

Carles Batlle i Jordà

El teatre d'Adrià Gual (1891-1902)

Tesi doctoral dirigida per Jordi Castellanos i Vila

**Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
1998**

1.2. La fi d'una etapa: el projecte de L'artesiàna.

L'estrena d'Espectres desperta una súplica gairebé unànime: finalment s'ha ensopegat amb la formulació correcta, si l'Íntim vol consolidar-se com a companyia teatral moderna i regeneradora, ha d'apuntalar, sigui com sigui, l'estratègia de presentar dignament i en català el teatre modern estranger de primera línia¹³²⁸. Què succeeix, però, després d'Espectres? Potser apareixen problemes de força major que fan del tot impossible la continuïtat de la companyia? O potser és que Gual menysprea el consell dels amics i es dedica exclusivament a la pròpia dramaturgia? En efecte, Gual insisteix en les seves provatures de dramatització per a un "teatre de sentiment"; ara bé, això no implica cap mena de desinterès cap a les demandes que se li adrecen. De fet, s'ha ignorat força vegades que Gual programa, per al mes d'octubre de 1900, al Teatre Principal, una representació de L'artesiàna de Daudet i Bizet amb la col·laboració de dues entitats musicals: la Societat Filharmònica que dirigeix Crickboom i la coral "Catalunya Nova". El projecte, doncs, sembla d'una gran convergència. Per un costat, es proposa un text que, des del primer modernisme, ja havia estat avalat pels sectors més renovadors (Cortada l'havia definit com "una comèdia de la vida de pagesos, d'un realisme passional i just, feta amb una sèrie de petits quadros sota l'estil de Shakespeare"¹³²⁹); per l'altre, es busca una proposta

¹³²⁸- Si fem cas de Juventut, però, la idea és traduir només allò que sigui estrictament necessari: "a voltes, les traduccions resulten necessàries i fins lloables. Per nosaltres, tota obra que es pugui representar i el públic entengui en son idioma original, aixís deu servir-se-li. Mai una traducció, encara que el traductor tingui més talent que el mateix autor, pot valer tant com l'original. Sentada la regla, que és absoluta, les excepcions se desprenen necessàriament d'ella mateixa. Serà lloca i meritòria, doncs, una traducció, primer: sempre que el públic no entengui l'idioma de l'original, segon: sempre que qui l'ha d'interpretar no sàpiga aquella llengua, o no li sia pròpia, i, per tant, no pugui representar l'obra original degudament." Emili Tintorer "Teatres Romes El si de las niñas, Juventut, any I, núm 43, 6-12-1900, ps.685-687. Criteri que, l'any 1903, no es correspondrà amb les traduccions de teatre espanyol que farà l'Íntim.

¹³²⁹- Alexandre Cortada: "El teatre a Barcelona, II", L'Avenc, 2^a època, any IV, núm.11, novembre 1892, ps.325-331. Gual, amb els anys, evocarà l'obra d'aquesta manera: "extasió nuestro sentido entero... Oh! L'artesiàna... he'd ahí una página de sublime recuerdo emotivo, donde la música formado un todo con la palabra nos afeccionó con toda la fuerza de las sublimes cosas!" Vegeu Adria Gual: "Lección de emociones vividas", conferència al Foment de les Arts Decoratives, original ms., s.d., Fons Gual, Carpeta 44.

escènica que permeti de totes totes una aplicació dels principis sinestèsics de la "Teoria escènica" i, al mateix temps, la conciliació entre els principis atmosfèrics i les necessitats d'una escenificació *natural*. Com a espectacle musical, a més, l'obra havia estat benèdida, al moment de la seva estrena a París, per dues de les figures referencials del modernisme català: Cèsar Franck i Vicent D'Indy¹³³⁰.

L'arlesiana, doncs, és una obra destinada a fer feliç tothom, una obra perfectament equilibrada. Segons Gual, la col·laboració entre Daudet i Bizet, de tan reeixida que és, gairebé pot considerar-se un miracle, "un punt d'excepció raríssim". Perquè, segons diu -i el comentari només s'entén si el relacionem amb la data de la seva redacció-, les col·laboracions són molt perilloses: calen "dos esperits atents als mateixos sentiments i susceptibles a treure'n consemblants emocions"¹³³¹, cal una mútua "afinació sentimental". Però aconseguir això és tan difícil que gairebé sempre és millor treballar sol. Benaurat l'artista -afirma- "que, ferit de l'emoció aconselladora d'una realització immediata, en trobar-se mancat d'algun element indispensable per assolir-la, sol, ans d'abandonar-se al barroerisme de les col·laboracions, abdica del propòsit que el captiva." Per això és tan meritòria -i tan sorprenent- la cooperació entre els dos artistes francesos... Si tenim en compte les activitats de Gual durant la seva joventut, el seu comentari és del tot paradoxal. L'opinió, tanmateix, ens arriba per boca d'un Gual madur i desenganyat¹³³² i, probablement, té molt a veure amb el trist desenllaç d'aquella antiga iniciativa del 1900: l'Íntim mai no estrena L'arlesiana. El dia 17 d'octubre, Gual publica una nota a La Vanguardia on explica el motiu de la

¹³³⁰. Vegeu Adnà Gual: "Aniversari d'una estrena", La Veu de Catalunya (14-10-1922) (A propòsit del cinquante aniversari de l'estrena de l'obra a París).

¹³³¹. "Les col·laboracions no tan sols resulten absurdes, sinó que escapen un cert reclam de repulsió i de negació fatals. Vénen a ésser un pacte interessat en l'acte devot, un *menage a trois* en el pla del culte a la bellesa i, en conseqüència, una immoralitat estètica insostenible." Ibid.

¹³³². L'enquicrat és simploinàtic: "Si vols que el públic vingui cap a tu; atrau-le'l explotant els seus punts dèbils. Si vols que el públic et refusi, erida'l del més pregon de la teva sinceritat." Ibid.

suspensió¹³³. En primer lloc, reconeix haver-se equivocat a l'hora de fixar una data sense tenir en compte les necessitats d'un veritable esdeveniment artístic i els compromisos d'un teatre. És la primera vegada que, lluny de l'escenari del Líric, Gual s'acara amb la dinàmica pròpia d'un teatre professional. El teatre Principal no té la disponibilitat que reclama l'autor i les dates que li ofereixen no deixen cap marge per a una bona preparació de la representació: "La causa de que no es faci és ben sencilla - escriu Gual-: les circumstàncies o, més ben dit, els aconteixements teatrals que ens preparen, aixís com los compromisos del teatre a on donàvem l'obra, i d'altres d'alguns dels elements que prenien part en ella, varen obligar-nos a fixar la fetxa del 18 d'aquest mes: d'aquí va nàixer la nostra equivocació." Un cop resolt els problemes - assegura- només quedaven quinze dies justos per estrenar (en tot moment destaca la bona voluntat i predisposició de les dues entitats filharmòniques col.laboradores).

2. L'EMIGRANT: DRAMA I SITUACIÓ, UN ACORD POSSIBLE.

Amb La culpable, Gual ha volgut demostrar que el "teatre de sentiment" no té perquè ser decadent; amb Espectres, d'altra banda, ha fet palès que l'obra del

¹³³. Adnà Gual: "A propósito de *L'arlesiana*", *La Vanguardia* (17-10-1900) (el text és en català) I. l'esent, d'altra banda, es distribueix en fulls solts impresos.

A París, pocs mesos després de suspendre la funció de l'Íntim, Gual veu una escenificació de *L'arlesiana* a l'Odéon. En surt esgarriat: "Una *Arlesiana* com la que es fa a l'Odéon és un pecat". Lloa, però, la interpretació de l'actor Comaglia. Vegeu "*L'arlesiana* a l'Odéon", original ms., Fons Gual, Carpeta 46

dramaturg noruec també pot considerar-se "teatre de sentiment"; amb *L'emigrant*¹³³⁴, tanmateix, el plantejament canvia: Gual intenta demostrar que també és possible concebre un "teatre de sentiment" que compti, sense necessitat d'optar pel vitalisme (associat a la "tragèdia moderna"), amb una estructura dramàtica complexa (és a dir, que superi els esquemes situacionals i la típica disposició simbolista en un acte). Això sí, en tant que "teatre de sentiment" ha de formular-se com una alternativa al teatre d'idees:

"Jo sóc partidari del *goig dramàtic* de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes, i, per lo mateix, el sol teatre que puc acceptar entre les diverses fórmules del teatre modern, i sens ánimo de considerar-lo *teatre innovador*, és aquell del que ja n'he dat mostra amb el *Silenci*, *L'última primavera* i penso dar-ne altra de nova amb *L'emigrant*, el teatre que vui titular-lo *de sentiment*. Això és: buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'apariència, i arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *trascendències* ni fam d'averiguar el *perquè*, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipática. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi."¹³³⁵

El text és gairebé de manual: davant d'una representació de "teatre de sentiment", el "goig dramàtic" arriba bàsicament pel sofriment, pel dolor; gràcies a aquest dolor l'home s'eleva, millora. En conseqüència, el "teatre de sentiment" és a la base d'un procés normal d'educació estètica. Tal i com l'he explicada alguns capítols més amunt, la definició de "teatre de sentiment" és calcada del concepte de "tràgic quotidià" en Maeterlinck. Es tracta de "buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar", penetrar en un "misteri" profund que faci que l'espectador obri "els ulls de l'ànima". El misteri s'alia amb el dolor per assolir el desvetllament de les ànimes, i el perfeccionament de l'home ("fer-se hermós") passa indefectiblement per l'adquisició d'una nova capacitat:

¹³³⁴ - *L'emigrant*, 15 d'abril al 30 de juny de 1900, originals ms. i meo, Fons Gual, nùms. 1424, 1425 i C.meo-85, 1449, respectivament. Publicat a Barcelona, Fidel Giró, impressor (Biblioteca *l'any*), 1901. El ms. 1425 compta amb una mena de cartaprológ que Gual adreça, a Dolors de Suñer el 28 de setembre de 1900.

¹³³⁵ - Gual "El teatre modern..." (1898)

la de percebre "les bel·leses desconegudes". Lògicament, tot aquest procés és incompatible amb "la fam d'averiguar el *perquè*". No s'hi valen les teories:

"De ben poca cosa li servirà a l'ànima peregrina, que passa ràpida i sofrida entre les boires, això que en diuen món; de ben poca cosa li servirà el preguntar-se el *perquè* de tantes coses."¹³⁶

Queda clar, doncs, que L'emigrant, com es desprèn del text citat, és un projecte anterior a La culpable; un projecte que Gual enllaça amb Silenci i amb L'última primavera i que, en aquest sentit, prescindeix de l'etiqueta tràgica i del plantejament vitalista. L'emigrant, doncs, no és una tragèdia, és un "drama de món". La pregunta està servida: per on ha passat fins ara la frontera entre tots dos conceptes? Bàsicament, en la *dramaticitat*. I agafó la paraula en el seu sentit més literal. És dramàtic allò que, ocultant el seu caràcter de representació, mostra una acció entre individus en un determinat present de ficció. Paradoxalment, pel que cabria esperar de les etiquetes, al "drama de món" l'acció es redueix al mínim, el conflicte pertany al passat i l'emoció es busca en les premonicions atmosfèriques del "pas del fantasma"¹³⁷, i també en el pes del no-dit. Per contra, a la "tragèdia", tal com la concep Gual, el conflicte, tot i estar arrelat en el passat, es desenvolupa dramàticament en el present; de més a més, el seu objectiu no consisteix a presentar el misteri pregon i insondable de la vida, ni tan sols a mantenir el "secret" i el "silenci" dels drames íntims, i sí, en canvi, proposar determinades actituds vitals davant la pressió de l'incommensurable. La dificultat de L'emigrant en tant que "drama de món", doncs, està en la seva estructura: com es pot adaptar un contingut essencialment situacional a un desenvolupament diguem-li dramàtic en tres actes? Més: a partir de L'emigrant, la

¹³⁶ - Al "Pròlech" a L'emigrant, redactat l'abril de 1901, Gual insisteix en el tema: "No és que pretengui explicar-me el *per què* de totes les coses; al contrari, n'hi han molts d'aquests *per què* que els considero de tot punt inútils i despreciables; però sí que sóc paratant de veure lo més clar possible el desvetllat del *sentiment* que es manifesta *obra*", p.10.

¹³⁷ - Gual: "El teatre modern ..."

Com a "drama de món", Morts en vida s'escapa d'aquesta categorització i, per tant, poc té a veure amb l'experiment que s'assaja a L'emigrant.

distinció entre "drama de món" i "tragèdia moderna" no sempre serà clara. És el que passa, per exemple, a Misteri de dolor.

A L'emigrant, la solució passa per oferir dues obres en una. Gual confegeix un tercer acte pràcticament independent (ni l'espai ni els personatges han aparegut als actes precedents). És un tercer acte que ben bé pot considerar-se una típica peça simbolista situacional en un quadre. La fórmula maeterlinckiana hi és explícita: hi ha una reunió familiar i un individu moribund en una cambra propera. L'efecte atmosfèric, però, es produeix per contrast: entre l'alegria de la família, que celebra la comunió de les nenes (i que ignora el drama que és a punt de caure's sobre), i la mort solitària que té lloc al pis de dalt; una mort, altrament, que el públic endevina submergit en la més terrible impotència. El dos primers actes han servit perquè l'espectador tingui tota la informació necessària sobre el personatge misteriós, sobre el seu drama íntim particular; és a dir, han servit per posar l'espectador en antecedents. Perquè en el tercer acte, cal que el públic sàpiga moltes més coses que no pas els personatges. Al capdavall, l'emoció que es desprèn de la presència misteriosa, sobtada i indefugible de la mort arriba, més que no pas pels mecanismes identificatius utilitzats a La intrusa, pels recursos distanciadors proposats a Interior: el receptor coneix la tragèdia i observa la ignorància tràgica dels seus protagonistes, uns individus que no saben ni qui és el seu hoste, ni d'on ve, ni a on va, ni tan sols que s'està morint!¹³⁸.

En els dos primers actes, Gual presenta un "drama de món" poc convencional. Hi ha drama íntim, silenci, secret, engany... Això no obstant, el drama íntim, com ja és habitual en les darreres peces de l'autor, surt a la superfície i, quan ho fa, esdevé un element netament dramàtic, la clau de volta per proporcionar un reconeixement i precipitar el desenllaç. Al final del segon acte, l'obra pot considerar-se acabada (de

¹³⁸. Jacinto Benavente, després de llegir l'obra, assegurava a Gual que "el tercer acto, que a mi me parece de gran fuerza dramática, es de lo que ni el público ni la crítica aprecia." D'aquesta manera, es disculpava per no traduir l'obra, perquè "ni las empresas ni el público (y no hablemos de la crítica) no quieren más que obras de risa o de frot il legiblej peripecias, y lo demás no lo estiman, ni da dinero y de paso lo llaman a uno moderno o algo peor." Carta de Jacinto Benavente a Adrià Gual, s. d. (1901 aprox.), Fons Gual, carta núm. 11891.

forma similar -encara que aquí el tall és més radical- al que passarà a Misteri de dolor). D'aquesta manera, Gual ha trobat una manera de potenciar les possibilitats estrictament dramàtiques del "no-dit": d'una banda, manté algunes informacions ambigües que fomenten la participació del receptor; de l'altra, aprofita, sense por, el recurs clàssic del reconeixement: alguna cosa amagada aflora sobtadament a la superfície provocant un desenllaç dramàtic complet. En aquesta primera part, Gual explica la relació entre dos germans, Gabriel i Felissa¹³³⁹, i un amic, Joaquim. L'autor hi col·loca -encara que de forma lateral i ambigua- un tema conegut: com a Nocturn, Gabriel sembla experimentar una atracció incestuosa -tot i que no carnal- per la seva germana. Rere aquesta atracció, el que hi ha és una determinada concepció de l'amor, la mateixa concepció que es defensa a La culpable. Breument: l'amor, entès com una alta aspiració a la puresa, a la bellesa i a la bondat no pot sobreviure en un món dominat pels estímuls de la matèria, de la sensualitat. Quan comença l'obra, Gabriel ha trencat amb la seva promesa, Rosa, que s'entenia amb un altre home per interès, i s'ha refugiat en la puresa virginal de la germana. Al final de l'obra, Gabriel descobreix que Felissa no és tan pura com sembla, que fa algun temps havia tingut un amant i que fins ara ho ha ocultat per por a la maledicència. No hi fa res que la germana argumenti l'autenticitat de la seva passió; Gabriel, endut per una mena de record edipic de la mare -un record que fins ara feia extensiu a la germana- refusa l'amor sensual i, desesperat, abandona la casa. Aquest és l'estat de la qüestió quan arribem al tercer acte.

El tercer acte, contràriament als altres dos que tenien lloc a la ciutat, transcorre en un ambient rural, en un hostal prop de Granollers. L'únic nexa amb la resta de l'obra és la figura de Gabriel, que endevinem, absent d'escena, en una cambra dels pisos alts. Els personatges, que no coneixem, expliquen els seus petits tràfecs quotidians. Inevitablement, l'acte pren, encara que momentàniament, un caire *dramàtic*

¹³³⁹- De Gabriel, Gual diu que és "habituat a disfressar les penes"; de Felissa, que és "espontània i franca, però amb tot, per moments, se li entreveu lo inexplicable d'un misteri fendo."

introdutori per la necessitat de presentar les figures. Però no es tracta d'un drama i, per tant, no hi ha desenvolupament de caràcters o de conflictes. Es tracta, com en el cas de La visita, d'un simple "quadre de costums". És a dir, que no hi hauria d'haver un desenllaç pròpiament dit. Si no fos, és clar, que aviat s'intueix el paral·lelisme amb La intrusa: hi ha un moribund en una cambra i, mentrestant, la família de l'hostal fa tertúlia al menjador.

En comptes d'un avi cec o d'un oncle invàlid (La mar brama), aquest cop, Gual crea un nou personatge hipersensible anomenat simbòlicament Maria, una nena de cabells negres, cara pàl·lida, ulls grossos i mirada penetrant que, sense saber ben bé de què va la cosa, plora dolors que no entén i pressent atemorida el pas de la mort (com l'Úrsula maeterlinckiana). També el seu pare, Josep, que pateix pel record de la muller difunta, té una sensibilitat aguditzada i es mostra silenciós enmig de l'alegria general¹³⁴⁰. Fent contrast amb aquestes tristeses, la conversa del menjador és animada i deriva, de tant en tant, cap al misteriós nouvingut que encara no s'ha llevat. Per aquesta banda, s'ensenya l'inescrutable: més enllà de la pregunta metafísica i del símbol *intrusístic*, a l'hora de crear la pesantor del misteri, hi ha un element d'interrogació molt concret per als habitants de l'hostal: el foraster. S'entén, doncs, que l'obra vagi encapçalada per una cita de El vicari nou:

"Allà quedava tot lo poble mirant-se'l, alimentant una pobre ignorància que posa cara d'assustat. Tothom parlava de lo mateix pujant i baixant l'escala; ningú deia res que deixés veure la més petita esclatxa de llum. Hi ha coses que no són per nosaltres: tot lo més que se'ns permet és sentir una lleugera i molts de cops mal entesa compassió per fets que no podem explicar-nos clars..."

Com el "vicari nou", Gabriel és un misteri per als habitants del poble, abans i després de la seva mort:

¹³⁴⁰ És una referència clara als personatges de Blanc i negre. Vegeu més amunt, capítol 4, apartat 4.

Josep: No ha dit ni una paraula. La seva mort ha sigut un desmai sense retornalla. No en sabem res d'ell, res.

Maria: Ni d'on venia?

Àvia: No.

Maria: Ni a on anava?

Josep: Tampoc.

Maria: Ni com se deia?

Àvia: Res, res..."

Traslladat al públic, l'interrogant que comporta el misteri esdevé la guspira necessària per encendre el foc de l'elevació espiritual. Per aquesta banda, Gual insisteix en una de les idees fonamentals del "teatre de sentiment": el públic ha de tenir "aquell esperit de tafaneria (la "curiositat" propugnada al pròleg de *Silenci*) que fortifica i que preveu", que troba "la fruïció del misteri"¹³⁴¹. Per això, en tota l'obra, es potencia l'ambigüitat i es deixa un alt nivell d'expectatives obertes: què amaga Felissa?, és Gabriel, l'hoste?, s'ha suïcidat?, ha mort de dolor?¹³⁴². La manca de transparència (que afecta el públic, que afecta els personatges, o que afecta simultàniament els uns i els altres)¹³⁴³ manté actiu l'espectador fins al punt que la seva ànima esdevé un "terrer fèrtil" on l'obra d'art pot fer "de llavor": només amb aquesta mena de teatre la societat podrà fer una "nova

¹³⁴¹. "Pròlech" a *L'emigrant*, p.9.

¹³⁴². El tractament del suïcidi és interessant. El cas de Gabriel és semblant al de Rafael (*La culpable*) -dos arcàngels, per cert-: Gabriel, un cop enderrocat el pedestal de la dona idealitzada, necessita un canvi "perquè, amb raó o sense, ella s'ajudà al darrere tots els ideals que m'animaven, i l'una cosa no pot viure sense l'altra, perquè veig fer el disbarat de lligar-les massa." De fet, Gabriel és un inadaptat, distorsiona la realitat, és un somnador. "Sempre s'ha entretingut disfressant-se lo lleig -diu Joaquim-, tancant els ulls a la realitat de les coses". Fins i tot, s'imaginava que la seva promesa era una mena de "Beatrice". En aquest sentit, al final del segon acte, Gabriel pren consciència de la seva inadaptació ("Serà tal vegada que jo en tinc un concepte del tot errat de lo que ha de ser la vida?") i decideix morir, no tant per desesperació, sinó perquè entén que la mort és l'única forma viable d'accedir finalment a l'ideal: "El que ho perd tot per l'amor desbordat -recremina a Felissa tot posant en qüestió l'autenticitat de la seva passió-, es mor si l'amor li fuig: el que sap viure prescindint d'ell i s'aconsola i oblida és un renegat, un farsant, un viciós mereixedor de morir dugues vegades per quedar privat de les llums de totes menes", p.130.

¹³⁴³. "Veig que careix [el drama] de les explicacions i aclariments que es tenen per indispensables quan se tracta de complaure a lo que generalment s'entén per públic, però, per aquest costat, este tranquil. Veig ben sovint, com en un mal somni, reputacions fíles d'entusiasmes irreflexius, i mai he treballat, ni treballaré mai, per a captar-que l'aclamació *frappante* dels més. Per arribar a tal punt, cal *miar-hi*, i jo aspiro a que *vinguin*." "Pròlech" a *L'emigrant*, p.2.

brotada"¹²⁴⁴.

Pel costat de l'escenificació, Gual, en totes dues parts, imagina una escena de concreció absolutament realista. Això és, que sembli real, "viscuda", i no representada. Els dos primers actes mostren "una sala ben menestrala" on tots els mobles -com a Silenci- "tindran l'aspecte d'haver sigut un dia mobles a la moda"¹²⁴⁵. Tot l'espai, d'altra banda, està concebut seguint les lleis del més estricte determinisme: "les habitacions -recorda Gual- vénen a ésser com uns preludis explicatius de la gent que les omple." Pel que fa a la interpretació, l'autor proposa tot un seguit d'entrades, passades i sortides (que recorden, encara que en menor escala, les de La culpable) amb l'única intenció de crear una sensació d'estricta naturalitat. Fins i tot, s'atreveix a deixar, en un moment determinat, l'escena completament sola. Per un altre costat, quan un diàleg s'allargassa, proposa recursos per evitar la monotonia de què se l'havia acusat en La culpable. Per exemple:

"Els actors encarregats de fer el diàleg que segueix poden moure's a gust seu, però tenint sempre present que haurà d'ésser dintre de la més perfecta senzillesa. Cal no obstant que no quedi encarcerat. Joaquim que no perdi mai de vista qui representa ser. Podrà deixar el violí, posar una partitura al piano i l'altra al faristol, que col·locarà convenientment, i fins se pot permetre, cap als últims del diàleg, fer algun arpegi d'aquells que solen els músics sens adonar-se'n, tot passejant per la sala i enraonant alhora. Felissa ha de resultar més quieta, i per moments interessada d'una manera sospitosa."¹²⁴⁶

¹²⁴⁴- Gual matisa, tot seguit, una de les seves idees bàsiques: quan parla d'"emoció estètica" també pot referir-se a un procés reflexiu. No es tracta de demanar-se el "perquè", sinó d'establir una "cavilació" emotiva *a posteriori*: "Recordo de sempre, que tots els dramas que he vist viure en l'escena (i parlo dels que m'han agradat), quan han vibrat més forts en mi, ha sigut un cop passada l'emoció directa. Tant si s'han resolt pel desastre, com per l'apoteosis de felicitats, he començat a emocionar-m'hi fonamentalment a l'imaginar-me el drama que se'n segueix. Ha sigut precisament en totes aquestes cavilacions a on he sabut trobar la més completa defecació. M'he adormit dolçament, fascinat per les bel·leses presents i elles m'han dotat al somni trascendent que fa obrir els ulls d'aquell doble jo que ens anima." "Prólogo", p.11.

¹²⁴⁵- El tema de "l'anar a menos" i el tema de la menestralia que vol aparentar el que no és tenen força continuïtat en l'obra de Gual. Vegeu sobretot Els pobres menestrals (original ms., 1906, Fons Gual núms. 1417, 1418; publicat a Barcelona, Bartomeu Baxaries, 1908) i Les petites viles (original ms., 1906 aprox., Fons Gual, núm. 1435).

¹²⁴⁶- L'emigrant, ps.47-48.

Com ja és habitual, a L'emigrant, naturalitat i atmosfera es donen la mà. En aquest cas, però, tot i mantenir la simultaneïtat (tots dos efectes són indestriables), s'ha de destacar el valor essencialment atmosfèric del tercer acte. Això explica, una vegada més, que la interpretació que reclama una peça situacional i atmosfèrica sigui perfectament compatible amb la que necessita una construcció plenament dramàtica.

* * *

Un darrer comentari al marge (un comentari que pot servir per entendre la fructífera relació entre Carner i Gual en la primera dècada del segle): L'emigrant, segons Josep Carner, és “una de les millors obres dramàtiques que s'han publicat d'un quant temps en aquest part”¹³⁴⁷. Carner, doncs, assumeix plenament, no tan sols el model de *teatre poètic* que suposa el “teatre popular” de Gual (no és per què si que Carner recolza la publicació de Blancaflor, o que participa en els Espectacles-Audicions Graner), sinó també la progressió del director de l'Íntim en el camí de trobar una sortida dramaturgica per al “teatre de sentiment”. “Plautus”, en aquest sentit, en relació a L'emigrant, contraposa el model gualià a les obres de Pitarra, Ferrer i Codina o l'Iglésias. També, d'entrada, el compara amb el patró establert per Ibsen. Per a Carner, Ibsen és un autor “realista”. En les seves obres

“l'home naix, se fa gran, menja, dorm, estima odia, té les seves baixeses o grandeses, però al fi resulta sempre singularisat: *un* home. [...] Les accions dramàtiques abunden, per la raó de que per trobar-ne n'hi ha prou amb saber enfocar bé la mirada en qualsevol dels molts drames que ofereix nostra societat, refinadament malvada, amb tota la corrupció de la civilització. I com l'atmosfera que vivim és malsana, les obres resulten certes, sí, però pessimistes, febroses, parlant més al cap o als nírvis que al sentiment, boirosament

¹³⁴⁷ Plautus: “Al aguayt. Crònica literària”, Montserrat, núm.29, maig 1902, ps 75-77. També a Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903), Vol.II, Barcelona, Editorial Barcino, 1984, p 118

simbòliques de vegades, però molt poques escrites amb la olímpica serenitat del geni.¹³⁴⁸

Per tot allò que té de realista (és a dir, pels seus dos primers actes) L'emigrant és una bona obra a la manera d'Ibsen. I això no és cap problema; al capdavant, Carner només dubta de la viabilitat del model ibsenià quan és imitat pels autors catalans, però no de la categoria dramàtica d'Ibsen¹³⁴⁹. En aquest sentit, pot semblar que Gual ha incorregut en els mateixos defectes que, per exemple, Iglésias, però no és el cas. Perquè, segons Carner, "les societats, com l'home, tenen cos i ànima; l'escriptor que les retrata no ha de ser, doncs, merament realista o merament idealista, sinó que ha d'harmonisar les dugues tendències de l'Art."¹³⁵⁰ I això és el que fa Gual en afegir el tercer acte. Efectivament, allò que més interessa de L'emigrant al jove alumne de dret que és Carner, no és el bagatge ibsenià, sinó el tercer acte, és a dir, l'acte maeterlinckià¹³⁵¹:

"Aquell tercer acte que *no s'entén*, amb aquell bat-i-bull de personatges que fa *mal de cap* i aquella noia tan *estranya* és d'una novetat i d'un bon gust incontestables. [...] Que l'obra no és escènica? El mateix Gual ho ve a reconèixer. Però això, de qui parla en favor, d'en Gual o del públic?"¹³⁵²

Com els drames de Maeterlinck, l'obra de Gual potser no resulta escènica, però és un drama d'"ànimes". Per això els mots que segueixen són ambivalents i poden adreçar-

¹³⁴⁸ - Joseph Carner; "A propòsit de Maeterlinck", Universitat Catalana, any II, núm.5, març 1901, ps.68-70. També a Escrits..., ps.123-125. Vegeu també, de la mateixa sèrie, núm.6, ps.84-85 (ps.125-127); núm.7, ps.103-105 (ps.127-131).

¹³⁴⁹ - Vegeu Jaume Aulet: Josep Carner i els orígens del Noucentisme, Barcelona, Curial edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p.101. Aulet cita Carner, que considera Gual "una de les escasses esperances de nostra literatura". Vegeu "A l'aguay!", Montserrat, núm.29, maig 1902, p.76

¹³⁵⁰ - Carner: "A propòsit de Maeterlinck", p.124

¹³⁵¹ - "*Quan j'isais jeune, très jeune* -dica Carner-, en verité, deux réputacions d'auteurs dramatiques étrangers hanitérent ma villu natale. Barcelone. Ces deux auteurs étarent Maeterlinck et Ibsen si diversement envoütants, et tout compte fait, si complémentaires: un libérateur du rêve et l'autre libérateur du réel." Josep Carner. "*Hommage à Maurice Maeterlinck*", dins Proses d'exili (1939-1962), Barcelona, Edicions 62, 1985, ps 214-216

¹³⁵² - Plautus "A l'aguay!", p.118

se a tots dos autors:

“Mes, amb quina perspicàcia dramàtica aixeca els vel·ls més interns de l'ànima humana! Amb quina destresa sap suggestionar-nos i dar-nos el seu ambient [sic]! Quines nocions més fondes ens dóna de la mort i del sofriment, sos temes predilectes!”¹³⁵³

3. L'ESTUDIANT DE VIC: LA DRAMATITZACIÓ DEL "TEATRE POPULAR".

En diversos llocs d'aquest treball, he insistit en una idea: Gual mai no tanca camins; per més que absorbeixi noves tendències, mai no redueix el ventall de possibilitats dramàtiques que ha anat conquerint la seva producció. Des d'aquest punt de vista, he presentat el tempteig tràgic, l'aproximació al vitalisme o el desenvolupament dramàtic del teatre simbolista situacional. Cada nou experiment se suma als anteriors independentment del seu èxit o fracàs. Un cop contrastat, tanmateix, no obté necessàriament un seguiment immediat, una prolongació; espera el seu torn -el moment adequat- per desenvolupar-se. Per exemple, el vitalisme de La culpable obre tot un univers de possibilitats dramàtiques noves; malgrat tot, caldrà esperar Lairum o Camí d'Orient per detectar alguna mena d'evolució. Quan treballa

¹³⁵³- Carrer: "A propòsit. .", p.125.

amb la perspectiva d'una publicació o d'una estrena propera, Gual sempre vetlla per l'adequació a allò que ell considera les circumstàncies del moment. Malgrat tot, de sotarnà, segueix conreant els gèneres i els estils que l'interessen, sempre a l'espera del moment adequat, de les circumstàncies favorables. És el cas del "teatre popular", de L'estudiant de Vic.

3.1. El cas de La presó de Lleida.

Bona part de la bibliografia ha considerat La presó de Lleida¹³⁵⁴ com una obra elaborada en el context dels Espectacles-Audicions Graner. Tanmateix, segons un text inèdit que Gual redacta el 1900¹³⁵⁵, pot semblar que La presó de Lleida és una obra acabada durant els darrers mesos d'aquell any: "En La presó de Lleida -diu l'autor-, canviada en títol per Princesa Margarida, de la que res ne concixes només que l'assunto en general, provo lo mateix [desenvolupament escènic de temes populars] però dant-li major desenrotllo, en faig tot un drama, que sens dubte pot ser hermós si les forces no em deixen."¹³⁵⁶ Els mots citats confirmen la coherència dels

¹³⁵⁴ La presó de Lleida, cant popular harmonisat per a l'escena, núm 4, 1900 aprox., originals ms., Fons Gual, núm. 1488; La presó de Lleida, Espectacles-Audicions Graner. Teatre Principal. Cançó popular catalana harmonisada per a l'escena, núm.4, en cinc quadros per Adrià Gual, música del mestre Jaume Pahussa, Barcelona, López Robert, impressor, s.d.

La princesa Margarida, 1923-28 aprox., versió operística en català i en castellà (La princesa Margarida), originals mec., Fons Gual, núm 1469.

¹³⁵⁵ Pròleg a L'estudiant de Vic, setembre-desembre 1900, original ms., Fons Gual, núm 1422.

¹³⁵⁶ El títol de Princesa Margarida, malgrat els mots precedents, no el trobem fins als anys vint batejant una versió operística de La presó de Lleida. L'òpera s'estrena el febrer de 1928 al Gran Teatre del Liceu. El títol definitiu és La princesa Margarida. En aquesta versió, La presó de Lleida pateix algunes modificacions musicals. Així, sense perdre "el sabor romàntico-popular de la primera versió", "la música gana en riquesa armònica y variedad sonora [...] Podrà también comprenderse que, siendo La presó de Lleida germen de La Princesa Margarida, que su núcleo fundamental es la música popular. Sin embargo, toda la música de la obra primitiva ha sido rehecha, reinstrumentada, tal como corresponde a nuestros tiempos. Queda, por lo tanto, una obra romántica, però completamente moderna." (2.º "Un estreno en el Liceu. La princesa Margarida Del maestro Pahussa". La Vanguardia, 9-2-1928) El llibret de Gual, d'altra banda, també va ser modificat en alguns aspectes: els parlaments van ser musicats i algunes escenes van retocar-se en funció de les necessitats melòdiques. Vegeu J. Nogués Pon:

plantejaments dramàtics de Gual. Tot i retornar al "teatre popular", allò que l'autor pretén amb aquestes dues peces és exactament el mateix que ha pretès amb L'emigrant: conferir un desenvolupament dramàtic a la *situació* (en aquest cas, a unes *visions*). El caràcter al·legòric, estàtic i estetitzant de Blancaflor, per tant, ha d'afeblir-se per facilitar la construcció d'una paràbola dramàtica amb tots els ets i uts.

A dreta llei, però, les intencions de Gual només s'haurien de referir a L'estudiant de Vic. Pel que fa a La presó de Lleida, si acceptem el 1900 com a data de confecció, el procés és atípic. En efecte, els Espectacles-Audicions Graner, que naixeran també sota l'emblema de la "síntesi de les arts", assajaran, entre altres objectius, de glossar escènicaament cançons, llegendes i rondalles populars catalanes com a "visions musicals". Per a Gual, que es responsabilitzarà de la direcció escènica de l'empresa i, per tant, que és qui en decidirà l'orientació, aquest fet significa una nova oportunitat per a la concreció d'un "teatre popular" en l'accepció diguem-ne musical, situacional i atmosfèrica de Blancaflor¹³⁵⁷. Lògicament, quan Gual decidí muntar La presó de Lleida (amb música de Jaume Pahissa) en el context dels Espectacles-Audicions, haurà d'adaptar per força la suposada complexitat dramàtica de la versió del 1900 als plantejaments *visionaris* de l'empresa. El fracàs de Blancaflor haurà quedat definitivament enrere, i en canvi, l'èxit aconseguit amb Els tres

Barcelona. Liceo. Estreno de la leyenda popular catalana La princesa Margarita. El Día Gráfico (9-2-1928)

L'obra va ser cantada en català malgrat que la meitat dels cantants no coneixien la llengua (sobretot els senyors Granforte i Vela). Moragas es va encarregar -atenció al concepte- de la "direcció escènica". No es tracta només dels treballs escènics, sinó de l'efecte plàstic, de presentació, de conjunt. En aquest sentit, és a ell a qui cal imputar el mal costum i no a Gual -diu el crític de La Vanguardia- "de que el pueblo ocuda todo él al mismo tiempo a un lugar determinado." Els escenògrafs van ser els senyors Brunet i Pous.

Relligats amb els fulls mecanoscrits de l'obra he trobat una nota que dona informació gairebé detectivesca sobre "Monsieur Grasset". Grasset era un empresari teatral francès d'ascendència catalana. Va mantenir relacions laborals amb Josep Canals, empresari del Teatre Romea i del Novetats durant els anys vint, i va promoure la vinguda a França d'algunes de les millors companyies del moment. Vegeu la correspondència entre Grasset i Canals conservada al Fons Canals de l'Institut del Teatre de Barcelona. També hi ha una nota manuscrita de Gual datada el març de 1924 on es parla de les sessions de l'Íntim a la Sala Miria.

¹³⁵⁷. "Per sort seva, el nostre amic [Graner] va de primer moment lluitar-se a un gènere oportuníssim, que set anys per endavant havia causat una de les decepcions més fortes en el meu esperit inquiet, en tractar de voler-lo imposar. Em refereixo a la glossa escènica de la cançó popular. No cal dir que en aquest punt vaig ésser un dels més entusiastes consentidors d'aquella pensada que, d'acord amb ell mateix, venia a reclamar un desgreuge al meu passat intent, i val a dir que l'assolí ben complet." Gual: Mitja vida..., p. 192.

tambors¹³⁵⁸ serà molt més recent. Estranyament, però, no hi ha dos manuscrits de l'obra. En teoria, haurien d'existir, d'una banda, el text original del 1900 i, de l'altra, l'adaptació feta entre 1904 i 1906. Res d'això: el text representat i editat el 1906 és pràcticament idèntic al text original. O millor: entre el manuscrit original i el text publicat només hi ha una diferència. És una supressió que, contra tots els pronòstics, il·lustra un procés invers a l'enunciat: es prescindeix d'un element al·legòric. Al manuscrit, després del preludi musical, l'escena queda completament fosca, "deixa veure's solament il·luminada amb misteri "Dama cançó", que amb una arpa a la mà canta el que segueix destacant-se en la música el motiu de la cançó":

"Una cançó duc al cor/ que s'escapa dolçament;/ de llavis la sento a flor/ i vinc a feu-se'n present.// Si vosaltres m'oblideu,/ jo no us puc pas oblidar;/ si fugiu, prou tornareu.../ quan neguitosos veureu/ el consol que us puc donar.// Una cançó duc al cor/ que s'escapa dolçament;/ escolteu-la que és amor/ i vinc a feu-se'n present!"

Es tracta d'un personatge al·legòric important, un personatge que recordarà significativament la coberta de Sebastià Junyent per al cançoner d'Aureli Capmany (la

¹³⁵⁸ Els tres tambors (originals ms., Fons Gual, núms. 1447, 1448 i 1448-2; Els tres tambors, cançó popular catalana harmonitzada per a l'escena en tres quadros, núm.5, Barcelona, J. Santpere, s.d.). L'obra, titllada de "visió llegendària", representa el primer intent de "teatre popular" -amb un text de Gual- que realitzen els Espectacles-Audicions Graner. S'estrena el 27 de gener de 1906 amb música d'Enric Morera i amb decoracions de Moragas i Alarma. Un muntatge absolutament afortunat. De fet, constitueix un dels èxits més esclatants de tota la carrera de Gual. A grans trets, val la pena de destacar un hàbit al sol de factura plenament vitalista. S'hi esmenta el "goig de joventesa", els soldats que "trionfants arriben de llors coronats", "els rostres colorats pel sol flamejant" i la florida fertilitat d'amor que escapen al seu pas. La crítica va ser elogiosa en molts conceptes. En destaca un "la il·lusió de naturalitat del muntatge. Una sensació, evidentment, deguda a la mà de Gual: "En cuanto a movimiento escénico, nada deja que desear. Los grupos se mueven libremente, y en las escenas alegres y alborotadas en que el gentío bulle, la ilusión de vida es extraordinaria." (*La Vanguardia*, 27-1-1906) El *Diario de Barcelona* (29-1-1906) incideix en el mateix. Parla d'"un ambiente de verosimilitud escénica muy digna de aplauso". Es tracta, sobretot, dels moviments de masses dels primers quadres i de l'aire de festa i triomf que s'encomana al públic. "L'alegria del poble -diu el crític de *La Veu*- és immensa. Té amb ells els seus tambors. El públic, encomanat d'aquella alegria, aplaudeix amb entusiasme fins a fer repetir el número." (*La Veu de Catalunya*, 26-1-1906). En definitiva, "Un èxit, un veritable èxit. El més gros que tu ha hagut al Principat. I tot hom tu ha contribuït. En Graner no escatimant medis, ni materials, ni en la direcció general de l'espectacle. En Gual, fent uns versos senllets, glosant amb ànima de poeta la canço popular, i dirigint la presentació amb amor d'artista..."

Abans de Els tres tambors, Gual ha estrenat als Espectacles-Audicions Graner una obra força controvertida: La mutipada (27-10-1905). En aquesta peça, Gual aposta per una manifestació radical dels aspectes "visionaris" en detriment dels argumentals. Allibonat, però, per les reticències amb què es rebut el muntatge, corregeix aquests extrems a les dues produccions següents.

imatge de Junyent, tanmateix, no apareix fins al 1903¹³⁵⁹). També té a veure amb l'al·legoria que Gual presentava al pròleg de Blancaflor. Sigui com sigui, és estranya la seva desaparició, precisament quan l'obra té l'oportunitat de presentar-se sense problemes com a "visió musical". S'hi podria trobar, tanmateix, una explicació provisional: els mots de "Dama cançó" funcionen com a pròleg. El seu contingut té molt a veure amb el prefaci, també esporgat, de La culpable. "Dama cançó", precisament pel seu caràcter al·legòric, és un personatge extern a la història. I això és el que, en aquests moments, no interessa a l'autor. Gual recorda les confusions que va provocar en els darrers muntatges de l'Íntim -encara al segle XIX- l'alternança entre personatges reals i personatges al·legòrics. A L'estudiant de Vic, com es podrà veure més avall, les figures al·legòriques seran concebudes de forma ambivalent i s'integraran de ple dret com a protagonistes del drama, el mateix que passarà a Lainum. A Camí d'Orient i a Misteri de dolor, en canvi, desapareixeran del tot. Com a justificació, però, la idea és molt feble. La conclusió més lògica és suposar que no ens podem refiar de la nota inèdita de Gual; el més segur és que l'autor concebés el projecte de La presó de Lleida durant el 1900 però que no el realitzés fins més enllà del 1904. Això explicaria la influència del Cançonet popular¹³⁶⁰ i justificaria que a la "carta-pròleg" dirigida a Josep Carner i inclosa a l'edició de Blancaflor (1904), Gual comentí que "aviat acabaré la Presó de Lleida amb tres actes, i amb el títol de Princesa Marguerida".¹³⁶¹ L'obra, doncs, queda fora de l'abast d'aquest estudi. Amb tot, ni que sigui per la intenció, val la pena fer-ne algun comentari.

¹³⁵⁹. Amb tot, la figura simbòlica d'una dona tocant l'arpe (o la lira) es freqüent en l'obra plàstica del Gual de final de segle. Vegeu, per exemple, el cartell que fa per a l'actuació de l'Orfeó Català a Vilafranca del Penedès el 15 de juliol de 1900 (vegeu-lo reproduït a Baile, Bravo, Coca: Adrià Gual..., p.20). Així mateix, val la pena destacar aquest motiu en un altre cartell desconegut fet, aproximadament, el 1900 (vegeu-lo reproduït a Ibid., p.192).

L'activitat cartellística de Gual durant aquests anys es manté. Vegeu, per exemple, la notícia elogiosa que dona Pel & Ploma del cartell dissenyat per Gual per anunciar els concerts que els mestres Millet i Nicolau donen al Liceu el mes de març de 1900 (Pel & Ploma, núm.40, 3-3-1900).

¹³⁶⁰. De fet, Gual adapta la versió recollida per Capmany i no, com havia fet amb Blancaflor, la recollida per Francesc Pelagi Briz a Cançons de la terra (1866). D'altra banda, la idea del suïcidi de la princesa l'apunta Capmany en les seves notes. Vegeu Cançonet popular. Primera sèrie, cançó XII.

¹³⁶¹. "Al Sr. Joseph Carner", ps.V-VI.

L'argument de La presó de Lleida és prou conegut: la princesa Margarida està enamorada d'un pastor que ha estat empresonat pel seu pare. El motiu de l'empresonament és ben simple: s'ha aturat sota el balcó de la princesa. El pare no vol escoltar les súpliques de la seva filla i nega l'indult per al jove. Davant la inevitabilitat de la sentència, la princesa se suïcida i el pare, desesperat i penedit, lamenta la seva actitud inflexible. Amb aquest mínim desenvolupament dramàtic, les ambigüitats argumentals que es desprenen, com és freqüent, de la cançó popular queden reduïdes. Malgrat tot, s'intensifica el caràcter estetitzant i plàstic -i, per tant, *visionari*- de la peça. El producte resultant, segons un comentari de La Vanguardia¹³⁵², l'any 1906, és absolutament digne i es pot situar a l'alçada del millor teatre d'Europa:

"Una capital que puede presentar un espectáculo como La presó de Lleida está plenamente en su derecho de abrigar la convicción de hallarse a la altura de las más cultas del mundo. Para el espectador es un encanto aquella armonía de bellezas de todo género, aparte de la violenta emoción que causa en el ánimo la tremenda tragedia que sirve de asunto a la obra."

Tot i això, La presó de Lleida, estrenada el 14 de març de 1906, té un èxit moderat. Les ressenyes critiquen el to lúgubre i tètric de l'acció:

"La acción de La presó de Lleida es sombría y angustiosa; no es la más a propósito para una de esas visiones musicales que parecen reclamar luz y expansión, movimiento y vistosidad de indumentaria, mejor que situaciones de desesperación y de dolor álgido o de soluciones irreparables; y a pesar de todo ello, los señores Gual y Pahisa han logrado que su obra interese."¹³⁵³

L'any 1906, força superada l'etapa decadent del modernisme, hom rebutja, malgrat el caràcter *visionari*, les "*situaciones de desesperación y de dolor álgido o de soluciones*

¹³⁵²- Pàrgraf: La Vanguardia (21-3-1906)

¹³⁵³- La Vanguardia (16-3-1906) Des del Diario de Barcelona (15-3-1906), s'argumenta el mateix. "La obra obtuvo un éxito, no tan grande y espontáneo como el alcanzado por El tres tombs; y es que el público prefiere las obras saturadas de luz y de poesía a las dramáticas y téticas."

irreparables." El públic -no cal dir-ho- no ha canviat gaire. Que les "visions musicals" triomfin ara i no el 1900, només s'explica per la coherència estètica de l'empresa. L'espectador sap què va a veure: en primer lloc, una bona "presentació escènica" i, en segon lloc, un bon concert, una partitura musical delicada i de "buen gusto". Tot això sense consideracions gaire especials per al text¹³⁶⁴. En opinió de La Vanguardia, per exemple,

*"La partitura es superior a todo: al argumento y a la presentación escénica. Contiene la obra del señor Pahisa el germen de un verdadero drama musical de factura demasiado elevada para ilustrar un cuadro breve y episódico..."*¹³⁶⁵

Interessen, doncs, els decorats brillants¹³⁶⁶ i les melodies elevades. I això fins a l'extrem de lloar, a l'hora de valorar alguns dels aspectes més essencials del "teatre popular" (senzillesa i ingenuïtat), exclusivament la part musical en detriment de la part escrita. Així, és als fragments musicals "*más sencillos en donde se mantiene el aroma popular de la tradicional melodía*". Per la via de la senzillesa, la cançó del "pastor" (amb lletra de Gual i música de Pahissa) "*conserva toda la rústica ingenuidad del canto popular, de aquel canto saturado de amorosa añoranza.*"

Tomem, però, al 1900. A La presó de Lleida, destaca la figura del pastor captiu que -gairebé de forma metatcatral- canta la mateixa cançó popular que l'ha creat. I

¹³⁶⁴- Segons això, Gual hauria sacrificat "su obra a la del músico", La Tribuna (15-3-1906)

¹³⁶⁵- Malgrat això, els comentaris, en general, retreuen a Pahissa la manca de sinceritat. La Vanguardia (16-3-1906) opina que "*acaso la erudición musical del concertista haya perjudicado algo a su sinceridad.*" El del Diario de Barcelona (15-3-1906) es lamenta de "*una constante preocupación de determinadas fórmulas orquestales*" que provoquen "*sonoridades de cierta desagradable dureza*", i això fins al punt de considerar que l'autor "*ha sacrificado la sinceridad de las ideas, apartándose del arte nuestro, del arte de la tierra y de su sabor popular característico.*" Des de La Tribuna (15-3-1906), hom afirma que Pahissa "*se ha dejado llevar de su afición a determinadas fórmulas, sacrificando algo el espíritu de la canción popular en que basaba su obra*"

¹³⁶⁶- Malgrat el caràcter sobri de l'obra, la crítica lloa l'entert d'uns decorats fets, en col·laboració, per Vilomara, Junyent, Moragas i Alarma, amb la supervisió de Graner i Gual. En la línia -diuen- "*de la reputación que goza la empresa del teatro Principal*" (La Tribuna, 15-3-1906). Els cinc actes foren els següents: "La presó per dins" (Moragas i Alarma), "L'escala dels sospirs" (Vilomara i Junyent), "Interior d'un palau" ("*deja mucha que desear*"), "Un carrer" i "Les forques" (Moragas i Alarma).

aquest fet és força significatiu. De fa temps que Gual té molt d'interès pel símbol del pastor entès com a personatge teatral. D'una banda, en un sentit general, el pastor representa l'equilibri vital amb la Natura (la cançó popular, cantada per ell, és la veu redemptora de la col·lectivitat); de l'altra, és una figura que li servirà per analitzar les solucions existencials de caire vitalista. Ho veurem a Lairum.

3.2. L'estudiant de Vic

Més enllà de les dades objectives -la relació amb el Cançoner de Capmany i la carta-pròleg a Carner-, el primer dubte pel que fa a la data de confecció de La presó de Lleida neix davant el caràcter de "visió musical" amb què es presenta la peça. Hauria estat molt estrany que, després d'un intent de conferir complexitat dramàtica al "drama de món" (L'emigrant) i després d'anunciar un experiment similar amb el "teatre popular" (pròleg inèdit a L'estudiant de Vic), Gual s'hagués entretingut a harmonitzar una cançó popular en la línia de Blancaflor. Al costat d'això, L'estudiant de Vic no ofereix cap dubte. Segons l'autor, es dona

"un pas al costat de la Blancaflor i endavant d'ella, ja que l'assunto se'm presta més a dar en el conjunt més moviment i més color dramàtic. En la Blancaflor vaig ser massa innocent, vaig volguer conservar intrínscita [sic] la puresa de la cançó, i això va fer riure."¹³⁶⁷

Ara bé, *dramatitzar* el "teatre popular" no resulta tan senzill com pugui semblar d'entrada. Per un costat, l'obra ha de presentar un conflicte i ha de desenvolupar una acció convencional al llarg de tres actes, com qualsevol drama; per l'altre costat, Gual

¹³⁶⁷ - Pròleg a L'estudiant de Vic

es veu obligat a mantenir l'essència wagneriana del "drama musical". En aquest sentit, la cançó té un protagonisme incontestable i la seva melodia funciona com a leit motiv (bé íntegra, bé com a base d'algunes variacions que s'associen a determinats estats d'ànim). Puntualment s'afegeix alguna altra tonada popular, com, per exemple, "L'hereu Riera", que és associada a un moment de ball i que es va difuminant a "poc a poc, com si un interès més gran (el dolor tancat d'ella [la protagonista]) l'ofegues, i se sent menys encara quan, ja de lluny, el domina la cançó popular en boca de l'Aucellaire". De més a més, gran part de l'obra és cantada. Sembla que Gual diferencia la part recitada de la part cantada tot alternant, sobre el paper, el vers i la prosa. Tot i això, no queda prou clar si la tonada sempre és la mateixa, ni tan sols si tot allò que és escrit en vers ha de ser forçosament cantat. En qualsevol cas, de la suma de "drama musical" i "drama" en resulta un desenvolupament de l'acció en tres temps musicals (que corresponen als tres actes): *adagio* (nocturn), *andante-agítat* i *maestoso-final*¹³⁶⁸. A *L'emigrant*, l'efecte atmosfèric es mantenia sobretot en la construcció d'un tercer acte estrictament situacional, a *L'estudiant de Vic*, amb l'opció *musical*, l'efecte, malgrat la dramàticitat, sobreviu al llarg de tota l'obra. I és que la partitura -insisteixo-, al mateix temps que articula musicalment l'evolució de l'acció dramàtica, acompanya tothora l'expressió sensible dels drames interns.

Un dels elements que exemplifica d'una forma més clara el procés de *dramatització* de la "visió" és el tractament que experimenten les figures al·legòriques. Contra el que es pugui pensar a priori, Gual no es veu obligat a adaptar l'essència llegendària d'unes presències que pertanyen a la cançó. Això fóra una dificultat, i el cert és que Gual, en aquest cas, no en té cap, de dificultat; de fet, si no en té cap, se l'empeça. M'explico: "L'estudiant de Vic" -la cançó- no presenta cap al·legoria. Gual, amb tot, s'ha entossudit a presentar figures al·legòriques que funcionin dramàticament.

¹³⁶⁸ - L'obra s'ha de representar sense interrupcions. Els canvis d'un temps a l'altre s'han de produir de forma sobtada i potenciant els efectes de contrast. Per exemple, entre el primer i segon quadre s'ha de transitar des d'una "nit d'últims d'hivern a un dematí ple d'olors de flors que s'entreobren, de sol enjogassat i preludis de verdor." El més interessant, però, és que la transformació visual ha d'aparèixer acompanyada per una mudança acústica. El canvi -diu Gual- "tindrà d'experimentar-lo l'orella per un canvi semblant, i alhora de ritme i de sentiment, en la part musical."

Com resoldre el problema ? La solució passa per inventar-se personatges.

"M'he permès -diu- barrejar elements estranys, però no he pogut prescindir d'ells, perquè tampoc és cas de deixar arraconat del tot el *jo mateix*. Però fins en aquests he tractat de ser lo menos presumptuós possible."¹³⁶⁹

El subjectivisme hi és explícit: l'essència de la cançó és filtrada pel "jo" creador per tal de fondre en una unitat significant l'expressió de l'ànima col·lectiva i l'expressió de l'ànima individual de l'artista. Concretament, l'aportació de Gual es limita a dues figures: un Ocellaire, que personifica la poesia popular; i una Filosa, que simbolitza el "pressagi de mort". L'autor ho explica d'aquesta manera:

"Hi trobaràs -el text va adreçat probablement a la seva futura muller- una iniciació del poeta popular inconscient, i una de Parca també [...]. No és ell el poeta de les llegendes arcaiques, ni el cantador que enamora la dama, ni cap successor del Dante que passi per l'infern i el purgatori de la vida real, no és ni deu ser, en fi, figura d'aspecte transcendent, és el presentiment de poesia, el sentiment que passa i canta, res més que això... Com la Filosa és la Parca rondinaire, el pressagi de mort amb tota la senzillesa que el pugui sentir l'ànima del poble llegendari. No té per germana ni Laquesis, ni Atropos, ni està al servei de Júpiter, és només la insinuació fatal de la manca de vida. La missatgera de *l'acabament d'aquí*, la síntesis popular de les tres deïtats germanes que cuidaven de l'ordre natural de les coses."

D'una banda, doncs, el presagi se'n podria dir maeterlinckià de la mort és personificat per una velleta de cabells blancs, la Filosa. Ella coneix els secrets indesxifrables de la vida ("Poc haig de parlar-hi amb els altres per saber lo que pensen. Mentres filo i vaig filant, escarfollo endins endins del pensament més fondo"), és la veu misteriosa del destí. Si el fus es trenca -li explica a la protagonista- "ni fred ni calor tindràs"¹³⁷⁰. De

¹³⁶⁹. Pròleg a L'estudiant de Vie

¹³⁷⁰. [La cançó de la Filosa: "Dels teus amors que rebroten/ prou que algú en sap la veritat./ la Filosa només fila./ la Filosa res ne sap./ La Filosa quan camina/ fa molt mal./ si en mata de flors menudes/ seguint el camí que fa / Però mai en terra guanta/ per més el bring vigilar./ perquè tot i vigilant-lo, / se li trenca tot filant./], cada cop que això em passa./ a l'horta neix una flor./ per Tots Sants ne faig coronas/ i en porto present als morts./ La Filosa fila sempre./ fila quan dorm tot somiant.. / Sento que el bring que ara filo/ se'm trencarà."

l'altra banda, l'Ocellaire és la personificació de la poesia popular, etèria, innocent i senzilla, que s'inspira en els fets quotidians de la vida i els converteix en llegenda¹³⁷¹ (per aquest motiu, explica tot cantant la història de la protagonista). Per sobre del símbol, com a personatge, l'Ocellaire també representa el poeta popular inconscient, la veu pura i espontània de l'ànima del poble¹³⁷². La resta de figures, per a Gual, són "com dic en el pròleg de la Blancaflor nosaltres mateixos; sempre nosaltres"¹³⁷³. Així doncs, malgrat l'ambivalència, Gual manté una mínima separació dels personatges en dos grups. A Blancaflor, això ajudava a explicar la coexistència de dos nivells interpretatius: un de més realista i un altre de més simbòlic. Ha de succeir el mateix a L'estudiant de vic? De cap manera. A Blancaflor, els dos plans estaven radicalment separats: el present i la llegenda. Aquí no, aquí tots comparteixen el mateix temps i el mateix espai. Només es tracta d'embolcallar les dues figures d'un mínim de misteri; un cop assegurat aquest misteri, les alegories han de presentar-se amb "tota la senzillesa" i sense cap mena de transcendentalisme. És a dir, per la seva mateixa ambivalència, han de poder funcionar amb la mateixa naturalitat que la resta de personatges.

En la línia de conferir dramaticitat a la cançó, Gual opta per desfer ambigüitats. És cert que "L'estudiant de Vic", si la comparem amb d'altres cançons utilitzades per l'autor, relata una història força definida; tot i així, queden punts foscos que cal aclarir (per quin motiu el pare de la viuda s'oposa al matrimoni amb l'estudiant?, per què l'oposició paterna ja no és un entrebanc a la segona part de la cançó?). Cal, doncs, il·luminar els interrogants vetllant perquè la trama resultant respongui a les situacions i

¹³⁷¹ - Filant prim, es podria dir que el personatge no és inventat, que sí que pertany a la cançó; és la veu que inicia la tonada tot dient: "Una cançó vull cantar/ una cançó nova i linda/ d'un estudiant de Vic/ que en festejava una viuda." Aquest cop Gual utilitza la versió recollida per Alió: Cançons Populars Catalanes, recollides y armonusadas per Francisco Alió, Barcelona, Joan Bta. Pujol & Ca. editors. s.d.

¹³⁷² - Diu el personatge "Ja saps que jo soc al món / per caminar cantant sempre, / i que les meves cançons / no son mai invenció meua / Les aprenc d'un dolç amor/ que viu dalt de les serres." Gual col·loca una nota en llapis a peu de pàgina que reenvia al pròleg de Blancaflor: "L'amor que viu dalt de les serres, doncs, és la canço popular que està lligada a un arbre d'arrels profundes. D'altra banda, l'Ocellaire és definit com a "herald del misteri".

¹³⁷³ - Pròleg a L'estudiant de Vic

als sentiments que es desprenen de la lletra popular. El cert és que Gual ha triat una cançó que li posa les coses fàcils¹³⁷⁴. Ben mirat, no cal fer gaires equilibris per construir amb "L'estudiant de Vic" una tragèdia d'amors contrariats farcida d'elements melodramàtics (un casament no desitjat, la imposició paterna, l'atzar que fa que la protagonista arribi només un minut massa tard per poder ser feliç...) Ara bé, en què consisteixen les aportacions personals de Gual? Ja hem vist el cas de les figuracions al·legòriques. Els altres "elements estranys" són els següents:

"Les poques innovacions que he fet a la cançó popular no crec -n'estic segur- que la desnaturalitzin en lo més mínim. La viuda té un fill. M'ha convingut com obstacle real -com se veurà- per impedir el casament amb l'Estudiant, pues per més que lo innocent resulta en aquest plan d'art, la causa ho resultava massa seguint la cançó: "La viuda s'hi vol casar / i el seu pare no ho volia." Havia d'existir un obstacle més ferm. El fill, per si sol, no ho hauria sigut, però ell és causa dels lligaments materials que posen la Mare en situació de sacrificar-se per ell. Arrencant d'aquí, puc seguir punt per punt el cert de la cançó, però em calia aquesta mentida.

La Serena, La Filosa i l'Aucellaire hi són de més, com les noies del començar i les dones del final. No he pogut posar menos."¹³⁷⁵

La història resultant és tal com segueix. Els protagonistes són Pelegrina i l'Estudiant (aquest -diu l'autor- "ha de tenir molt d'ombra que passa"). La primera, després d'enviudar¹³⁷⁶ pretén recuperar l'estudiant, a qui mai no ha deixat d'estimar. El marit, tanmateix, abans de morir, ha deixat disposat que es deshereti el seu fill si Pelegrina es torna a casar ("Quin pecat han fet els homes al lligar els cors amb lleis?"). Això evidentment no apareix a la cançó: ni el fill, ni el testament. A la lletra popular, és el pare de Pelegrina qui destorba el casament. En el text teatral, el pare només intervé per notificar les últimes disposicions del difunt, per bé que també s'endevina

¹³⁷⁴. A Misteri de dolor, Gual prendrà l'opció contrària: agafar una cançó fragmentàriament per creuar, a partir de l'ambigüitat, una història del tot original, inèdita.

¹³⁷⁵. "Notes" a L'estudiant de Vic

¹³⁷⁶. D'un home amb qui s'havia casat tan sols perquè la família ho havia acordat de feia molts anys (i també perquè casant-s'hi treia els seus de la misèria). Li diuen la "viuda boja". L'expressió recorda clarament Misteri de dolor

un interès econòmic personal. Conseqüentment, Pelegrina, per amor al seu fill, es veu forçada a rebutjar l'estudiant. L'escena és absolutament melodramàtica: un "nocturn"¹³⁷⁷ amb la finestra il·luminada, Pelegrina a la cambra, l'estudiant al pati, un diàleg abrandat i ella que el refusa sense explicar el perquè; finalment, el galant -com Rafael a La culpable- que se'n va sense forces per seguir vivint¹³⁷⁸. Al cap d'uns pocs mesos, el fill de Pelegrina mor mentre ella pateix una llarga malaltia. Per la primavera es recupera; passejant pel jardí, un rossinyol li porta notícies de l'estudiant. El desig de Pelegrina pren proporcions sensuals:

"Vui veure'm dintre els seus ulls,/ vull fer-li mal a carícies,/ enrollant-me-li pel coll/ clavar-li los dents als llavis,/ que senti batre el meu cor/ damunt del seu ofegant-lo."

Vol tenir un fill amb ell, viure i morir al seu costat. Plena d'energia, surt a córrer món a la recerca del seu enamorat abans que no es faci capellà. En aquests moments, Pelegrina es revolta contra el destí: la Filosa ha trencat el fus, però ella no en fa cas. L'arreplega de terra i el torna a trencar:

"Diga-li, si és que la veus [parla amb el rossinyol],/ que n'he trencat la fessada (ho fa amb molta energia),/ que passo damunt de tot,/ que tant me té lo que es conta,/ que tota jo sóc amor/ i que el meu camí és ben ample,/ i que em bat segur el cor/ i que res de trist m'espanta./ Li diràs?"

Arribats en aquest punt, l'obra hauria pogut tenir una solució vitalista molt similar a la que tanca La culpable. Gual opta, no obstant, pel dolor. Pelegrina no arriba a temps. Troba el seu enamorat a Roma just al moment en què canta missa. El desenllaç, tot i això, és lluny del pessimisme. Enmig d'una primavera exultant, plena de llum,

¹³⁷⁷- Gual escriu el "pensament" que descabdella la melodia: "Sembla talment que el món dorm/ i ens enganya la foscor./ Sota la calma del món/ té el gran palau el dolor,/ quin rei sol ser l'amor."

¹³⁷⁸- La imatge enigmàtica que usa Pelegrina per explicar les obligacions cap al seu fill és calcada de la imatge que usa Gabriel, a L'emigrant, per parlar de la seva relació amb Rosa i amb Felissa. Diu Pelegrina: "Penseu que dins del meu cor/ hi ha un arbre de dos branques,/ que al temps que una floreix,/ l'altre em queda despullada."

assumeix la *victòria* de la mort convençuda que al reialme de Déu retrobarà l'amor de l'estudiant. Al capdavant, el sentit d'aquest final és absolutament programàtic. Sembla ben bé que Gual hagi volgut sintetitzar l'energia de Lia i el missatge decadent que es desprèn del conjunt de la seva obra primerenca:

"Brandeu campanes, brandeu./ ja veig el fill que m'espera/ i l'aimant als peus de Déu/ amb casulla d'or i seda./ Sento enlairar-me dels prats/ i veig petita la terra./ Adéu siau morts vivents/ que ara la vida comença."

Gual, per tant, insisteix en la concepció de la mort com un alliberament. Morint, Pelegrina retrobarà el seu fill, i també l'home que estima. De fet, la Filosa, tot i els pressagis de mort, li ho ha anunciat durant el primer quadre: "Jo sé tan sols, sense saber-ho,/ que tu sempre hi guanyaràs." Per tot això, Gual, que ha volgut "presentar amb tota claretat possible un moment de passió humana que acaba més enllà"¹³⁷⁹, s'afanya a explicar que l'obra no és una "tragèdia moderna". La tragèdia, com és el cas de *La culpable*, és "un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no es poden quedar dins." Per contra, "això meu, tan menut, ve a ser un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa... res més."¹³⁸⁰ Resignació, sofriment, silenci, assumpció de la mort, són virtuts que es premien amb un "més enllà" feliç. Per això *L'estudiant de Vic* no és una tragèdia. No obstant això, és evident que Gual exagera. En les seves últimes creacions, tant la tragèdia com la resta d'experiments de *dramatització* han implicat l'exteriorització dels drames interns i la formulació d'un conflicte. El mateix ha passat en aquesta obra. Una comparació amb *Silenci* fóra excessiva: el secret, el drama inconfessat, el misteri dels sentiments no explícits és inexistent¹³⁸¹. Això, és clar, si no és que entenem les entrevistes de

¹³⁷⁹. Pròleg a *L'estudiant de Vic*.

¹³⁸⁰. *Ibid.*

¹³⁸¹. Tret d'un cas. Ho explica la Filosa: "Del mal que ha sofert la mare/ el fill n'ha tret repòs./ Ella ho sap sens ben saber-ho/ i d'un goig fondo somriu;/ i somriu per altres coses/ que les penso i no les diré." Segons Serena -una parenta de Pelegrina-, quan pensa en el fill plora, però quan parla de la Filosa -la mort- somriu. L'atracció de la protagonista per la mort és explícita: "Salut als morts que l'avançada em porten al tot hermos que d'estiuada parla."

Pelegrina amb la Filosa (i també de Pelegrina amb el rossinyol) com a diàlegs estrictament interns. En aquest sentit, el drama íntim de la protagonista fóra secret, però no per al públic, sinó tan sols per als altres personatges de l'obra. L'explicació no és del tot descabellada. Fet i fet, les figures al·legòriques no juguen un paper principal en l'argument. Quina és doncs la seva funció? Així com l'Ocellaire obre el text tan sols perquè és ell qui duu la cançó (el rossinyol) parlar també forma part del seu missatge), la Filosa és una presència dramàtica que, bàsicament, a més d'infondre por, reverència, superstició o misteri, serveix perquè Pelegrina pugui verbalitzar els seus anhels, les seves inquietuds més pregones, els seus pressentiments més inquietants¹³⁸².

4. LAIRUM EL RABADÀ

Per les mateixes dates que L'estudiant de Vic, Gual comença una nova tragèdia, Lairum el rabadà¹³⁸³, que, pel que se'n conserva -de fet, només se n'escriu un acte-,

¹³⁸²- L'estudiant de Vic va ser musicada pels volts de 1907 pel compositor occità Déodat de Séverac, que Paul Rey havia presentat a Gual, a París, el 1901. La intenció del músic era representar-la a París conjuntament amb l'Ifigènia de Moréas musicada per d'Indy. Un altre projecte que no va qual·lar: "Au point de vue pratique, mon voyage sera très fertile. Nous avons décidé pour l'hiver prochain un cycle de représentations théâtrales où la presse de l'Europe entière (particulièrement de Paris) sera convoquée. On y jouera plusieurs pièces, entre d'autres l'Iphigénie de Moréas avec la musique de d'Indy et L'estudiant de Vic de Gual avec ma musique." Déodat de Séverac "Lettre à sa mère", primers dies de 1907, citat per Jean-Bernard Cabours d'Asprey, Déodat de Séverac musicien de la Midi 1872-1921, numero special hors-serie, num 1, Festival Déodat de Séverac, Le Coeur du Moulin, 1990, p 11.

¹³⁸³- Lairum el rabadà, iniciada el 23 d'octubre del 1900 i acabada, segons Mija vida (p.40) a París els primers mesos de 1901; la data d'inici es la "fets de la mort del meu pare, que Déu tinga en glòria" El text, només un acte, es conserva original ms., Fons Gual, núm. 1399. Vegeu l'obra definida com a tragèdia a Mija vida, p.131

sembla un intent de marcar distàncies, d'una banda, amb l'acceptació decadent del "goig del sofriment" i, de l'altra, amb el vitalisme individualista quan és guiat per l'egoisme. Pel que fa a aquest darrer aspecte, la connexió amb La culpable és inqüestionable. En aquesta primera tragèdia, Gual presentava l'actitud individualista i vital de la protagonista com un revulsiu enèrgic destinat a superar la mort moral de la societat contemporània. La idea, que en el seu moment semblava una resposta irada contra tots aquells que no creien en la capacitat regeneradora d'un "teatre de sentiment", tanmateix, no té una continuïtat immediata. Tant L'emigrant com L'estudiant de Vic insisteixen en el concepte decadent d'entendre la mort com un alliberament. Amb Lairum, Gual intenta reprendre el gènere tràgic encetat a La culpable, però matisant-ne els components vitalistes que l'han vist néixer. Anem a pams.

4.1. Un pròleg allegòric.

De bon començament, l'obra cita el Llibre d'hores; concretament, els apartats IV i V¹³⁸⁴. Dos fragments que serveixen per introduir un preludi molt similar al de La culpable que comença així:

¹³⁸⁴ - "Misteris de la fosca, prepareu-se, i si teniu amagatalls per ocultar als homes el poder vostre, feu via que ja la llum s'acosta. Del plor de les estrelles, totes pàl·lides, la terra n'és mullada; el cel, mig escolant, destaca núvols que esperen aquell raig de Sol que vinga per enrogir-los tot dant-li bon dia.

I tu, què fas?, la pobre ànima meua. El veus a prop o lluny el raig d'aquella llum que ha d'enrogar-te?"

Tant se val que no hi pensis; dorm encara, i fes tot lo que puguis per ser pura fins en somnis i tot... i si alguna paraula pronuncien els teus llavis i l'aroma inconscient de matinada, digues baixet i fondo: *Estrella matutina. (V)*

No puc dormir, el cant de l'aucellada, ara prop, ara lluny, el son em trenca. Ja neix per tot la llum ben escampada.

Com despertem a l'hora! I aquest cel blau que tants cops havem vist, com ens sembla més alt cada dia!

Si els aucells canten, també parlem nosaltres; ni ells ens entenen ni nosaltres tampoc per lo que canten. Ells volen, van i vénen i no arriben a dalt per més que facin. De pensament també volen els homes, i com ells no arribem mai en voldriem.

D'això ens assemblen bé; grans i petits cantem a cor igual tonada, i al primer raig de sol. *Salut al pare etern, al que el món volta. (V)*"

"No les heu vist mai les muntanyes quan se desperten als primers petons del dia? La rosada les ha besades durant la nit sencera i el sol ve prest amb sa potència xardorosa per esborrar el bes de l'aimant que se'n va i ell delitar-s'hi... i se'n donen compte de què tot lo de dalt n'està joïós de tenir-les ensota per amanyagar-les, i se senten contentes a l'opressió dels aimants que mai les deixen. En sent punt de dia, semblen donzelles que es desperten somrient pel sol fet de despertar-se; un les endevina ajagudes tenint les valls per llit."

La cortina misteriosa de la fosca, amb el primer bes de sol, ha deixat al descobert un paisatge verge -le muntanyes vistes com donzelles ajegudes al llit de les valls- que "desperta" per acollir "la llegenda". Mitjançant la prosa poètica, l'autor prepara el terreny suggestiu de la tragèdia. Així, la percepció pictòrica del paisatge és descrita inicialment com una visió boirosa de conjunt que passa "per totes les gradacions emboirades que van dels fosc al clar" ("preludis vaporosos que ens duen de la fosca a la llum sens dar-se'n compte"). En aquest punt, evidentment, parla el Gual pintor, però també el Gual director d'escena que prepara l'efecte inicial del primer quadre de l'obra:

"Lo que quedava destacat amb relleus apagats que s'iniciaven vindrà cap a nosaltres amb batiments marcats, formes estranyes que s'estiren i avancen ajaguent-se per terra. Però la llum del Sol que omplenarà el paisatge nostre no serà la d'habitud, sinó llum del Sol de Diumenge, que és més mandrós i plàcid que els dels dies feiners."¹³⁸⁵

Un cop iniciat el procés suggestiu, l'autor, com passava al pròleg de *La culpable*, guia el lector de la mà ("tot això us ho conto perquè vingueu amb mi"). El món que recrea, tanmateix, és extern a la tragèdia. És un món al·legòric.

A *Blancaflor*, al primer quadre, el poble innocent canta, de pura pensa, la cançó de la bella enamorada i del seu marit absent; l'espectacle que segueix és un miratge: la materialització fantàstica de la tonada. A *La presó de J. Leida*, la cançó popular,

¹³⁸⁵- L'efecte visual ha d'anar, lògicament, acompanyat d'un efecte acústic. Per això "el conte d'aquests murmells de matinada, l'ensambla d'aquests misteris del tren d'aube, tant poden suggerir-nos-els uns corals apagats sense paraules, com una discreta orquestra que invadeix l'ambient [sic], o tots dos elements a l'hora, si l'acter els guia."

personificada com a "Dama cançó", introdueix el drama de la princesa Margarida; a *L'estudiant de Vic*, l'Ocellaire -abstracció del poeta popular inconscient- canta de forma absolutament metatcatral, des de dins del drama, els amors tràgics entre Pelegrina i l'estudiant. No és estrany, per consegüent, que a *Lairum* la idea al·legòrica de la musa inconscient i espontània del poble es mantingui a l'hora d'introduir la ficció. Aquest cop, però, Gual contraposa dues figures: d'una banda, un cavaller-trobador ("Eurric"), que busca la inspiració en les capacitats artificioses d'un art adquirit, i, de l'altra, un pastor, que de forma innocent, sense premeditació ni tècnica, eleva al cel un cant sentit i sincer. Tan aviat com la claror permet distingir les figures, s'observa Eurric, dessota un arbre, "entortolligat amb l'arpa". "Jeu de dormida impacient o de repòs introbable". De la cabana del fons, surt un pastor, que adreça el "bon dia" a les muntanyes i resa¹³⁶. Reclama la protecció divina contra el pecat i l'"infern" car "de l'aubada a la foscor" existeix un perill cert:

"De l'aubada a la foscor/ sols se sent una remor/ que per molts és un turment/
perquè els manca dins del cor/ aquell goig del sofriment."

Aquests versets no han de passar desapercebuts, tenen una gran importància. Posats a dir, són el que justifica la paràbola tràgica. És aquesta oració -tal i com explicaré més endavant- el que proporciona la clau de lectura per comprendre el drama existencial de *Lairum*. De moment, però, tan sols serveix per despertar i per meravellar el cavaller Eurric, que, "sorpresa davant la majestat de tanta senzillesa", exclama: "Ai, bon pastor, si jo pogués pregar tal com tu pregues!" I així acaba el prefaci. El missatge espontaneïsta és clar. Davant del poeta artificios, del poeta arbitrari, davant del versaire ple de tècnica, però mancat d'una veritable intensitat de sentiment i d'un sentit congènit de la simplicitat, el poeta inconscient -el pastor-, que viu en contacte directe amb la terra -amb les muntanyes-, esdevé el símbol més elevat de la capacitat creadora

¹³⁶. "Cada cop que surt el dia,/ Jesús, Josep i Maria,/ me'n vine al vostre costat,/ perquè l'animeta mia/ sia lliure de pecat / Me'n vine al vostre costat/ cada cop que surt el dia,/ Jesús, Josep i Maria,/ no em deixeu abandonat."

El paral·lelisme amb l'escena primera de *La fada* de Massó i de Morera es més que evident.

de Bellesa¹³⁸⁷. Sense recórrer a Maragall, la tradició del concepte ve de lluny. Un exemple: el mateix Briz, havia assegurat que quan un home clava "los ulls al cel per a lloar a Déu [...], lo primer que li ve a la boca és un doll de paraules que ben bé poden anomenar-se poesia."

"Eixa -continuava-, segons que surti dels llavis d'un rústic o d'un literat, és popular o erudita. I diem açò, perquè per més que es vulla, l'home que arriba a ser poeta a força d'estudi no sap, no pot fingir aquella candidesa de les cançons de la terra. [...] Entenem per poesia popular la que s'improvisa, no la que s'escriu; la que sent i fa sentir, no la que es pensa."¹³⁸⁸

4.2. Lairum: matisacions a l'individualisme.

Comença l'obra. L'acció de la tragèdia se situa, com al prefaci, en "una petita plana a la cima d'una muntanya pirinenca", són les cinc de la tarda. Maria Salomé i Maria dels Àngels arriben des de la vall. Àngels, que ha viscut a vila i que ha estat malalta, puja a veure l'oncle, i també a Lairum, el seu amor d'infantesa, a qui no ha vist de fa molts anys. Les dues dones xerren: segons diu Salomé, Lairum mai no s'ha recuperat d'una antiga malaltia; és un xicot diferent dels de la seva edat, es queda amb els ulls fixos i emboirats, amb posat de vell, amb el front ample ple d'arrugues... De petit, semblava el "Divi Pastor", ara, en canvi, sembla endimoniat. "Sembla que un

¹³⁸⁷ - Amb els temps, un cop engegada la polèmica sobre l'espontaneïsm, Gual matisarà el concepte: "L'artista, quan realment ho és -dirà-, se té indubtablement de deure's en bona part a una base de sòlida cultura que agafi i refermi les seves naturals [capacitats]". I més endavant: "Lo més lermos que té l'artista es la seva cultíssima inconsciència" (Paraules per abans d'Espectus d'Ibsen. Llegides a Sant Andreu el 22-5-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36). La idea de compatibilitzar espontaneïtat i cultura s'intensificarà encara més dos anys després: "Sabem molt bé que no serà mai un perfecte poeta el que exclusivament se sotmet als principis de les lleis literàries, el perfecte coneixedor de lo objectiu i lo subjectiu, de les divisions i distintes maneres de rimar [...], com sabem també que no serà un bon cantaire de lo bell i escaient el que només guita de sa inspiració i facilita l'lenes al paper lo espontàniament sortit de sa pensa " Dels poetes incorrectes i de l'art de fer versos", original ms., Fons Gual, Carpeta 47. Vegeu també "D'art i de vida artística catalana", orunal ms., Fons Gual, Carpeta 36.

¹³⁸⁸ - Francesch Pelay Briz Cançons de la terra, Barcelona, Llibreteria de E. Ferrando Roca, 1866, p.IX.

vent estrany se me l'emporti" -es queixa Salomé. "Per mi (amb misteri), s'ha dat al diable". Arriba l'oncle, que ve d'arreplegar espigol per espantar les bruixes. L'oncle també creu que, a Lairum, "la quietud de les muntanyes li ha pujat al cap". La seva descripció és idèntica: "De dies mai parla; es passa hores senceres guaitant les fondalades, mai guaita el cel... De nit somia i enraona somiant."¹³⁸⁹ I les seves paraules són les següents: "és meua, l'he trobada, et mato si t'atances, sóc fort, sóc jove..." Finalment, arriba Lairum. Gairebé no fa cas d'Àngels i només està content perquè haurà de dormir fora ("Millor, no hi ha res que més m'agradi tant com l'estar sol, ben sol sempre.") Els dos joves parlen a soles. Quan ella li diu que a vila s'enyorava, ell li demana per què no se n'anava a ciutat. El reny és significatiu: "Enyorar-se ? I aquest era el teu mal ? Tu enyoraves lo que havies deixat, jo... enyoro lo que mai he vist..."

"Has tingut mai ganes -continua- de tornar-te un ocell ben gros d'ales tan amples que fessin ombra a la terra? Ganes d'avorrir tot lo conegut per estimar lo mai vist, per estimar tot allò que deu haver-hi de més hermós en els paratges que ens priven de veure les muntanyes? Ganes d'esdevenir foc i flamarada per deixar fet una brasa lo que et volta i ser tu mateixa l'aigua per apagar-te, i tenir prou força i saviesa per veure lo que hi ha més ensota de la terra, i caminar a pas ferm per damunt l'aigua del mar que mai he vist? Ganes de ser alhora sant i diable ?"

Salomé, que reapareix sobtadament, el renya: "Si vols fer com el pilot del Vaixell negre, que va morir ofegat per tiferania de veure les perles i els corals de mar endins..."

De cop i volta, l'oració del prelude pren sentit. A Lairum li manca, "dins del cor", "aquell goig de sofriment"; per això no es resigna a no conèixer els mons desconeguts de més enllà de les muntanyes. Tant se val que el pilot del vaixell negre morís "deixat de Déu", volia veure les perles i els corals i els va veure ("va veure el

¹³⁸⁹ - Com els malsons del rabadà que apareix a *La fada*, que es "rebolca" tota la nit temptat per la veu enganyosa de la Fada

que volia"). Això és el que compta. La paràbola és clara¹⁷⁹⁰. Gual contraposa els dos principis bàsics del seu *credo* decadent: d'una banda, la fam de mirar, la curiositat insaciable; de l'altra, la resignació de viure en la ignorància, en el misteri i en el secret. L'individu fort, jove, sa, com el super-home nietzscheà, posa el primer principi per davant, i el posa sense preocupar-se del dolor que pugui causar en els altres la seva actitud. És el que farà Lairum -encarnació de l'individualisme- posseït pel desig febrós de satisfer el seu propi jo ("Jo vull ser jo"). I no he usat la paraula "posseït" perquè sí. L'actitud de Lairum és descrita com una malaltia: té neguits quan el sol es pon, fixa la mirada, es torna roig i després blanc... Per a Gual, la inquietud intel·lectual (l'afany de saber) i l'atracció pel desconegut -factors positius en ells mateixos- poden considerar-se influències demoníaqes sempre que passin per sobre d'allò que, de forma *determinant*, és propi i constitutiu de l'individu: "Mira els teus companys -retreu la dida a Lairum- tots volen ser fills de la terra". Lairum, en canvi, no. I és que Lairum problematitza els lligams entre l'individu i el seu medi. Per comptes d'una relació harmònica, intueix l'anul·lació absoluta del jo. Tal i com ho veu ell, els altres -la seva família, els pastors- són "culpables" d'haver "malgastat la juvenesa pasturant com les bèsties"; fins i tot els acusa d'haver-se "empeltat llana pel damunt del cos (per la samarra)". Fet i fet, per a ell, les muntanyes només són "un monstre ajagut i ple de geps".

Sembla clar que l'opció de Gual davant del vitalisme individualista de Lairum és crítica. El pastor està posseït, ha sucumbit a la temptació¹⁷⁹¹ i aquesta temptació -temptació demoníaca- arriba personificada en la figura al·legòrica d'un Pelegri que, de nits, s'apareix al jove pastor. Un cop sol, a l'exterior de la cabana, Lairum rep la

¹⁷⁹⁰. S'hi pot llegir una referència wagneriana a *L'holandès errant*.

¹⁷⁹¹. Segons l'oncle, la temptació, en un moment o altre de la vida, sempre ataca els pastors: "La nostra feina -diu- és molt quieta, ens cal tenir el cap molt ferm damunt les espatlles per fer-la com Déu mana. Si no és així, el temps ens sobra per volar sens moure'ns del lloc on ens trobem. Quant som joves, ens arriben uns dies de [?], que ens fem de Déu o del diable."

misteriosa visita¹³⁹². Segons diu, el Pelegrí és invisible per als altres; de fet, viu a l'interior del mateix Lairum ("Pensa que renegues de tu mateix si dubtes de tot allò que et conto, perquè si en mí trobes la teva veu i l'ombra teva, has d'acabar per volguer-me tant que no sàpigues on jo començo i on tu acabes.") Es tracta, doncs, d'una visió, no d'un personatge real: una personificació que emana directament de l'esperit del jove pastor ("El teu vestit s'encén, però la teva cara s'esborra, com sempre"). Avui és el dia decisiu: el Pelegrí ha vingut per endur-se'l. Simbòlicament, el lloc on han d'anar és la ciutat; una ciutat que Lairum té idealitzada i que es concreta en la seva imaginació com una riuada sensual de luxúria i d'alegria:

"Caminava per uns carrers llargs i amples com set carreteres alhora, he vist cases més altes que el campanar del poble, amb portalades d'or i finestrals d'argent i pedreries. De tanta gent com m'ha passada pel costat, quasi tot eren dones, amb uns cabells, uns ulls i unes boques rialleres que es badaven sense fer-se pregar tan bon punt jo les mirava. No sé si anaven nues o vestides. He vist carn, i robes fines que volejaven, i he sentit un flairejar estrany d'après de pluja, com si hagués plogut en un prat de bullicis i de flors esbojarrades. He corregut, he cantat, he fet rotllo amb les cançons meves; al poc les he sentides en boques estranyes que tot cantant-les uns ulls em deien: "Vine i estronca'm la cançó besant-me els llavis..."

El missatge del Pelegrí, fet i fet, s'ha d'entendre com una crida dels instints més bàsics. Aquests instints han de triomfar, han de sobreposar-se a d'altres aspiracions molt més ideals. "Ets jove", "ets fort" -diu a Lairum-, no t'has de preocupar pels altres: que potser "faran ells per tu lo que tu no facis?". La conclusió és clara: Lairum ha de deixar el "món dels Àngels" per veure "l'altre tal com és". I la decisió ha estat presa. Amb tot, hi ha un breu moment en què Lairum dubta. Just quan la dida -Salomé-, des

¹³⁹²- Abans, per a ell mateix, Lairum conta una rondalla: parla d'un rei que, en adormir-se, va deixar caure la corona i va perdre les joies que hi havia encastades; amb les joies, també va perdre la seva formosa esposa, que va recollir el tresor escampat per terra, se'n va fer un collar i va seduir un altre príncep. És el Pelegrí qui li ha explicat la rondalla.

La inclusió d'aquesta rondalla al *Lairum* confirma que l'acte va quedar com a definitiu a París. De fet, la rondalla havia de constituir, com d'habitud en les darreres produccions de Gual, una mena de protège poète per a una nova tragèdia, *L'Amor*, que acabaria titulant-se *Cami d'Orient*. A última hora, Gual decideix prescindir d'aquest prelude i aprofunda la rondalla per a *Lairum*. Vegeu *L'Amor*, tragèdia moderna en cinc actes, juliol 1901, París, original ms., Fons Gual, núm 1452.

de l'interior de la cabana, canta la cançó popular amb què el bressolava de menut. Però només és un instant. El Pelegrí insisteix ("Pensa que a cada moment que perds malmets un avui de força i juvenesa que mai més podràs trobar") i Lairum inicia alegrement la davallada tot cridant: "A Ciutat, a Ciutat!"

L'obra, encara que inacabada¹³⁹³, s'ha de llegir, en primer lloc, al costat de La culpable. No es tracta de negar els principis defensats en aquesta peça; més aviat al contrari: l'individualisme de Lia està justificat davant de la manca d'amor i de la desfeta moral de la societat que l'envolta. Aquesta societat és representada simbòlicament en un entorn industrialitzat; si ho voleu, la cara menys amable, plena de sotge, de la ciutat. Lairum, per contra, és un individu incapaç d'integrar-se harmònicament en el medi puríssim en què viu. És incapaç, a més, de comprendre l'amor que li professen els seus. La seva situació és, en conseqüència, diametralment oposada a la de Lia. Encara més: la seva idea de la Ciutat és falsa. El punt d'unió entre totes dues obres prové d'aquest símbol: en contacte amb la muntanya, l'individu té la possibilitat de descobrir en ell mateix l'harmonia primigènica (una harmonia que verbalitza a través de les cançons populars); en contacte amb la ciutat, en canvi, l'individu descobreix en ell tot allò que són baixos instints i egoisme. Paradoxalment,

¹³⁹³- A "Poemes d'amor nostre" (Fons Gual, Carpeta 33) Gual transcriu un poema que es titula "El petó". Diu que és un "fragment que té a veure amb la tragèdia d'aquest mateix títol inacabada". A quina tragèdia es refereix? El poema és el següent: "Lairum, el rabadà de Rièroles, / aquell xicot rossenc de pell torrada / que trasca per les prades i per les serres / més lleuger que les bèsties que comanda, / aquell que heu provist de sarró i manta i volta el bastó tot refilant cantúries / i, a pas d'esclòps, entre la pols destaca / [quan ?] aixequen els ramats dringant l'esquilla, ... / fa temps que viu cor-pres d'una donzella // Prou la coneix tothom a la Mariagna, / la filla dels guardià de la Pedrera / aquella que els diumenges, quan va a missa, / porta un estol de joves al darrera / Qui no l'ha vist de temps la troba una altra, / de colors marfilenos sembla que es pinta / i, de més fondo, sos esguards escampa, / somrient perquè si quan li somriuen, / s'omaga prest quan pot dintre l'arbreda / i fa llenya o rostolls o cull espigol / o pastura la cabra per la fura / sempre marcida [?] / perquè del tal Lairum està prendada."

Sembla, doncs, que es tracta de Lairum, obra que originalment hauria tingut, com a títol, El petó. Potser Gual tenia previst de continuar l'obra amb l'escena culminant d'un petó. En aquest sentit, la situació, probablement, tindria a veure amb la narració "Petons", signada el desembre de 1900, que Gual publica a Jovenut (número de "Cap de sigle", "Petons (fragment)", any II, núm. 47, 3-1-1901, p. 27) i que també es guarda original manuscrita a "Poemes d'amor nostre". Es tracta de l'encontre i la posterior separació de dos amants, entre la nit i l'albada, en la mateixa línia de les darreres proses de Gual ("Dos ancians", "A la llum del dia") i els seus "Nocturns" poemàtics.

A banda la narració, quina relació té el poema amb la tragèdia inacabada? El text teatral sembla atreure després de la situació que presenta el poema. A partir d'una influència malèfica, Lairum deixa d'interessar-se per la noia i vol marxar cap a ciutat. Per una altra banda, al poema, hi ha alguns motius (el nom de la noia, el pastor enamorat, l'espigol...) que ens remunten directament a Misteri de dolor.

Lairum, per atènyer la ciutat, vol abandonar el paisatge que l'ha vist néixer, aquest medi amable que acosta l'home a la divinitat. Lia, per contra, tot fugint del medi *ciutadà*, s'allibera d'un entorn agressiu que xoca constantment amb la puresa del seu esperit. L'actitud individualista de Lia no es manifesta fins al final de l'obra: hi ha arribat com a última conclusió davant l'escomesa reincident de tot allò que l'envolta. L'individualisme de Lairum, al contrari, es presenta de bon començament, no és una revelació *in extremis*, és, de fet, la causa que provoca el drama intern dels altres personatge (sobretot, de Maria dels Àngels, l'enamorada del pastor).

En segon lloc, caldrà llegir Lairum al costat de Cami d'Orient. D'aquesta manera, es podrà entendre que la crítica a l'individualisme no passi per una desqualificació global del vitalisme. Gual, per bé que a Lairum sembli defensar encara posicions decadents, no desqualifica el vitalisme individualista si les condicions són similars a les que presenta La culpable. Fet i fet, Lia fa com l'artista modern que, davant el rebuig de la societat burgesa, fa una ganyota de menyspreu i s'aïlla victoriós en el propi univers creatiu. Tot i això, per a Gual, el vitalisme realment positiu, quan darrera hi ha una veritable voluntat regeneradora, només pot ser un vitalisme messiànic. Això és el que es demostrarà a Cami d'Orient.

I encara ens hauriem de permetre una tercera aproximació. Probablement, Gual tenia pensat d'acabar l'obra amb una mena de conversió per part de Lairum; un Lairum que retornaria penedit, com a fill pròdig, al món celestial de la muntanya. Val la pena no passar per alt aquesta possibilitat. En la major part dels textos dramàtics de Gual s'ha posat al descobert la versemblança d'una lectura cristiana. En el cas de Lairum, la utilització del Llibre d'hores apunta, ja d'entrada, en aquesta direcció. I ho corrobora una obra escrita quinze anys després, Els pastors en revolta¹³⁹⁴. En aquest text, Gual transforma l'alternativa decadent del "goig del sofriment" en un missatge cristià de

¹³⁹⁴. Els pastors en revolta, 1915-1916, original ms., Fons Gual, núm 1444. L'obra va ser estrenada per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, al Coliseu Pompeu, el dia 1-VII-1916.

resignació i amor. Contraposa l'ideal vitalista de Lairum ("baratar la quietud vella per un esclat de passions noves") a l'aspiració cristiana d'humilitat i sacrifici. Per aconseguir això, Gual contraposa la figura lluminosa del Diví Pastor (aquella imatge que recordava el Lairum d'abans de la "malaltia") al personatge màlic de la Fada (un *alter ego* del Pelegrí). La Fada, vexada per l'oblit dels homes, ha esdevingut temptació enganyosa de vida i missatgera de mort. S'expressa així: "De la Goja de Lanós/ sóc la filla maleïda,/ desamor m'ha maleït/ i semblar la mort voldria."¹³⁹⁵ Els pastors de la muntanya sucumbeixen enfollits a la seva crida. Només un combat final de totes dues al·legories podrà resoldre la qüestió¹³⁹⁶.

¹³⁹⁵- En aquesta obra de maduresa, les referències a la *La fada* de Massó i de Moreta són molt més explícites, sobretot pel que fa a la llegenda, a la crida seductora, i també al diàleg entre Pastor i Rabadà de l'escena segona.

¹³⁹⁶- A banda *Lairum*, la imatge simbòlica del pastor, per aquestes dates, també apareix en una altra obra teatral de Gual, *Les enamorades* (l'obra data, aproximadament, del mateix any 1900. Original ms., Fons Gual, núm. 1536). El manuscrit, tanmateix, és un esborrany de difícil lectura que recull el material de dues o tres històries independents. La història que es conserva més definida presenta dues dones -Lia i Laió- enamorades d'un mateix home, un pastor. Al final del manuscrit, Gual redacta el que -suposo- hauria pogut ser l'argument definitiu: un noi és promès a una noia rica però s'estima la minyona de qui espera un fill; la minyona fuig, el noi accepta casar-se i mor el mateix dia de les noces d'un atac de cor. Les dues enamorades es troben a l'església i van juntes a l'aplec on moren d'exaltació l'una al costat de l'altra.

El rabadà també tindrà un paper important a la tragèdia *Marcelfo*, de 1907, original ms., Fons Gual, nùms 1437 i 1438.

L'escenari *pastoral* de *Lairum* també es reproduïx en algunes conferències. Per exemple, "Escoles Pies. Conferència 1ª", 27-1-1906, original ms., Fons Gual, Carpeta 40, o també, al voltant de la idea espontaneïsta, "Concepte general de la música", conferència llegida el 12-1-1907 a Terrassa, original ms., Fons Gual, Carpeta 40.

Finalment, per globalitzar el món del pastor en l'obra de Gual, cal llegir "Estampes d'una vida de pastor" (1922) inclosos a "Antologia poètica", dins *Misteri de dolor*, precedit de *Donzell qui cerca mullet*, Barcelona, Selecta, 1949, ps.225-240; també originals ms. Fons Gual, Carpeta 33.

CAPÍTOL-12

1. CAP A PARÍS: A LA RECERCA DE LA PAU I DEL PRESTIGI.

Després "d'un llarg període de dubtes", d'acord amb "un desmesurat desig de llibertat i d'emancipació", l'any 1901, Gual decideix marxar a París. Les batzegades amb l'Íntim, les ridiculitzacions i les polèmiques l'han "fatigat del cos i de l'ànima" fins al punt de fer-li desitjar un canvi d'aires.¹³⁹⁷ Mort el seu pare, Gual opta per traspassar el negoci familiar als seus associats -els germans Barral- i emprendre un camí nou cap a un munt de "coses pressentides". La decisió és arriscada. D'una banda, necessita liquidar el negoci per poder sobreviure a la capital de França¹³⁹⁸; de l'altra, si renuncia a la litografia, no té res que li cobreixi les espatlles. És un salt al buit, i això en un moment en què Gual pretén consolidar les seves relacions amb Dolors de Sojo¹³⁹⁹. El més probable és que, a França, el jove dramaturg busqui el crèdit d'artista, la posició

¹³⁹⁷ - "El seguit de lluites que venia suportant -reconeix-, potser massa tocades d'amor propi, un moment arribat més esclavitzaven per complet, i tant en el fet teatral com més enllà d'ell, les divagacions van estrènyer cada cop més el cercle on em movia, amb perills que em calgué conjurar ràpidament, perquè haurien pogut transcendir als qui em voltaven." Gual: *Mitja vida...*, p. 125.

¹³⁹⁸ - Pel que fa a la subsistència, Gual també parla d'uns "encàrrecs editorials" i uns "altres de decoració". Pel que fa als primers, es refereix probablement a una hipotètica corresponçalria a *Juventut* (cal recordar que Gual consta com a col·laborador des del primer número de la revista: vegeu "Col·laboradors d'aquest periòdic", *Juventut*, any I, núm. 1, 15-2-1900, ps. 2-3). Potser també es refereix a la publicació de *L'emigrant*. Pel que fa als segons, del cert només coneixem, del gener de 1901, la coberta per a *Ton i Guida (Hänsel und Gretel)*, rondalla lírica alemanya, llibre d'Adelaida Wette, música de Humperdink, traducció (adaptada a la música) de J. Maragall i A. Ribera, Barcelona, Joventut, 1901 (podeu trobar-la reproduïda a *Batlle, Bravo, Coca* *Adrià Gual...*, p. 18); algunes il·lustracions per a *Pèl & Ploma* (per exemple, núm 66, 15-12-1900) i alguns segells per a la Unió Catalanista.

Pel que fa a l'obra de Humperdink i Wette, Gual, a partir d'una iniciativa d'Antoni Ribera, havia tingut la intenció de muntar-la en la mateixa traducció de Maragall. Ho explica Oriol Martí des de *Juventut*: "[Ribera] resolgué, de moment, i com ensaig i preparació, donar a conèixer l'obra de Humperdink. Amb constància i fervor, trià diversos artistes joves, als qui ensenyà la partitura valent-se de la fidel traducció catalana que feren en Maragall i ell. En alguns concerts donà a conèixer el magúfic preludi, que fou molt aplaudit, fins en el Liceu. Tot ja estava a punt l'autor, entusiasmat, els hi donava tota mena de facilitats; en Gual tenia preparat i estudiat lo referent a la *mise en scène*; sols faltava l'empresari, i també es trobà a l'últim; però com que no es tractava d'un melodrama amb descarrilaments i altres desgràcies, ni d'una *magia* amb cascades *d'aigua natural*, aqueil senyor no volgué acceptar les condicions imposades, és a dir, que es presentés l'obra com se devia, i en Ribera preferí plegar." Oriol Martí i Joaquim Pena "Hänsel und Gretel. El poema 'La partitura'", *Juventut*, any II, núm. 50, 24-1-1901, ps 80-84. L'obra es va estrenar al Liceu al cap de pocs dies i al marge de la iniciativa primera de Ribera. Segons la crítica de *Juventut*, els resultats no varen ser gaire satisfactoris. Vegeu Joaquim Pena: "Hänsel und Gretel al Liceu", *Juventut*, any I, núm 51, 31-1-1901, ps. 97-100.

¹³⁹⁹ - Vegeu, d'aquest període, la còpia d'una carta íntima conservada entre els papers de la Carpeta 33 del Fons Gual. Vegeu també la col·lecció de poemes "Paris. poemes", originals ms., Fons Gual, Carpeta 33. Gairebé tots aquests poemes giren al voltant de la temàtica amorosa i de la sensació d'enyorament, i no aporten gaires dades d'interès per avaluar la producció dramàtica de l'etapa parisenca.

social i el prestigi que dubta d'obtenir si es queda a Barcelona regentant el seu taller. L'exemple d'alguns companys i coneguts com Josep M. Sert, Ramon Casas, Isidre Nonell o Hermen Anglada exerceix probablement alguna mena d'estímul¹⁴⁰⁰. Ben mirat, per als artistes catalans, anar a París gairebé s'ha convertit en una revàlida ineludible i de bon to. Una situació que Miquel Utrillo descriu amb marcada ironia:

"No passa dia sense que es faci esment de lo que fa i desfà Barcelona en totes les Arts; a cada pas se troben comentaris retrospectius de l'incansable progrés de la Pintura, l'Escultura, l'Arquitectura i demés arts que deurien ésser belles; ens escrivim de lo que havem adelantat des de que marquem els anys amb el 8, que sols s'ha mort enguany, i ja van escassejant les famílies que no tenen almenys un xicot a París fent d'algun ofici artístic. [...] Encara és hora i el temps és prou per a tenir-ho tot preparat per fer una Exposició que seria un element poderosíssim per a destruir el mal paper que farà a París el conjunt invisible de l'Art Català."¹⁴⁰¹

Des d'un altre punt de vista, algú amb tant d'ascendent com Joan Maragall també adverteix d'aquesta obsessió per l'estranger. No és només anar o deixar d'anar a París, la vocació d'estrangerisme s'exerceix des de Barcelona mateix. I aquest és el perill: que els poetes oblidin, enduts pel cant de les sirenes del nord, la veu de la pròpia terra.

*"Este extranjeroismo, muy provechoso hasta cierto punto en el sentido de armonizar nuestro sentimiento estético con el general de los tiempos y de europeizar nuestra expresión, no debe, sin embargo, conducirnos a un cosmopolitismo literario y artístico que nos descaracterice, pues entonces, a fuerza de querer ser mucho nos convertiríamos en algo insignificante, es decir, en nada."*¹⁴⁰²

¹⁴⁰⁰- A banda Josep M. Sert, Gual fa una llista del catalans amb què es relaciona a París: Xavier Gosé, Pablo Picasso, Jaume Brossa, Joan Pérez Jorba, Manuel Feliu de Lesmus, Isaac Albéniz, Alfons Maseras, Maria de Goy, Eduard Marquina i Aleix de Togores. Vegeu Mitja vida, p. 136.

¹⁴⁰¹- "Projectes", Pèl & Ploma, núm.40, 3-3-1900.

¹⁴⁰²- J. Maragall: "Arte y Patria", Diario de Barcelona (14-3-1901).

Concretament, en l'àmbit teatral, els autors -i Gual s'hi deu reconèixer- han fet atenció a Ibsen, Maeterlinck, Tolstoi o D'Annunzio i han produït "*obras ibsenianas, maeterlinckianas, etc, que de catalán apenas tienen lo exterior, el vocabulario, y de personal el amaneramiento*". Totes aquestes influències, mal païdes, poden explicar "*falta de personalidad*" o, simplement, "*precipitación*". Cal de totes totes que l'artista aprengui "*a sentir en su alma catalana lo que del arte universal hay en el alma septentrional, o eslava, o italiana, del maestro admirado*"; només així l'ànima de l'artista, "*así influida, cantará en catalán su canción propia*". Conscient de tot això, el teatre parisenc de Gual representarà un intent explícit de conciliació entre la *personalitat catalana* i els models estrangers del nord.

1.1. "El teatre popular" a l'Associació Popular Regionalista: una declaració de principis.

Dos mesos després de l'article de Maragall, Gual marxa a París. Però sembla que hi va amb la lliçó ben apresada. Potser és per això que, simbòlicament, pren l'opció d'acomiar-se de Barcelona amb una declaració pública de principis i d'intencions: encara que se'n vagi a París, la seva voluntat és la de fer obra catalana per tots quatre costats. Pot ser que Gual s'hagi sentit al·ludit pels mots de Maragall? Aquests, per exemple:

*"supongamos -sentencia el poeta de la "paraula viva"- que un poeta se enamora de la musa popular y se deleita largamente en las canciones y dichos de la tierra. Si el poeta es verdadero, acabará por hacerse un alma popular personal que, en sus momentos de inspiración, cantará como el pueblo... hecho poeta en él. Pero si él no es un poeta completo, si no ha tenido fuerza asimiladora, se creará inspirado cuando sienta una canción popular muy bella y su obra será un eco de ésta, no un canto de su alma, indiferente a lo que pasa fuera de ella."*¹⁶⁷

¹⁶⁷. *Ibid.*

O a l'inrevés: és possible que Maragall faci referència a les "harmonitzacions" de Gual?, que les consideri un teatre falsament popular? De fons, les mateixes qüestions de sempre: la necessitat d'una disposició creativa exempta d'egoïsmes, d'una actitud integradora i sincera, i també, és clar, d'una acció creadora espontània.

Curiosament, la conferència de Gual -perquè d'això es tracta- és bàsicament una demanda de sinceritat; i, curiosament també -després que s'hagi fet l'elogi dels models estrangers que poden permetre un perfeccionament de la nació i dels seus homes-, una defensa abrandada dels recursos que proporciona la pròpia terra a l'hora d'engegar una croada d'educació estètica del poble. El títol de la xerrada és força orientador: "El teatre popular"¹⁴⁰⁴, i la declaració d'objectius també: "vull posar-vos de manifest la manca d'aquest teatre a casa nostra, els prejudicis que la tal manca ens porta, d'on podem treure'l i els béns que pot reportar-nos repercutint en l'educació artística de la nostra massa."¹⁴⁰⁵

De primer, Gual fa una mica d'història del teatre. Després de repassar els principals referents del teatre universal des de la Grècia d'Èsquil fins a les acaballes del segle XVIII, estableix dues etapes: l'etapa del "teatre històric", que abraça el període citat, i l'etapa del "teatre contemporani", que s'estén al llarg de tot el segle XIX. Mentre que el primer ha estat un teatre íntimament vinculat al poble, el segon "salvo rares excepcions, en son conjunt ha tendit d'una manera claríssima al mercadeig del sentiment". És a dir, l'autor contemporani, per comptes d'educar el poble, s'ha preocupat tan sols d'afalagar-lo. El benefici econòmic ha passat per sobre dels guanys morals fins a l'extrem que al públic se li han "afeminat els sentiments" i "adulterat les passions". Una vegada més, Gual insisteix en la mateixa idea: el teatre, tal com es fa

¹⁴⁰⁴- Adrià Gual: "El teatre popular. *Plan-estudi* llegit en "l'Associació Popular Regionalista", la nit del 2 d'abril de 1901", *Jovenut*, any II, núms 63, 64, 65, 25-4-1901, 2-5-1901, 7-5-1901, ps. 288-290, 307-309, 315-317

¹⁴⁰⁵- *Ibid.*, p.288.

I més endavant: "[La conferència és] l'exposició d'alguna cosa que l'estimo trascendent per al bé del poble, que avui sol viure en un deseuït d'emoció que fa tristesa", p. 307.

en l'actualitat, només serveix per malejar el poble; si s'aconsegueix que el teatre canviï, també canviarà la col·lectivitat. La novetat del discurs, doncs, rau en el fet d'acomboiar la teoria amb un mínim de referents històrics. Certament, l'argumentació és escassa i el tall entre les dues etapes és força arbitrari; això no obstant, Gual intenta per primera vegada que la seva valoració del teatre contemporani estigui avalada per una perspectiva històrica, que no sigui només una apreciació personal poc fonamentada...

Ja fa alguns anys que s'ha iniciat la reforma del "teatre contemporani" - assegura-; el tret de sortida l'ha disparat Wagner, que ha concebut "l'art escènic com reunió de quants elements fossin precisos per completar la impressió desitjada, arribant en tots sentits a l'alta suggestió de lo anhelat."¹⁴⁰⁶ Amb la referència a Wagner, Gual pot començar a descabdellar el seu *credo* artístic particular. I això, que a aquestes alçades pot semblar redundant i de poc interès, és d'una gran transcendència. Precisament per aquest motiu més amunt he parlat de "declaració de principis": la conferència de 1901 permet estudiar tots els estímuls que han impactat l'obra de Gual des de 1893 i, al mateix temps, constatar-ne la vigència. En poques paraules, "El teatre popular" (la conferència) permet fer un diagnòstic, un estat de la qüestió. Encara més: permet entendre el fonament de les propostes dramàtiques elaborades per l'autor sota els teulats del *quartier latin* de París. Per exemple, si ens fixem en la idea de síntesi de llenguatges artístics, entendrem l'elaboració d'un tercer *Nocturn*; si parem atenció en la idea d'usar el "teatre popular" com una base dramàtica que pugui garantir l'autenticitat d'expressió autòctona a l'hora d'integrar els estímuls europeus, s'il·lumina netament la confecció de *Misteri de dolor*. També és cert que no cal recórrer a cap conferència per estudiar l'elaboració dels textos esmentats; en tot cas, com a discurs programàtic, el text de la xerrada ajuda a comprendre l'estranya pervivència d'uns referents diversificats -i la seva integració- en l'obra de Gual a cavall dels dos segles. Repassem-ho.

¹⁴⁰⁶. *Ibid.*, p. 290

En primer lloc, Wagner, que, "al trobar la perfecta fusió de la paraula amb la música", va saber proporcionar al mateix temps "la delectació justa al fons del nostre esperit", al qual li cal "l'emoció de lo palpable", i "l'emoció de lo inexplicable."¹⁴⁰⁷ En segon lloc, la tradició francesa, que ha tendit, més o menys, cap al realisme (malauradament -observa Gual-, això no ha impedit, salvant honroses excepcions, el "melodrama", "la intriga", "el patriotisme un tant axavacanat", "els grans espectacles", "lo aparatós de l'escena" i "lo flamant de les robes"). En tercer lloc, el "teatre intel·lectual" de Suècia i Noruega, dissortadament "més savi que sentit" (si s'exceptua, òbviament, el "gran Ibsen"). I, en darrer terme, dos noms de la dramaturgia francòfona -Maurice Maeterlinck i Pèladan, "que han senyalat camins d'esplèndida senzillesa"- i un de la dramaturgia anglòfona: Shakespeare¹⁴⁰⁸. El problema està en què els "exemples citats no poden interessar d'una manera espontània a la massa inculta, que és la que es tracta de reanimar". Cal un pas previ, i aquest pas, sempre segons Gual, l'han de fer els dramaturgs autòctons tot prenent allò que "tenim arraconat i pot servir per a l'obra gran d'educació espiritual del nostre poble". En aquest punt entra en joc el concepte de "teatre popular".

Què és el que "tenim arraconat" i pot servir de matèria prima per a la consecució d'un teatre eminentment emotiu i educatiu? No es tracta, evidentment, de la tradició teatral catalana. El teatre català, en opinió de Gual, "no ha sigut fins avui altra cosa més que una iniciació que va pendre peu en les *gatades* predilectes dels nostres pares, sens un fi verament artistic, i quan va voler ser-ho, va caure en el

¹⁴⁰⁷ - *Ibid.*, p.290.

¹⁴⁰⁸ - Després, d'aquesta exposició, al llarg de la segona entrega de l'article-conferència, Gual es dedica a exposar les menes d'emoció que busca el "teatre contemporani" i les dificultats que tenen per proporcionar una veritable educació estètica. Són les següents: la del "raure", la de la "intriga o esplendor", la del "cap" i la del "cor". És interessant veure com Gual, tot parlant de l'"emoció de la intriga", es revolta, gairebé en un sentit polític, contra els que abusen del "sentiment verge del poble". Pel que fa a "l'emoció del cap", Gual insisteix a relativitzar el valor del teatre d'idees. De tot plegat, se n'ha parlat més amunt. Vegeu ps.382-384.

ridícul.¹⁴⁰⁹ Primer de tot, cal fer-se càrrec de quins són els objectius més enlairats del teatre. L'abast de la seva missió educativa l'exposa Gual per boca de Schiller:

"Diu Schiller que el teatre secunda la justícia social, i que és escola de sabiduria pràctica, guia en el camí de la vida i clau segura per a descobrir els secrets del cor; que ensenya a l'home a conformar-se amb el seu destí, i contribueix a formar l'esperit nacional."¹⁴¹⁰

En poques paraules: "l'esperit del nostre poble necessita un aliment espiritual que no se li dona." Ara bé, qui té l'obligació de proporcionar-lo, aquest aliment? La resposta no pot ser més clara:

"Ningú més cridat a preocupar-se'n que l'exèrcit de creuats que amb nom d'artistes i poetes tenen la santa missió de vetllar pels esperits adormits. Un dels factors que més poden interessar per aquest despertament és el teatre, per ser tot ell una impressió directa, cridada a reproduir, amb tots els elements imitatius de la naturalesa, quantes visions i epissodis poden commoure d'una manera que, després d'absorbir, eleva."¹⁴¹¹

La matèria prima per als "educadors", és a dir, per als homes de teatre, ha de ser l'"art popular". Perquè "tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes." I en són un bon exemple, fora de casa i al llarg de la història, tots els elements adduïts: els grecs, l'època medieval, Shakespeare, Goethe o Wagner¹⁴¹². És així com Gual inicia la tercera part de la seva conferència. S'ha proposat reivindicar una vegada més els seus intents i la seva teoria sobre el "teatre popular". Legitimar-los com a fase preparatòria, com a

¹⁴⁰⁹. "El teatre popular", p.309

¹⁴¹⁰. *Ibid.*

¹⁴¹¹. *Ibid.*

¹⁴¹². Gual cita la "Carta-proleg" a Villot: "La llegenda, sia la que es vulga l'època i la nació a què pertany, té l'avantatge de compendiar exclusivament lo que aquesta època i aquesta nació tenen de purament humà i de presentar-ho baix una forma original senyaladíssima, i per lo tant intel·ligible al primer cop d'ull." *Ibid.*

etapa prèvia -imprescindible- abans no es divulguin els models regeneradors del teatre estranger de primera línia. El treball amb l'art popular abona el terror espiritual del poble i el prepara per rebre les llavors dels corrents moderns. Sense la primera fase, és impossible que aquestes llavors germinin i que, per tant, s'obtinguin els fruits desitjats de l'educació estètica. "Teatre popular" i "teatre estranger modern" no són principis incompatibles. Són, més aviat, principis complementaris.

A l'hora de redefinir la seva idea de "teatre popular", no és gens estrany que Gual faci referència al pròleg a Blançafior i, per tant, que els conceptes bàsics que s'hi enuncien resultin familiars: al fons de les ànimes, hi ha bel·leses adormides que reposen des dels dies feliços de la infantesa; són bel·leses que només es poden actualitzar escoltant de bell nou els cants tristos de la mare a la vora el bressol i la cadència de les cançons i de les llegendes antigues¹⁴³. Després de fer la descripció ideal d'un local teatral dedicat al "teatre popular", Gual es queixa del fracàs de l'estrena de Blançafior i l'atribueix al fet que el públic no va ser l'adequat: allò hauria hagut d'adreçar-se al poble senzill i no pas a la sofisticació d'aquell "públic que es diu cult".

Malgrat les repeticions i la queixa, però, Gual té l'habilitat d'introduir dos conceptes relativament nous. En primer lloc, el cant popular és substancial per garantir la supervivència de la pàtria: és el lligam entre les generacions passades i les futures, la transmissió inconscient de les essències. Si es té en compte que totes les cançons populars han nascut "de la bondat i l'hermosura", s'obté que el futur de la nació, quan intercedeixen les cançons, és en mans d'homes "bons i hermosos", és a dir, d'homes educats estèticament. En segon lloc, Gual postula la universalitat de la llegenda. Quan es parla d'"art popular", no es parla només de la "llegenda purament nostra. Totes les

¹⁴³- "La primera espurna d'art que ens han posat a l'ànima ha sigut per boca d'una dona covant els nostres somnis, com si la dona, missatgera dels àngels, rebés d'ells la missió d'adormir-nos dolçament, disposant-nos al despertament dels enemics. Quan infants com a infants, quan homes com a homes. Lo que abans era una senzilla canço, avui pot ser tot un poema. Coratge, germans! El saltant d'aigua ja el tenim!", *Ibid.*, p.316.

llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles poden els homes arribar a la comprensió dels secrets humans."¹⁴⁴ Per aquesta banda, no em puc estar de glossar, una vegada més, la famosa sentència maragalliana: l'ànima catalana, traduïda per les cançons i les llegendes, és la concreció de l'ànima universal que brolla a través d'una terra determinada. El llegendari universal està indefectiblement emparentat¹⁴⁵.

Ja per acabar, val la pena destacar el fet que Gual finalitzi la seva conferència amb un to ben propi del nacionalisme vitalista¹⁴⁶. Siguem joves -diu- "mal el pes dels anys ens mati", siguem forts, siguem bons "i esdevindrem dignes d'ànima" i farem "una obra regeneradora del bon sentit"¹⁴⁷.

¹⁴⁴. *Ibid.*, p.317

¹⁴⁵. Poc després, a París, amb ànim de continuïtat i fent referències a la conferència de 1901, Gual redacta un article titulat "L'art Popular". En destaca, a propòsit dels conceptes d'"harmonia universal" i d'"apostolat", el següent fragment: "La felicitat de tots els pobles es deurà, si existís un dia, a la germanor de sentiments. Quan tots els homes vibrin al so d'accords semblants, l'harmonia universal serà un fet. Aquesta harmonia que es preté dels pobles, pot néixer solament de l'ànima del mateix poble. La llegenda és l'ànima. Cal, doncs, que els homes la descobreixin, i els artistes són cridats per un tal apostolat. Per aquest camí, doncs, podem clarament veure que l'obra d'art, a tal punt portada, és obra d'humanitat. Tots els artistes, pel sol fet de ser-ho (si ho són de veres), tenen un fondo d'hermosura introbable i no es poden refugiar d'aportar al món tot allò que pugui augmentar en ells la claraevidència [sic] d'un sens fi d'admiradors que avui dormen en les tenebres de la ignorància. Crec que ja us ho he dit tot " Adrià Gual: "L'art popular", original ms., Fons Pual, Carpeta 47.

¹⁴⁶. Aquest mateix any, per exemple, Gual col·labora en la campanya dels Segells de la Unió Catalanista. En dissenya un de commemoratiu de l'Assemblea de Terrassa. La imatge nacionalista es fon amb els motius recurrents de la plàstica gualiana: l'arbre arrelat a la terra curull de branques florides, el llibre sagrat travessat per l'espasa de la lluita, la muntanya sagrada (Montserrat) i, encerclant-ho tot, el motiu central del cor. Vegeu-lo reproduït a Balle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, p.24. Pel tema dels segells, vegeu Marfany: *La cultura del catalanisme*, ps 249-251.

¹⁴⁷. Després de la conferència, es va llegir *Blancaflor*. Tant la nota a peu de pàgina com, anys més tard, el conegut pròleg "Al sr Joseph Camer", insisteixen a comparar el fracàs de l'esurena amb la recepció entusiasta davant del jovent "de divuit a vint-i-cinc anys"- de la "Popular Catalanista". "No era aquell públic de la mena d'aquell altre que hem parlat que en juny omplia la sala d'aquella nit trista (?) [així a l'original] «comenta Gual», era gent que puja, que ha sabut flairar les flors amagades que a l'entorn de nostre bressol vafem arrelar's i que no treuran brotada fins que el nostre esforç les faci flors evidents, i, al revés d'aquella altra nit, aquesta va ser per a mi d'esperances, i vaig veure clar que tot lo passat queda perfectament explicat amb tres paraülles encoratjadores: *no era hora*." "Al sr Joseph Camer", diu *Blancaflor*, p. V

1.2. Dues decepcions: els Jocs Florals i el Teatre Liric.

Pocs dies després de la conferència, Gual és guardonat amb un "primer accèssit" a la Viola d'Or i d'Argent en els Jocs Florals de 1901. La composició premiada pel consistori és "Àngels (retaula)". Lema: "Visions". La distinció, que segons com es miri, pot semblar un motiu d'orgull i de satisfacció, ve a sumar-se, ben al contrari, a la pila de desencisos, a les "fadigues de l'ànima" i a les fissures en l'"amor propi" que, a la llarga, faran que Gual se'n vagi a París. El poema, de fet, havia estat concebut el 1897¹⁴¹⁸. Durant quatre anys, l'autor hi ha donat voltes i, finalment, s'ha decidit a presentar-lo en la convocatòria del 1901. Ho explica d'aquesta manera:

"Va ser aleshores que massa de bona fe creia en la sinceritat dels *consistoris dels Jocs Florals*. Una vegada guanyador en un sol any de la *Viola i l'Englantina*, anava a la caça d'altre premi ordinari per arribar al mestratge (més per als altres que no pas per a mi), però, a l'adonar-me que s'establien torns, la meua decepció va ser massa forta i vaig triar voluntàriament per *aprenent*. No sé si algun dia acabaré "Àngels". Servo aquests fragments per la història íntima que significa per a vosaltres. La idea em seduïa. I encara, passats tants anys, m'és ben estimada."¹⁴¹⁹

¹⁴¹⁸. "Aquesta composició -reconeix Gual- la vaig escriure per enviar-la als Jocs Florals del 1897 i, una vegada fet, vaig comprendre que per tot allò de les *libertats* (literàries) que tan miren els consistoris hauria caigut al foc, i això va decidir-me a guardar-me la. Després me n'hi alegrat perquè, de mica en mica, me l'he anada estimant molt i avui és de les que més simpatia hi tinc d'entre les meves. [...] En lloc d'aquesta, vaig enviar als Jocs Florals d'aquest any "Llac encantat", que obtingué segon accèssit a la Flor natural." Nota a "Àngels (retaula)". original ms., Fons Gual, Carpeta 33. Vegeu el poema també a "1895-1897 Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34 (és la versió més primitiva) Publicat a *Jocs Florals de Barcelona*, any XLIII de la seva restauració, Barcelona, Estampa de *La Renaixença*, 1901

El poema deseneu com, quan arriba el capvespre, els "set àngels de la tarda" baixen des del cel, amb les seves "arpes d'or i plata", per "endormiscar" la plana. Un d'ells fa de mestre de cerimònies i canta "l'oració de cap al tard" beneeix les muntanyes i les valls, "fa petons a la hora alta", "vigila les cases fosques" i escampa "flaire de dolç repòs". L'oració és pautada per una breu tornada: "Ave Maria". Quan tot s'ha adormut i el cel és estelat, tornen al cel i, des d'allí, encara vetllen i van cantant "Santa nit, Santa nit".

Vilaregut cita el poema com a inèdit l'any 1898 ("Adrià Gual", *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm 18, 3-5-1898, ps 145-146). Per tant, quan, el 1901, és nomenat secretari del consistori, ja coneix el poema. En la seva memòria, justifica els aspectes més *evanescents* de la composició atesa la seva condició de "retaula": "Son autor -diu- la qualifica de "retaula" i, en efecte, la qualificació no pot ésser més justa. Transpira un encantament boiràs de vesprada serena, en lo que s'hi dibuixen suaus perfils esllanguits dels àngels, al punt de recitar, amb monotonia comprededora, l'oració de la nit. La poesia sembla inspirada en un retaula de Fra Angèlis." Vegeu "Memòria del secretari", dins *Jocs Florals...*, p.46.

¹⁴¹⁹. Nota a "Àngels..."

Gual està convençut que el seu accésit és el resultat d'un conxorxa (cal tenir present la polèmica que han generat els dos premis guanyats l'any anterior: "La Marc de Déu" i "Els segadors d'ara") orquestrada pels seus detractors amb la finalitat d'evitar a qualsevol preu que li sigui atorgat el mestratge en Gai Saber. Paradoxalment, d'aquest estat de frustració Gual en treu l'empenta suficient per iniciar una nova peça teatral. Serà a París. Als pocs dies d'arribar-hi (entre el 15 i el 25 de maig), basant-se en la imatge central d'"Àngels", iniciarà la redacció de Nocturn núm. III. Els Sants Emigrants o La nit al desert¹⁴²⁰. L'obra quedarà enllestida el dia 17 de juny. Inmediatament, en farà una còpia acolorida i l'enviarà a Vicent D'Indy. Queda clar, doncs, que a París Gual no hi ha anat a passar l'estona.

La renovació de l'interès pel "drama musical", més enllà de l'estímul que suposa l'adaptació del poema, també té a veure amb una altra mena de decepció. Em refereixo a la participació fallida de Gual en el projecte de Teatre Líric Català endegat per Morera i Iglésias. Segons la programació del Tívoli, Gual ha d'estrenar-hi una obra titulada La núvia, amb música del mestre Pere. E. Ferran. La representació mai no arriba a realitzar-se: problemes de temps¹⁴²¹. A banda els impediments pràctics, de ben segur que, sense voler-ho ni desitjar-ho, Gual es troba al bell mig d'una picabaralla ben galdosa. Tota la programació de gener i de febrer del Teatre Líric Català ha estat envoltada d'una forta polèmica que, tal com fa constar el detallat estudi de Margarida Casacuberta, abraça des de "problemes d'ordre tècnic -actors mancats de formació, de mètode de treball i d'experiència, llibrets i partitures escrits a correccuita, escenografia poc treballada, improvisació excessiva, etc.-, fins a problemes que afecten els

¹⁴²⁰ Nocturn núm. III. Els Sants Emigrants o La nit al desert, original m.s., Fons Gual, núm. 1401 (dos manuscrits).
"De temps pensat o concebut -diu Gual tot prologant l'obra-, no anava en son principi destinat a l'escena. Tenia de ser un poema, però mentre li anava donant forma per dintre, se m'apareixia cada vegada més plàstic, i, en el seu esclat, no he pogut prescindir de fer-lo escènic." Pròleg a Nocturn núm. III (als dos manuscrits).

¹⁴²¹ "El treball contra rellotge a què s'hagueren de sotmetre els llibretistes i els compositors i la sobtada interrupció de la temporada reduïren el nombre d'obres presentades." Aviñoa: "L'empresa del Teatre Líric Català", dins La música i el modernisme, ps. 287-311.

mateixos criteris de selecció de les obres a estrenar"¹⁴²². Atrapat de ple en un conflicte d'interessos i d'amistats, Gual no sap quin partit prendre: si s'obvia la posició que adopten les publicacions diàries (en línies generals, La Renaixensa es mostra força crítica, mentre que La Publicidad, La Vanguardia i La Veu de Catalunya, amb algunes puntualitzacions, mantenen una actitud de benvolència¹⁴²³), Gual se sent pressionat, d'una banda, per la dura crítica del seus companys de Juventut (Lluís Via, Joaquim Pena i Emili Tintorer) i, de l'altra, per la defensa de l'empresa que han assumit els amics de Pèl & Ploma, sobretot Eduard Marquina (amb el qual acaba de col·laborar en la il·lustració del llibre de poemes, Las vendimias¹⁴²⁴). I tot això sense comptar amb els lligams d'amistat que l'uneixen al mestre Morera. Curiosament, segons que es desprèn

¹⁴²²-Casacuberta: "El Teatre Liric Català, un projecte polèmic", dins Santiago Rusiñol, ps.411-416 (cita de la p.412).

¹⁴²³- "Els motius d'una tal condescendència tenen molt a veure amb la identificació d'aquests crítics i de les publicacions que representen amb els pressupòsits bàsics del Teatre Liric Català, suficientment mal febles com per permetre una comunió d'interessos ideològics d'entrada inconciliables. En aquest sentit, la integració, en la idea primigènica del Liric, de modernisme i catalanisme d'acord amb una explícita voluntat regeneracionista, hi juga un paper preponderant." Casacuberta: Santiago Rusiñol, p.415.

¹⁴²⁴- Eduardo Marquina: La vendimias, Barcelona, Sèix, 1901.

Juventut, d'entrada, havia saludat l'aventura esperançadament: "Els propòsits de tal empresa no poden ésser més lloables", es tracta de "donar la puntilla al funest *gènere chico*" (P: "Crònica musical Vàries", núm.48, 10-1-1901, p.53). Després de la primera tongada de representacions, però, Emili Tintorer ("Teatre Liric Català, núm.49, 17-1-1901, ps.64-65) parla d'"equivocació", assegura que s'han "oblidat els principis més rudimentaris de l'art escènic" i que l'obra de Vitlanova (Colometa la gitana) és francament ridícula. La crítica musical de Joaquim Pena, al mateix número, es limita a valorar positivament la partitura de Morera per a L'alegria que passa de Rusiñol. El to reorinaton s'incrementa en les següents crítiques, que tendeixen a considerar que la mala qualitat de les sessions l'únic que aconseguix es fabricar un *gènere chico* a la catalana. Vegeu Emili Tintorer i [Joaquim] P[ena]: "Teatre Liric Català", núm.50, 24-1-1901, ps.78-79; Lluís Via: "Cas de consciència", núm.51, 31-1-1901, ps.89-90; Joaquim Pena: "Teatre Liric Català" i Emili Tintorer: "Teatres", núm.52, 7-2-1901, ps.115-117; Emili Tintorer: "Teatres", núm.53, 14-2-1901, p.135; [Joaquim] P[ena]: "Teatres", núm.54, 21-2-1901, ps.149-150; Emili Tintorer i [Joaquim] P[ena]: "Teatres. Liric-Català", núm.55, 28-2-1901, ps.165-167.

De Pèl & Ploma, vegeu "Noves & Velles", núm.66, 15-12-1900 i, sobretot, E. Marquina: "Teatre Liric Català" (acompanyat de diversos fragments de les obres representades), núm.70, 15-2-1901, ps.2-4. Com bé apunta Casacuberta, rere l'abrandament de Pèl & Ploma, hi ha les mateixes raons per les quals, uns anys abans, els de la revista "havien prestat suport a l'estrena de La fada i, en general, a totes les festes modernistes i a d'altres activitats culturals que necessitessin el concurs del grup per tal d'aconseguir un important ressò social. Allò que els interessava, fonamentalment, era no perdre el control del mercat artístic català, que havien arribat a conquerir durant l'última dècada del passat segle a través de la potenciació d'un nacionalisme cultural que tenia com a principal tret distintiu la modernitat. Per això, en aquests moments, del Teatre Liric, n'intentaven conduir cap a propi molí la novetat, el component modern que caracteritzava la iniciativa, més que no pas la significació regeneracionista, que quedava relegada a un segon terme." Casacuberta: Santiago Rusiñol, p.418.

A propòsit de la polèmica sobre el Teatre Liric, vegeu, a més del detallat estudi de Casacuberta ("El Teatre Liric Català, un projecte polèmic" i "Pèl & Ploma i Juventut, dos fronts dins el modernisme", dins Santiago Rusiñol, ps.411-16 i 416-421, respectivament), Aviñoa: "L'empresa del Teatre Liric Català" i Ramon Planes: El mestre Morera i el seu temps, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1972, ps.99-117.

d'una de les embestides de Lluís Via, la capelleta de Pèl & Ploma hauria estat la principal responsable d'algunes de les ensopegades de l'Íntim:

"Repassi la col·lecció de Jovenut, i veurà que nosaltres no hem ridiculitzat mai les iniciatives nobles. Vostès, sí. I a vostès, que havien escupit al cel, ara els hi ha caigut la saliva al front. Ben recent és l'exemple del "Teatre Íntim", fundat més a consciència que el "Líric Català" per en Gual, a qui vostès ridiculitzaren sens haver fet res que en serietat artística pogués comparar-s'hi. Allí almenys hi vegrem dignament presentada alguna obra del mateix Gual, que vostès ja es cuidaren de *reventar*, i L'alegria que passa d'en Rusiñol, que els seus amics s'han encarregat de profanar posteriorment."¹⁴²⁵

Com entendre-ho? Per un costat, Utrillo ha col·laborat estretament en les activitats de l'Íntim, fins i tot a La culpable; Pèl & Ploma ha fet publicitat de les sessions de l'agrupació i, a més, ha editat alguns dibuixos de Gual. L'Íntim ha estrenat Rusiñol, i Gual ha establert una bona amistat amb Marquina. Per l'altre costat, Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Oriol Martí i Claudi Sabadell són quatre dels sis socis capitalistes del primer Íntim. Podria ser que les desavinences entre els dos sectors del modernisme s'haguessin iniciat al si de l'Íntim? Per quin motiu?¹⁴²⁶ La resposta no és clara, però si que ho és el fet que Gual hagi de fer equilibris per no enemistar-se amb cap dels dos bàndols; lògicament, se sent impotent i incòmode nedant entre dues aigües. És probable, fins i tot, que la no participació de Gual al Teatre Líric tingui a veure amb aquesta situació. La *tenalla* -per què no?- també pot ajudar a entendre la fugida de Gual cap a França. Hipòtesis a banda, l'empresa del Líric, després de la primera temporada, plega velles deixant un munt de títols per estrenar. I això, de ben segur, suposa una batzegada suplementària per a Gual, que, sense cap mena de dubte, hi havia vist una via de sortida per al seus projectes de "drama musical"¹⁴²⁷.

¹⁴²⁵- Lluís Via: "Un quixot d'encàrrec", Jovenut, any II, núm. 56, 7-3-1901, ps. 172-173.

¹⁴²⁶- En relació al mateix tema -i al suposat boicot del sector de Pèl i Ploma a La culpable-, vegeu més amunt p 573.

¹⁴²⁷- L'any 1903, tornat de París, Gual estrenarà al Tivoli, amb música del mateix mestre Ferran, Las bodas de Camacho (12-6-1903, probablement la traducció de La núvia), una obra escrita conjuntament amb Jacinto Grau i basada en un episodi del Quixot. Interpretarà l'obra la companyia d'òpera i sarsuela espanyola del Teatro Price de Madrid. Segons que sembla, aquesta obra és un encàrrec del mateix Ferran. En un article publicat a València, després

Pel que fa a l'Íntim, després de la suspensió de L'arlesiana, Gual decideix de fer un parèntesi. Tot i això, abans de marxar a París, deixa la companyia en mans de Lluís Reig i de Josep Pujol i Brull que, segons que sembla, tenen la intenció de mantenir-la encara que sigui en un estat latent. La seva intenció és "reunir-se un cop a la setmana i estudiar alguna que altra obra per ésser representada entre ells"¹⁴²³, això, és clar, mentre no torni el seu director.

1.3. Arribada a París: el tercer Nocturn.

A l'hora d'optar per un model dramàtic que pugui convertir "Àngels" en una peça dramàtica, Gual tria el "nocturn". L'obra -comenta- "ve a formar part dels meus Nocturns, i em sento content de da'ls-hi aquest germà, perquè porta en la família un

de descriure l'argument de la peça, els autors recomanen que "el que quiera saber más que venga aquí i vaya al Tivoli el día que el cartel anuncie la obra. No hay en ella arias, ni concertantes, ni duetos, todo es música motivada. [...] No hay en las Bodas de Camacho chistes de almanaque, pero sí hondo, claro y saludable humorismo; no hay quid pro quo, ni cuplets picantes, pero sí hay arte, de ese que como el vino, con los años toma fuerza." Vegeu J. Grau i A. Gual. "Las bodas de Camacho. Auto-crítica", El éxito, València (28-6-1903); conservat al Fons Gual, Àlbum de premsa núm. 1. Vegeu també el text de l'obra publicat a Barcelona, Imprenta de Pedro Coll, s.d.

Per les mateixes dates, Gual col·laborarà amb Morera en l'intent de represa del Teatre Liric Català (Foment del Teatre Liric Català) Vegeu "Novas", Jovenut, any IV, núm. 176, 25-6-1903, p.431. Encara que tard, després d'una tongada no gaire reeixida de representacions al Teatre Principal, Gual serà nomenat "director artístic" de l'empresa (la mena de direcció que, precisament, els de Jovenut havien trobat a faltar en la primera etapa del Teatre Liric). L'any 1904, quan sembla que l'aventura ja ha fet aigües, Gual presentarà el programa d'un dels projectes fonamentals del Foment, una escola d'interpretació per a actors que es vulguin dedicar al teatre líric. Vegeu Adrià Gual: "El teatre líric català", original ms., 17-10-1904, Fons Gual, Carpeta 36. La conferència és força interessant. A destacar aquesta definició: "Es teatre líric -diu Gual- tota acció eminentment dramàtica en què es desenvolupa i es parla clara la veu de l'actor passant per una exaltació poètica de la tònica corrent del parlar al filat d'emocions que inconscientment formen la paraula cant. En conseqüència, l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'actor dramàtic, cuidant al propi temps d'educar-li la veu, per lo que li sta permesa l'exaltació eufònica que l'ha de distingir de l'altre."

La col·laboració de Gual i Morera es concretarà a Pierrot de vuelta o El destino (canviat més tard en La vuelta de Pierrot). Vegeu originals ms., juny 1903, Fons Gual, nùms. 1506 i 1596-2. També en l'etapa dels Espectacles-Audicions Graner, Gual i Morera col·laboren en Els tres tambors.

¹⁴²³- Gual: Mitja vida, p.126.

aspecte ben distint del que li han dut els dos abans vinguts.¹⁴²⁹ Tot consisteix, doncs, a aplicar els mateixos principis que han regit els dos experiments anteriors, afegint-hi, però, alguna novetat diferenciadora. D'entrada, l'opció pel "drama musical" ("Blau i blanc. Andante") és ben lògica: l'entramat de l'obra, més que no pas una *acció* pròpiament dramàtica, configura una *situació* escènica. Es tracta d'un quadre nocturn en què intervenen personatges i espais mítics (Jesús, Josep, Maria, Natzaret, el desert...) al costat de personatges al·legòrics (l'Àngel de la Nit, l'Àngel Mestre...). Els uns funcionen de figures *reals* i els altres de figures *al·legòriques*, tal com passa a Blancaflor. La frontera entre els uns i els altres -val la pena recordar el primer Nocturn- és a la mateixa ratlla que separa el son de la vetlla (el somni de la realitat).

La novetat a què al·ludeix l'autor, per tant, va per un altre costat: està en el fet de concebre el nou text com un cant explícit a l'arribada de la nit. En els dos "nocturns" precedents, la nit conformava un marc simbòlic i suggestiu per encabir la *situació*, un marc que presidia tota l'obra. En La nit al desert, en canvi, el domini de la fosca ve precedit (tenint en compte, com a punt de partida, el contingut d'"Àngels"¹⁴³⁰) pel traspàs al·legòric i sublim que es produeix entre la llum del dia i la celèstia nocturna. I aquest traspàs, emmarcat pel cant i l'oració en lloança de la nit, és el més important de l'obra; més important, fins i tot, que l'anècdota bíblica. En mots de Gual: "cantar la nit és l'elogi més gran que pot fer-se a la claror."

"La nit és una companyia seductora, i el que arribés a descobrir els misteris d'encís que porta en ella, i que fructifica la més esplendorosa de les llums, fóra sens dubte algú que viuria més ditxós que els altres, i com que l'aspirar a ser ditxós fortifica i hermojeja, i tots venim obligats a ser forts i hermosos per no desdir en quant poguem de les hermosures veïnes, és en nosaltres una prenda el intentar-ho."

¹⁴²⁹ - Pròleg a Nocturn núm. III.

¹⁴³⁰ - Com a "poema-retaula", "Àngels" és una composició que ve a complementar la idea de "La Rosada": el que allí eren les gotes-fades que anunciaven l'adveniment de la claror, aquí són els àngels del capvespre que canten l'arribada de la fosca.

L'objectiu, doncs, és clar: a partir de la reverència i la contemplació, provar de descobrir el "misteriós encís" de la nit. Perquè, com ja s'ha repetit força vegades des del pròleg a Silenci, l'aspiració a *conèixer* és el que "fortifica i hermo-seja". En aquest sentit, Gual recupera explícitament el referent baudelairià: en l'intent de *conèixer* aquest "món ignorat d'esplendors", la nostra veu esdevé "una remor més" que s'eleva i s'integra en les voltes enlairades del temple de la fosca. I gràcies a això -diu Gual- passem "d'amagat entre les harmonies més perfectes per arribar de cara al Sol que no es pon mai." En poques paraules: al Sol de l'ideal -la llum del reconeixement definitiu-, només s'hi arriba pel trànsit fructífer de la fosca.

Si el marc es diversifica, també ho fa el "fondo", l'assumpte, i la manera com és tractat (es perd, per exemple, el caracter al·legòric de l'anècdota dramàtica i el vincle directe d'aquesta anècdota amb el sentit últim de la peça). A Nocturn. Andante morat es parlava de la comunicació i de l'aspiració impossible a l'ideal; a Nocturn nòm. II, es plantejava la tensió inherent al procés de creació artística; a tots dos es partia d'una certa presència del drama interior. Tant en l'un com en l'altre, hi havia un conflicte simbòlic que afectava uns personatges simbòlics (fins al punt de posar en qüestió la categoria de *situació*). Aquest conflicte i aquests personatges acaparaven el protagonisme de l'obra i delimitaven el sentit últim de l'al·legoria. A La nit al desert, les coses van en una altra direcció. El protagonisme -insisteixo- se l'endú el cant a la nit. L'anècdota (la Sagrada Família fugint pel desert cap a Egipte), en canvi, queda gairebé reduïda a un simple pretext. El que interessa es presentar, per sobre de tot, les evolucions simbòliques dels estols angelicals. Perquè no sigui dit, s'insinua el drama íntim de Josep que riu i plora davant dues menes de sentiment amorós: el que li inspira aquest fill, que ell no ha engendrat, i el que li inspira Maria, del qual no es creu digne (per això Josep té una "expressió dolça i entre trista", unes "faccions que passen fàcilment del dolor iniciat al consol plàscit.")

El component poètic i gairebé místic d'aquesta concepció contrasta amb la resta

de la producció dramàtica del Gual parisi. Si tenim en compte que París serà l'escenari de dues temptatives entorn del vitalisme (la redacció definitiva de Lairum i Camí d'Orient) i d'un intent integrador sota la influència ibseniana (Misteri de dolor), sembla lògic considerar La nit al desert com una obra estrictament barcelonina. De fet, Gual la redacta amb molt poc temps i als pocs dies de ser a París, l'estímul originari, a més, és un poema de 1897 i, per si no n'hi hagués prou, el mateix autor reconeix que l'obra va néixer com a defensa del seu "esperit verge" enfront de l'embat de la gran metròpoli. Per aquesta banda, encara que indirectament, l'obra participa de l'actitud antiurbana del Gual de final de segle. La nit al desert, segons que diu, és una reacció espontània contra "el bullici i l'atabalament" de la gran urbs, contra "l'ambient [sic] d'aquestes bafarades, que a nom de *civilisació*, intenten trepitjar les més senzilles afabilitats dels esperits verges."¹⁴³¹

L'obra, seguint fidelment les coordenades de la "Teoria escènica" es presenta com un "Blau i blanc. Andante"¹⁴³². Aquest acord entre música i color s'estén al debat anímic que pateixen Josep i Maria, que si bé se senten entusiasmats -i també corpresos- pel misteri immens del seu fill diví, intueixen igualment, sense explicar-se ben bé què, el sacrifici i la crucifixió futura:

Josep: "[...] quants cops m'has vist plorar [es refereix a Natzaret] !

Maria: Plorar? Per què?

Josep: No ho sé del cert, Maria...! / Un temps ho sabrem clar, que de vegades/ crec encertar i més que mai m'hi perdo..."

¹⁴³¹. Pròleg a Nocturn núm. III

¹⁴³². Per un costat, el blanc a les ales, als vestits i a les túniques del seguici d'àngels; per l'altre, la gamma de blaus, que va des de el clar de les robes de la verge als cabells negres de l'Àngel de la Nit passant pel "blau fortíssim" de la túnica d'aquet darrer. De més a més, la fosca no és negra sinó blava: la nit és clara car l'infant Jesús irradia lluminositat.

Per la banda musical, Gual pensa en la melodia de "La Mare de Déu". Precisament, Gual rep notícies des de París de l'èxit de la versió melòdica feta pel mestre Nicolau, amb l'Orfeo Català al Teatre Novetats, a partir del seu poema. Vegeu "La Mare de Déu", dins Inocens i Farigola. Obres catalanes, Barcelona, Llobet i Mas, editores, s.d., vegeu també "Notícies", La Renaixença (29-7-1901). D'altra banda, la relació entre "Àngels" i "La Mare de Déu" es clara. La imatge dels àngels fent rotllana, per tant, no apareix per primera vegada a "La Mare de Déu" (1898), sinó a "Àngels" (1897). Vegeu també Gual: Mitja vida..., p. 131.

Tot això s'intueix en uns breus diàlegs que mantenen el matrimoni mentre decideixen aturar-se i passar la nit al ras. Josep somnia despert, recorda l'anunciació i el casament amb Maria, i la llunyana Natzaret... La tristor alegre de Josep no és unilateral, es correspon perfectament amb l'estat d'ànima de Maria, que darrerament -ho reconeix al seu marit- també ha tingut ganes de "plorar tristors" que no comprèn. Arribats a aquest punt, Gual aprofita el mateix recurs de l'Andante morat: els personatges *reals* s'adormen i apareixen les *al·legories*. No cal vetllar -ha dit Maria abans de tancar els ulls-, ja ho faran els àngels. I, efectivament, un seguici d'àngels, que ells no poden veure, vetlla, nit rere nit, el seu son. Avui, però, les coses no van com sempre: abans no arribi l'escorta alada, hi ha un altre àngel que entra en escena. És l'Àngel de la Nit -es defineix a si mateix com "un dels guardadors del gran silenci"-: un dels àngels del poema. Ell i els seus germans, són el set àngels que, quan el dia es desfà, saluden la fosca tot cantant "Santa nit" i "Ave Maria"¹⁴³³. Avui, l'Àngel de la Nit s'ha quedat més estona per poder veure i adorar el Fill de Déu¹⁴³⁴. L'interès, però, de la trobada entre l'Àngel de la Nit i els àngels de la guarda rau en el fet que el seu encontre dona peu a una escena metateatral. L'Àngel de la Nit assumeix les funcions de públic mentre els àngels guardians representen en seu honor seu l'escena de l'anunciació a Maria (el text fa una glossa del "Déu vos salvi Maria...")¹⁴³⁵. En resum: un quadre escènic, un

¹⁴³³. Segons el poema (cito per la versió editada als Jocs Florals), "van tocant notes difuses/ los qui de genolls estan/ notes que volen enlaira/ per la plana endormiscar./ i el qui es troba enmig dels altres./ les mans juntes i els ulls aïts./ va cantant a flor de llavis/ l'oració de cap al tard."

¹⁴³⁴. Es justifica dient que s'ha quedat per fer la ronda. Així, quan comença a clarejar diu: "ja veig ans que dingü la zalla fina/ on acaba la nit i el dia torna./ moment en el que fang l'última ronda/ per dar-ne compte als set germans que esperen/ i animar-los de nou a què s'inventin/ cançons que gronxaran la nova posta."

Això vindria després del cant i l'oració, el moment en què, al poema, ha vigilat amorosament la plana ("Vigila les cases fosques/ que arrapides veu al fons./ i amb les notes que n'erpegen/ los qui es troben de genolls [els altres àngels]/ cap enllà fan que bé arribi/ la flaire del dolç repós.")

¹⁴³⁵. Gual utilitza al llarg de tot el text els signes d'expressió inventats per al primer "nocturn" (tan sols n'afegeix un) En aquest punt del quadre, tanmateix, a més dels signes, dibuixa amb meticulositat la coreografia (els desplaçaments) i els diversos agrupaments dels àngels-actors en el transcurs de la seva petita representació. També delimita l'espai que ha d'ocupar l'improvvisat auditori (l'Àngel de la Nit) i el que ocupen els dorments (la Sagrada Família)

quadre i res més, música i color; l'anècdota, protagonitzada per uns personatges que són *sensibles* però que no tenen un conflicte evident (uns personatges que són mítics però que no són al·legòrics) ha quedat del tot arraconada.

2. CAMÍ D'ORIENT: EL VITALISME MESSIÀNIC.

La nit al desert és, en efecte, la primera obra escrita a París; amb tot, tal i com ja he comentat, és una obra absolutament barcelonina. No hi ha cap mena de dubte que és un projecte trasplantat, des de l'estímul inicial al model dramaturgic. Per contra, Camí d'Orient¹⁴³⁶ és una obra parisina. I no vull dir amb això que Gual absorbeixi de la capital francesa l'incentiu per començar-ne la redacció¹⁴³⁷; tan sols vull destacar que és

¹⁴³⁶ Camí d'Orient, originals ms., Fons Gual, núms. 1409 i 1402. El segon és una traducció al francès feta per Paul Rey. La traducció és llurada al Théâtre Antoine.

En tots dos manuscrits hi ha il·lustracions a principi d'acte. Al segon, els esbossos són colorejats (en podeu veure alguns de reproduïts a Sallie, Bravo, Coca: Adrià Gual, ps. 77, 136, 137). D'altra banda, el primer manuscrit va seguit d'un apèndix titulat "Confidències, estudis i consideracions impublicables". El text és dirigit a Dolors de Sojo i es presenta com una demostració de la minuciositat i el rigor en el procés d'elaboració d'una obra (una mena d'antacions que tindrà continuïtat en La fi de Tomàs Reynald). Gual no el considera un pròleg ("Seguint lo motiuat en les *tragédies* i com faig en La culpable -comenta-, prescindeixo en aquesta de pròleg").

Pel que fa a Paul Rey, era "un francès del Midi, ni gota estrany amb el català, mes aviat contactat amb les seves recerques, recé la dècia de la restitucio de [ja] llengua d'oe amb totes les seves conseqüències [] Corredor de proves en una impremta important, i poeta *versificateur*, parlava un francès obert a posta, obert i cantellut, perquè en dir d'ell no es volia assemblar, a *ces cochons de parisiens qui parlent à moitié, parce qu'ils ont de braillard dans la bouche*" (Mitra vida, p.134). Va ser Paul Rey qui va presentar Déodat de Séverac a Gual; el músic, abans d'interessar-se per L'estudiant de Vie, va estudiar la possibilitat de fer un preludi orquestral per a Camí d'Orient

¹⁴³⁷ De fet, Gual ha esbossat l'argument abans de marxar i l'ha explicat a Dolors de Sojo en el context d'una de les tertúles de Can Llorach. Vegeu "Confidències, estudis..."

aquest projecte el que centra bàsicament l'activitat dramaturgica del Gual parisi¹⁴⁰⁸. Cal tenir en compte que la confecció del text s'allarga set mesos (des de juliol de 1901 al gener de 1902), és a dir, que ocupa l'atenció de l'autor durant la meitat de la seva estada a França. A París i amb Camí d'Orient, Gual comença a reformular els principis de la seva estètica per obtenir, finalment, uns productes que gosaria etiquetar de maduresa. Tant Camí d'Orient com Misteri de dolor són textos que desenvolupen sintèticament algunes de les intencions i dels models exposats a la conferència sobre "El teatre popular", a Barcelona. És en aquest punt de partida que descansa la novetat de tots dos textos: si bé no cal esperar gaires sorpreses pel que fa als estímuls dramaturgics, res no impedeix que la seva formulació integradora esdevingui, si no del tot inèdita, força original. De la síntesi wagneriana no cal ni parlar-ne; de la voluntat de fer compatibles atmosfera i "justesa", de la senzillesa i la sinceritat, tampoc. A aquestes alçades, ningú no pot dubtar que tots aquests principis presideixin les bases dramaturgiques de Camí d'Orient. El més destacable, en canvi, és la continuïtat del treball iniciat, a La culpable, en relació al concepte de "tragedia moderna". En poques paraules: la conjunció entre, d'una banda, l'estímul tràgic -amb deutes evidents a D'Annunzio i al teatre grec (aquí d'una forma molt més evident)- i, de l'altra, el model ibsenià. En aquesta ocasió, Gual reconduïx aquestes influències amb la intenció d'aprofundir una mica més en la idea vitalista, fins a l'extrem de fer-la completament útil i acceptable. Pel que fa al "teatre popular", caldrà esperar a Misteri de dolor. Allí la síntesi serà completa.

Es podria assegurar, en part, que Camí d'Orient completa una mena de trilogia començada amb La culpable i continuada -també a París- amb el Lairum. En la primera, l'autor presentava el triomf d'un vitalisme individualista que, impulsat per

¹⁴⁰⁸ A París, Gual també acaba la redacció definitiva de l'únic acte del Lairum i escriu Misteri de dolor.

No hi ha cap mena de dubte que Sigell de foc, drama intim en tres actes i en prosa, escrit el 1901, que es conserva a l'Arxieu Barcelonès, no és de Gual (en dona notícia Enric Gallés a "El teatre", dins Riquer/Comas/Moles: Història de la literatura catalana, Vol VIII, p.433). A banda la cal llegir (podria ser una còpia), ni el llenguatge, ni l'estil, ni el tema, ni la manera rudimentària de desenvolupar l'acció es corresponen amb la manera de fer de Gual. El text, al meu entendre, només es pot llegir com una paròdia dels dramas intims de l'autor de Silenci.

l'amor, superava tota mena de trabes morals i socials; en la segona, a manera de matisació, es definia una crítica radical contra l'individualisme egoista i insolidari; sumant totes dues coses, en la tercera, Gual ve a confirmar que el vitalisme només és possible si l'impulsa un amor pur i, alhora, després. En poques paraules: quan és impulsat per la força de l'amor i per l'al·licient d'un ideal autèntic, el vitalisme d'uns pocs -i el seu sacrifici- reverteix forçosament en benefici de la col·lectivitat: la redimeix, la salva, l'educa, li proporciona l'energia que necessita per al seu redreçament. Estic parlant, doncs, de la formulació d'un vitalisme messiànic¹⁴⁹. Amb això, la idea gualiana d'"educació" i de "regeneració estètica" s'allibera, definitivament, dels seus components decadentistes: l'enèrgica actitud del doctor Gustau de Montanal -que significativament de jove va rebutjar el sacerdoci a què l'empenyia sa mare- esdevé l'antítesi de la morbositat resignada que postula mossèn Oriol a Silenci... Abans que res, però, si hem de fer-nos càrrec de la complexitat de l'obra, cal fer un resum dels esdeveniments més essencials. Ho faré resseguint, un per un, els cinc actes de que conformen la "tragèdia".

2.1. Un argument.

El primer acte, transcorre al pati de la casa del doctor Gustau de Montanal, metge de Vila d'Auba. Els pacients, escampats ça i lla, esperen el seu torn de visita. Arriba un grup de vilatans que vol parlar amb el doctor: estan preocupats per la notícia

¹⁴⁹- Vegeu la pervivència d'aquest ideal messiànic en un escrit publicat gairebé deu anys després (Adria Gual: "Regenerem", Teatràlia, any 1, núm. 1, 15-9-1908, ps.18-20). L'autor hi parla dels homes com d'un "ramat a la desfeta que, ben acoblats per una veu serena, fora capaç de regenerar-se heroïcament". Més encara: "Manca tan sols desentendre d'on sortirà la veu serena, i d'uns quants enfortint-ne la voluntat per ben escoltar-la i fer-la avinent a la àstreta cobla dels mortals, que enrutats pasturen a l'entorn d'uns quants trossos de pa, més secs que tous." Aquesta veu, altrament, s'expressarà a través del teatre (entès, doncs, com a vehicle de "regeneració social"): "Per net, ben net, desentelar aquest murall que es diu teatre, és revelar a l'home tota la honestitat del bon sentit, fer-lo fort davant tota cruïlla, assegurar el seu esperit davant tota tempesta, arranc-lo de tot encant endolcedor de les amargors fatals, inevitables; en una paraula, fer homes."

que la pesta s'ha estés per la veïna vila de Castell Fosseres. En aquell moment arriba el doctor que, un cop assabentat de la situació, tranquil·litza els seus parroquians i els diu que tinguin fe, que no cal organitzar cap somament i que la pesta, si ha d'arribar, arribarà, i que quan això passi caldrà estimar-se el doble i lluitar. Els vilatans marxen conformats. A primer terme queden dos captaires, Hilari i Jan. El primer comença a explicar al seu company el dolorós passat del doctor... Arriba la filla del metge, Elisabet, i la conversa s'estroneja momentàniament. Quan Elisabet entra a la casa, la confessió continua... Es tanca la cortina¹⁴⁴⁰.

El segon acte transcorre a l'interior de la casa de Gustau de Montanal. Elisabet es mostra esguerdada i enutjada car sospita que li han amagat -i li amaguen encara- alguna cosa. Per exemple, ningú no parla de la seva difunta mare, ni tan sols els vells masovers. Elisabet pregunta al seu pare si, en cas de necessitat, aniria a lluitar contra la pesta. Ell respon afirmativament: des que la té al costat (cal aclarir que Elisabet ha viscut allunyada durant molts anys del seu pare; primer en un internat de monges i després amb la seva àvia a Barcelona) creu en una segona joventut i ha sentit com se li refermava la vocació. Elisabet respon fredament a aquesta mostra d'afecte i comunica al doctor la resolució que acaba de prendre. Se sent trista, desenganyada de la felicitat en el món i de la viabilitat de qualsevol acció positiva. A casa tot li sembla llunyà i estrany, com si hi habitessin fantasmes, hi ha un misteri al seu passat que no entén, no hi ha cap ideal noble i positiu que la faci quedar a Vila d'Auba, de fet, espera la mort com un alliberament. Per tot plegat ha decidit entrar al convent, fer-se monja. Pressionat per l'actitud de la seva filla, Gustau de Montanal decideix desvelar el secrets de l'existència d'Elisabet i allunyar les foscor que fonamenten la seva actitud de renúncia. Ella s'hi resisteix, Ell insisteix, però. Confessa que la seva dona -la mare d'Elisabet- havia estat una dona infidel i que només per aquest motiu, de petita, l'havien allunyada de casa. Ella, conpungida, li demana perdó; ara entén allò de la

¹⁴⁴⁰. Segons Gual, amb això es persegueix un "contrast de bona llei tirant a lo clàssic que deixava l'espectador amb ganes de rebre la impressió de l'acte següent". Vegeu "Confidències, estudis".

segona joventut i s'adona també que té una missió a accomplir al costat del seu pare. Ho vol saber tot... Soltadament són interromputs: un darrer pacient. La conversa s'estronca... Es corre la cortina.

Al tercer acte, al pati de la casa, continua la conversa interrompuda a l'acte anterior. Se serveixen els antecedents: la mare d'Elisabet, trobant esquifida la vida a Vila d'Auba, enganyava el seu marit amb un amic de la família. El doctor, informat per un pacient agraït (Hilari), els va sorprendre al bosc d'en Faig. Després d'això, Elisabet havia estat portada a un convent i la mare havia abandonat la casa... Un cop assumida la revelació, Elisabet manifesta el desig de fer costat al seu pare en la seva missió. Una missió que Gustau de Montanal explica tot remontant-se a la seva joventut, quan va decidir de fer-se metge i d'anar a muntanya a exercir el seu ofici... Mentre es va fent fosc, arriba a la casa una nova comitiva. Són gent de Castell Fosseres que vénen a sol·licitar l'ajut del doctor contra la pesta. Elisabet pren la decisió pel seu pare: agafa el maletí, baixa les escales i diu que se'n van tots dos. Ell, de primer, no vol. Ella insisteix decidida: ha arribat l'hora d'iniciar el camí plegats... Camí d'Orient...

L'acte quart transcorre a la plaça de Castell Fosseres. Escenes de pesta i de mort. Presenciem una certa confrontació d'actituds: hi ha els que es resignen davant la mort i s'abandonen, els que hi lluiten en contra i els que la neguen tot lliurant-se a la gresca i a la borratxera ("com una banda de fantasmes que volen entrar a la mort pel camí de brases ardents.") Enmig d'ells, Gustau i Elisabet. "resplendents d'heroisme", són la força motora de l'esperança, l'energia que no cessa... Fent costat al doctor, Elisabet ha aconseguit que el somni del seu pare, que era somni d'home, hagi esdevingut somni de gegant. Inesperadament, arriba al poble Rober Mariel, l'antic amant de la dona del doctor: vol fer-se perdonar per ell i per la seva filla. Gustau vol impedir que vegi la noia, però no ho aconsegueix. Quan Elisabet reconeix el personatge, com si hagués estat tocada d'un llamp, cau presa per la malaltia...

L'acte cinquè transcorre a l'ermita de Selgàs¹⁴⁴⁾. Hi han dut Elisabet, que delira. Gustau, alterat, fa que surti tothom amb un o altre encàrrec i es queda sol amb sa filla. Fins i tot se'n va Robert Mariel, encara que fa el ronso. Elisabet desvarieja; en el seu deliri, explica com s'eleva i com arriba fins a un Palau enlairat de pedres blanques... Ella és la que ha descobert el Palau a tots els "altres", una munió de gent que la segueix tot cantant "l'himne gran de l'espai dels espais". L'última paraula és clara: "Victòria!". Elisabet mor... Arriba Robert. Gustau no vol que s'acosti al cadàver i Robert, desesperat, confessa que ell és el veritable pare de la morta. Després d'uns breus instants de lluita interna, Gustau perdona el seu rival. Robert li ha obert els ulls i ha fet que s'adonés que el seu amor per Elisabet anava molt més enllà de la sang. Robert, que accepta el perdó, creu que ara ja pot morir en pau; Gustau, en canvi, llença un crit exultant de vida: la força i la puresa del seu amor li han proporcionat tota l'energia que necessita per viure... Ara pot prosseguir la lluita iniciada amb la mirada ben alta, sempre cap al Sol...

¹⁴⁴⁾ - L'Ermita de Selgàs, segons confessió del mateix Gual, és inspirada en una narració "Ànima en pena" que Gual ha publicat a *Juventut* uns mesos abans (any I, núm.32, 20-9-1900, ps.503-504). Es tracta, doncs, d'un idret solitari i misteriós que és esquivat pels habitants de la contrada. Segons que diuen, algú hi va assassinar el capellà quan deia missa en dia de commemoració. En la narració, el protagonista s'hi aixopluga una nit de tempesta i té una estranya visió: una ànima en pena. A la tragèdia, Gual proporciona les dades en forma d'acotació: "L'ermita descuidada, de la que tot el poble en fugia per haver-hi hagut ja fa anys l'assassinat del capellà mentres oferia en dia de cerimònia senyalada; en el moment actual, ve a ser l'avant-tomba de la filla del benefactor dels caiguts i dels que se sostenen encara."

2.2. Contra el decadentisme: una altra mena de mort.

Com la Mort concebuda en l'imaginari maeterlinkià, la pesta¹⁴⁴² amenaça simbòlicament els personatges de Vila d'Auba. "Lo que sia per esquivar-la", supliquen els pagesos, i Gustau de Montanal els respon: "Esquivar-la?... Vindrà si vol!". I quan vulgui, és clar: res no es pot fer per escapar al propi destí. Contra el que pugui semblar d'entrada, la resposta del doctor no implica una actitud resignada. Tot al contrari, quan la vida és una lluita enèrgica i és guiada per un ideal enlairat, aleshores la mort no pot esporuguir ningú, ni tampoc no pot entendre's com un càstig, ni tan sols com un alliberament; en aquestes circumstàncies, la Mort és un premi: la visió ideal de la Victòria¹⁴⁴³, el triomf definitiu de la missió que ha governat el rumb de la pròpia existència.

L'evolució de l'actitud d'Elisabet davant la Mort ajuda a comprendre aquesta idea. De primer, Elisabet, vestida de blanc i negre -que, com ja s'ha vist en altres obres, simbolitza la presència del drama intim- contempla la mort com si fos un alliberament¹⁴⁴⁴. És el prototipus de l'individu decadent que, fins no fa gaire, ha estat

¹⁴⁴²- Gual agafa com a punt de referència el cas particular de l'epidèmia d'Arànsér, a la Cerdanya, l'any 1896. N'obté informació en un assaig de la *Revista de Ciències Mèdiques de Barcelona*, any XII, nùms 20, 21 i 23. També li proporciona alguns bons consells el seu amic Pep Torruella, "metge jove i de talent". En darrer terme, reconeix l'empremta de *La promessa sposi* d'Alessandro Manzoni, on es descriu la pesta de Milà durant l'any 1630, i del *Decamerò*, on es parla de la pesta de Florència pels volts del 1350. D'aquest darrer, n'extreu, a més, l'escena dels bomatros.

És interessant la manera com Gual justifica l'inici de l'epidèmia en la seva obra: un grup d'artistes ambulants -recupera, doncs, els motus rossinyolescs que havia aparegut en un del seus primers textos (*Els excèntrics Tak-Tak*)- acampa prop del poble: un d'ells mor i els seus companys l'abandonen sense enterrar-lo. Ningu no se'n adona. Quan els vilatans descobreixen el cadàver ja es massa tard, la malaltia s'ha estès. Vegeu, per tot plegat, "Confidències, estudis..."

¹⁴⁴³- En paraules del doctor: "un Palau gran, molt gran. Un Palau de porta sempre oberta allà en la cima mes alta de les cimes; un Palau de pedra blanca voltat de boscos sords; la casa Païral de tots els fills, recollidora dels sofrents de cos, rublerta de jardins amagats per els sofrents de l'ànima. El Temple sumptuós que exigeix sols per entrar un rastre d'amarger, un plany, un esguard endolorit, una llàgrima pesanta... D'on els entrats ne sortissin camí de la vida, el goig al cor i la salut al rostre."

És una visió que es correspon, al final, amb el deliri d'Elisabet. D'altra banda, la referència a *Nocturne Andante morat* és inquestionable.

¹⁴⁴⁴- Per exemple, quan Malena, la masovera, li parla de la seva filleta morta, Elisabet suspira i respon "tan de bé li va fer Déu".

presidint gairebé tota la dramaturgia de Gual. Curiosament, l'autor dibuixa el personatge ben lluny de l'atractiva perspectiva amb què ha estat presentat fins ara. El *misteri* que l'envolta, el desig inicial d'esclarir el *secret* i l'assumpció final del *silenci* han convertit Elisabet en una jove "vella", en una mena de "mort en vida" ("No me'n dono compte de com he arribat a la vellesa. Això és per mi tot un misteri que fins avui he sentit ganes d'esclarir i que, de cop, desisteixo de conèixer"). Per a Elisabet, entrar al convent suposa la renúncia definitiva al món i a l'existència terrenals... I amb tot, que diferent aquesta Elisabet d'aquella lluminosa Beatriu, filla del Dante!¹⁴⁴⁵ I això que totes dues es troben en les mateixes circumstàncies, que totes dues adopten la mateixa decisió!...

Confrontat amb aquesta situació, Gustau de Montanal no té altre remei que aclarir el misteri: fet i fet, aquesta és l'única manera de recuperar la filla, de tornar-la a la vida. I això és molt interessant. El missatge de Gual és explícit: si bé, abans, ell mateix havia predicat la complaença en els pesars secrets i en el silenci, ara, per contra, es posiciona -com hauria dit Maragall- contra aquesta postura tan poc saludable i solidària: tan sols la revelació catàrtica del misteri -dels secrets arrelats en el passat- pot recuperar l'home per a la seva autèntica missió en la terra. Efectivament, a partir del reconeixement, el canvi d'actitud d'Elisabet és radical¹⁴⁴⁶. Ara entén que el seu pare li parli de "segona joventut". Ella està cridada a ocupar el lloc que la seva mare no va voler -o no va poder- ocupar dignament. El seu amor ha d'alimentar energèticament el doctor fins a fer-lo triomfar en la seva vocació. I si mor en la lluita, acceptarà la mort amb alegria, però ja no com un alliberament, sinó més aviat en la seguretat que el seu esforç no haurà estat inútil i que, per consegüent, serà premiada

¹⁴⁴⁵- Vegeu més amunt, capítol 10, apartat 3.1.

¹⁴⁴⁶- "La confessió que vens de fer-me -dij la noia- ha resol d'un cop la meua vocació. L'altre del claustre era filla de les divagacions en què vivia, la de venir a prop teu la veig com un reflex d'aigua clara, perquè m'adonto que el meu esperit demana volar a prop de qui sapiga guiar-lo."

en el més enllà¹⁴⁴⁷.

2.3. El model ibsenià (Espectres).

Tenint en compte aquesta evolució tan i tan significativa del personatge d'Elisabet, es pot entendre l'interès de Gual per la forma analítica emprada en l'obra d'Ibsen. Com la sra. Alving a Espectres, Gustau de Montanal, va allunyar la seva filla de casa, perquè no s'adonés de la lletjor i de la manca d'amor. En l'actualitat, tanmateix, a tots dos personatges -el d'Ibsen i el de Gual- els cal redimir-se del passat, alliberar la vida de les rêmores mortes, purificar el present mitjançant la confessió, reconèixer l'existència preterita per arrencar-li definitivament la seva capacitat corrosiva. D'aquí, els extensos parlaments del segon i del tercer actes del text català: parlo d'aquesta necessària i tan ibseniana manera de justificar l'avui dels personatges atenent als conflictes del seu passat. Si obviem el fet que Gual concentra excessivament l'explicació en una sola conversa -partida, però, en dos actes-, cal valorar el recurs per la seva complexitat i destacar el fet que s'estengui simbòlicament fins al final de l'obra: després de la confessió, l'única cosa que Gustau amaga a Elisabet és el nom de l'amant de la mare. Quan, al final de l'acte quart, la noia reconeix en Robert Mariel aquest amant, cau sobtadament fiblada per la malaltia: haurà estat víctima dels espectres del passat¹⁴⁴⁸.

¹⁴⁴⁷ - En el mateix sentit antidecadent, també es rebutgen dues altres actituds: en primer lloc, el fet de donar-se per vençut i abandonar-se a la mort (com Nolasc); en segon lloc, l'intent estèril de voler negar la mort rere un tel d'alegria artificialiosa (els baratxos de Castell Fosseres).

¹⁴⁴⁸ - No cal dir que el títol de l'obra, Campi d'Orient, és una referència clara al Sol que reclama l'Oswald d'Espectres (en el sentit optimista amb què ho ha definit Jordà). No és perquè sí que, en l'última imatge de la peça, Gustau apareix banyat per un raig de sol de l'alba.

Assí mateix, l'expressió ibseniana "Espectres", que no pot reprimir la sra. Alving després de sorprendre Regula i Oswald finteiant, és pràcticament idèntica a la que exclama Gustau de Montanal quan descobreix la seva dona i Robert Mariel al bosc d'en Faig: "he vist fantasmes".

D'Ibsen, Gual només en rebutja el llenguatge: el creu molt allunyat de la manera de parlar catalana: "No puc

El paral·lelisme amb Espectres també permet arribar a d'altres conclusions. Permet, per exemple, distingir entre *dues menes de vitalisme*: l'individualista i el messiànic. Ibsen presenta el camarleng Alving no tant com a culpable, sinó més aviat com a víctima: la víctima d'una societat que ha pervertit el seu impuls de viure en l'estret cercle d'unes determinades convencions morals. La sra. Alving, gràcies a les noves lectures i a les idees del seu fill, s'ha adonat finalment de la seva part en aquesta culpa. Fins ara, mai no havia posat en dubte que l'única víctima hagués estat ella. El mateix passa a Camí d'Orient. L'impuls de viure de la sra. de Montanal ha estat sacrificat, entre muntanyes, rere l'afany d'ideal del seu marit; la seva vitalitat ha estat immolada en la inexorable tenalla que imposa el determinisme del medi. Ella també ha estat una víctima. Així ho entén Gual¹⁴⁴⁹, i tanmateix mai no arriba a disculpar explícitament l'actitud de la mare d'Elisabet. De fet -i això Ibsen no ho té en compte-, entén que el seu afany de viure és radicalment diferent del de Gustau: perquè es tracta de contraposar dues menes de vitalisme. D'una banda, l'autor considera que la força vital que va impulsar els actes de la sra. de Montanal no és tant un impuls net, sinó més aviat un impuls egoista, un impuls equivocat, el mateix tipus d'impuls, de neguit, que ha empresonat el cor innocent de Lairum dalt de les muntanyes. A l'altra banda, s'explica el component messiànic, la lluita contra l'individualisme insolidari, dels personatges principals de la tragèdia¹⁴⁵⁰.

acceptar «div» la seqüència de llenguatge que Ibsen sol emprar, ni el llenguatge flont d'un Echegaray o de molts francesos avui en voga. [...] D'un temps en aquesta part, i a causa de les influències del nord, tothom s'esforça a ser gris i nebulós. Paul Rey té raó en aquest sentit sostenint que cada un deu cantar amb la veu que té (i ell no diu que *Dieu li ha donat* i que és infàmia (i ell no diu *pecor*) de disfressar-se d'omboirat quan s'ha viscut sota el Sol de *brigida*." Vegeu "Confidències, estudis..."

¹⁴⁴⁹ - Gustau de Montanal defineix la seva necessitat d'estar acompanyat com una actitud d'"amor egoista". I entén que la seva muller trobés "esquifida, al cap d'un quant temps, la felicitat que en son principi va semblar atreure-la."

¹⁴⁵⁰ - La visió final d'Elisabet explica el dilema entre les dues menes de vitalisme. De primer, un personatge innocentat és temptat per una bruixa dolenta, amb ulls de serp i cua de sirena, que li ofereix un castell ple de riqueses, només ha de dir "vull i em venç" (és un conte que li explicava Robert Marie) de petita). El personatge -com el rabadà Lairum- accepta i esdevé "senyor de la riquesa llaminera" i "mestre de la llar dels malvivents en la quietud vergonyosa". Representa l'al·legoria del vitalisme individualista. Tanmateix, el vent xula i tremola, i també plou. El castell s'enfonsa, cau la torre més alta i la bruixa és esclafada... Enmig del cel clar, Elisabet veu el Palau blanc i enlairat; dels seus finestrals, "en surt un incendi d'amor que coloreja les valls i les muntanyes", "tot s'hi troba al seu entorn, tot s'hi junta i s'estima". Ella ha estat, després del seu pare, la persona que ha descobert el Palau de l'ideal i la

2.4. De la Bondat per la Bellesa a la Bellesa per la Bondat.

Gustau de Montanal, impulsat per un "grapat d'ideals" i també "per l'aspiració incompresa de tots els altres", se'n va anar a muntanya⁴⁵¹ a exercir la medicina. Em sembla que no cal esmentar el component simbòlic d'aquesta disciplina. La pesta és, metafòricament, una malaltia de l'esperit. El que fa Gustau, simplement, és guarir l'esperit de la societat malalta; ell n'ha esdevingut el guia coratjós i il·luminat. D'aquí que, Jan, impressionat per la personalitat del doctor, exclami:

"A la presència d'aquest home, m'ha semblat fer coneixença d'un d'aquells escollits que dirigien voluntats i duïen bàlsam a totes les ferides... Com m'hauria agradat sentir-lo més."⁴⁵²

És lògic, doncs, que la vocació mèdica de Gustau de Montanal es presenti menys com una vocació professional que com la mostra clara d'una voluntat filantròpica. Gustau hauria pogut ser capellà, però "ja, aleshores -diu-, no veia pas com un càstig els instints de sana passió humana, que em semblen encara avui la sola força per dur endavant els grans propòsits"; també hauria pogut ser advocat, com el seu pare, però

que mostra el camí als "altres" (una "munió de formigues que semblen homes", que "el miren i no el veuen... i es nuen..."). És l'al·legoria del vitalisme messiànic

Quel descriu aquest deliri final com una "revelació wagneriana": "No sé perquè aquest darrer acte m'apareixia com una revelació wagneriana, i perdona la presumpció. [...] El fet de la *rondalla*, iniciat en el quart per *Rober Mariel*, va prestar-se'm al deliri d'*Elisabet* per arribar a la destrucció del *Castell fals* i procurar-me aixís el triomf de la visió del *Palau somiat*." Vegeu "Confidències, estudis..."

⁴⁵¹ - Pel que fa a la tria de la muntanya com a escenari de l'acció redemptora, es tracta de prosseguir el discurs anticuat iniciat a *La culpable*: a la ciutat -diu el protagonista- "l'infany que s'encomana d'arribar a dalt de tot malmet l'aspirant entre baralles ignòbles, destruint l'home i l'obra"

⁴⁵² - [Hilari li respon que té raó, que els malalts s'atansen al metge amb qualsevol pretext: "i quan tu són, no es planyen, es confessen". Perquè "també en té dels bàlsams que ara deies, i els duu corrent les planes, sota el Sol i la pluja, sempre sempre tot per als altres..."]

no ho accepta perquè sent "una aversió marcada en contra les lleis que els homes inventen." El seu ideal passa, consegüentment, per una expressió apassionada i sense trabes dels instints vitals. Uns instints guiats per la força de l'amor, pel desig d'obrir-la als "altres", i alhora, per l'afany d'"endevinar hermosures amagades". I és que Gustau també parla d'estimar "lo ocult i lo invisible". Per aquesta banda, s'evidencia la compatibilitat dannunziana entre l'impuls messiànic i la poètica esteticista. Fixem-nos, per exemple, amb aquests mots del protagonista:

"volia fer del meu pobre saber un art altíssim de consol evident; pretenia arribar a la bellesa per la bondat i la ciència venia a ser per mi l'element de facilitat per arribar-hi."

Contra el que pugui deduir-se d'una lectura ràpida, la formulació, tot i jugar amb termes coneguts, no és gens elitista o insolidària. L'art continua formulant-se com un art consol, d'acord; això no obstant, el consol, per comptes de concebre's en benefici del propi artista, que ha estat marginat per la col·lectivitat, s'aboca decididament cap als altres. Més encara: si bé és cert que Bondat i Bellesa se segueixen assimilant, fins al present Gual ha parlat d'accedir a la Bondat (primer la individual i després la social) gràcies al refinament de la sensibilitat que implica l'acarament amb la Bellesa. Ara, en canvi, el plantejament és invertit: exercint de bell antuvi la Bondat cap als altres es pot arribar a purificar l'esperit fins al punt que ens sigui permès obrir els sentits a les "hermosures amagades", és a dir, a la Bellesa.

2.5. La funció de la dona en la societat.

Gustau de Montanal exerceix la Bondat i, tanmateix, encara no ha pogut accedir a la Bellesa. Per què? A l'inici de l'obra, el doctor diu que s'ha quedat molt més "enllà del que somiava". El seu problema no ha estat una qüestió d'enfocament. No ha

pres, per exemple, el camí equivocat del vitalisme insolidari; simplement ha succeït que a la seva vocació messiànica li ha mancat l'amor pur d'una dona¹⁴⁵³. Al present immediat, en canvi, les coses sembla que poden canviar: "des que et tinc a prop -li diu a la seva filla-, ni jo ho sé ben bé lo que em passa. [...] Tot m'ho miro amb tal embadaliment que, per moments, arribo a creure en la segona joventut. Sí, sí... ben cert. Com si m'adongués d'una segona florida; no com la primera, de colors esbojarrats, sinó ferma i definitiva..." Així, ara podrà "temptar la mort per viure el doble. Al meu costat l'empenta, sempre l'empenta, l'altre jo que em sosté sense fer res més del que faria l'ombra pròpia hermojejada." Per la seva banda, després de la revelació, el punt de vista de la filla és idèntic:

"Passarem la vida estimant per estimar-nos, i a través del nostre amor l'obra prendrà forma. Sols les teves paraules caldran per revelar en mi quelcom d'inconegut. Ja veig lo que tu veus, ja vaig on vas, res me detura. Et concec fa una hora escassa i sento que t'estimo bojament."

Gual defineix una determinada visió de la funció de la dona en la societat moderna. Per a ell, la dona ha de ser la força impulsora de l'obra de l'artista, l'ombra guadora, la inspiració, l'energia espiritual, el refugi de les essències... Allò que havia reclamat Pérez Jorba tot parlant de D'Annunzio:

"Però ja que tota una filosofia moderníssima tendeix a enaltir l'home, a fer-lo devenir potent i superior, no podria també iniciar-se una altra corrent, un xic distinta del feminisme, que es dirigís en particular a enlairar la dona del nivell actual, que la preparés a fi de poder arribar a una unió perfecta i alta amb l'home pensador."¹⁴⁵⁴

¹⁴⁵³. "Em calia ben a prop una veu per mi tot sol, uns ulls, una anima, la síntesi de l'amor gran confosa en una dona que m'ajudés a caricies..."

Tot comentant l'obra, Gual identifica la figura de Gustau de Montanal amb la de l'artista conscient: "Jo crec que l'artista -diu Gual- sense bondat i amor sincer no podrà mai produir obra benefactora, que deu formar part dels elements de redempció humana." Vegeu "Confidències, estudis..."

¹⁴⁵⁴. Jean Pérez Jorba: "Gabriel D'Annunzio per...", *Catalònia*, any I, núm. 12-13, 15-31-8-1898, p. 190-200.

L'actitud d'Elisabet és força similar a la del personatge de Massimilia en D'Annunzio: "una necessitat descontrolada d'esclavatge em fa sofrir. Em devora un desig inestingible de donar-me sencera, de pertànyer a un ésser més alt i més fort, de dissoldre'm en la seva voluntat, de cremar com un holocaust en el foc de la seva anima

Si ens hi fixem, aquest concepte, Gual l'ha anat perfilant lentament en la seva obra des dels temps de l'estrena d'*Ifigènia*. És una idea que es pot rastrejar fàcilment en obres com *A la memòria de Chopin* o a *L'emigrant*. El problema l'obsessionarà durant força anys i té a veure amb l'ideal femení que està construint el catalanisme emergent¹⁴⁵⁵. En un sentit, es pot afirmar que Elisabet és l'extrem del model amorós establert per *Ifigènia*; en un altre, és evident que el protagonisme indiscutible de la germana d'Orestes queda supeditat, en el cas d'Elisabet, a un ideal superior: l'ideal del seu pare (l'ésser estimat). El concepte és interessant perquè fins i tot ajuda Gual a acceptar els plantejaments de la Nora ibseniana¹⁴⁵⁶. Efectivament, Gual assumeix que la dona ha de tenir un ideal en la vida. No obstant això, aquest ideal ha de ser el del seu marit (el seu home); la missió de la dona ha de consistir a proporcionar l'energia amorosa que el marit necessita per dur a bon port la seva pròpia missió. Es tracta, doncs, del mateix anhel que, set anys enrere, havia manifestat Jaume Brossa en boca dels "eterns descontents" de la joventut moderna: "una dona digna companya de l'home nou, intel·lectual i fort."¹⁴⁵⁷ Al capdavant, si Gual justifica l'actitud de Nora -el cop de porta-, no és pas per l'afany d'independència que simbolitza, sinó perquè precisament el marit

immensa." Joan Pérez Jorba: "Gabriel D'Annunzio per... (acabament)", *Catalònia*, any I, núm. 14-15, 15-30-9-(1898), p.222-228.

¹⁴⁵⁵. És clar que Gual s'adhereix a la idea de la dona "dispositiva de l'ànima catalana" - que difon el catalanisme (a propòsit del tema, vegeu sobretot Marfany: *La cultura del catalanisme*, ps.366-378).

L'any 1903, Gual redacta alguns textos que aborden el tema. A "La joventut i el teatre", l'autor expressa les seves opinions contra la "dona tradicional" d'una manera força radical i, fins i tot, des d'una certa misogínia: "la dona tradicional de casa nostra -diu- ha arribat a ser un entrebanc pels nostres avenços. Sota la capa d'humilitat que la religió els posa d'una manera fictícia, han parat de víctima i de sexe feble segures i apoiades pels dogmes que un cop casades es rescabellaran del seu encongiment, i aleshores una dominació despota comença, valent-se quasi sempre de què posseeixen el tresor que fa ballar els homes i posant preu als esbarjos sexuals... iucovadores de filla que vénen a pagar contribució d'altri." Adrià Gual: "La joventut i el teatre", llegit a l'Associació Popular Catalanista el 1903, probablement el 29 d'octubre, original ms., Fons Gual, Carpeta 47 i 36. Escrit en un to similar, es conserva "De vida moral. La educació de les verges", original ms., Fons Gual, Carpeta 47. Finalment, també val la pena llegir "De la dona", original ms., s.d., Fons Gual, Carpeta 47. Pel que fa a la visió plàstica de la dona moderna, vegeu el cartell de "Cosmopolis Cyclos" (1898), reproduït a Baille, Bravo, Coca: *Adrià Gual*, ps.193 (Gual, anys després, l'utilitzara també per il·lustrar un article: "Velocitats", *La Veu del Vespre* (6-4-1934)).

¹⁴⁵⁶. Al segon acte de *Cami d'Orient*, l'autor estableix un paral·lelisme clar entre Elisabet i Nora. La filla del doctor de Vila d'Auba se'n vol anar de casa perquè "de quedar-me aquí, el dia més impensat, sens dar-me'n compte jo mateixa", davant "la perspectiva d'una vellesa plena de fredors, el primer vingent em faria seva en sent l'hora, i passaria de les unes a les altres mans sens un ideal noble, per merer en la rutina, ... ençà totes".

¹⁴⁵⁷. Brossa "La joventut catalana d'ara", p.206.

de Nora no té un ideal noble i elevat en la vida i, per tant, no mereix que algú li faci costat^{145B}.

2.6. L'ombra de l'incest.

A Cami d'Orient, la manifestació extremadament apassionada de l'amor entre Gustau de Montanal i Elisabet fa pensar per un moment en l'estigma tràgic de l'incest, tal com li hauria agradat a D'Annunzio. Fins a quin punt, *l'espectre* de la muller culpable no ha pervertit la puresa de l'amor en el protagonista?

"Elisabet: Em veus a la fi com me somiaves? Sóc per tu lo que mai dingú ha sigut?"

Gustau: Més que complert queda el meu somnit. Jo el tenia d'home i se'm realisa de gegant!"

Tot i les intuïcions del lector, la cosa no es planteja com un conflicte actiu. En tot cas, simplement com un conflicte en potència; un conflicte amagat rere la dimensió simbòlica de les accions i de l'actitud dels protagonistes. Per si de cas, abans no esclati, el problema es resol en la línia de l'anecdota de Espectres: Elisabet no és filla de Gustau, és la filla de l'antic amant de la seva mare. Això té diversos efectes. Per un costat, la irrupció sobtada del passat en el present -el darrer secret que quedava per aclarir- sacseja els fonaments de la fortalesa de la noia i la mata (això, és clar, li estalvia prendre cap decisió pel que fa a la seva nova situació respecte a Gustau): la visió de Robert, simbòlicament, la fa caure empestada (l'efecte augmenta pel pas

^{145B}. Gual aplica aquesta idea a la seva pròpia biografia. Així li ho comenta a Dolors de Sojo: "Jo no pretenc pas ser-hi, on vaig, però si i no m'avergonyeix el dir-ho- tentó i sempre intentaré, comptant amb la companya meua, que ets tu, comptant amb el coratge que em dongeis. De ser aixís, tu n'hi faràs també molt de bé, a la humanitat, i jo, al besarte, besaré el món en pes." Vegeu "Confidències, estudis..."

simultani dels borratxos). Per l'altre costat, és la mort d'Elisabet -i la consegüent confessió de Robert- allò que fa possible que Gustau reconegui el veritable abast del seu amor ("He estimat, he estimat ! És la sola veritat que puc contar") i que, per comptes del defalliment i la frustració, assumeixi, mentre un raig de Sol li beneeix les espalles, una actitud molt més enèrgica encara. Així li ho va demanat Elisabet abans d'emmalaltir:

"Jo haig de ser per tu lo que tu, per tu sol, no puguis ser. Sents? Quan me miris, pensa en els mals que aparto ans de pensar en els perills que em volten! I si em vegessis morta, canta Ossana!"¹⁴⁵⁹

A L'emigrant, Gabriel mor pensant que mai no ha estat objecte d'un amor sincer i pur. A Nocturn. Andante morat, els dos germans morien incapaços d'assumir la puresa de la seva estimació. A Camí d'Orient, per contra, Gustau fonamenta la seva vida futura en el convenciment que l'amor que hi hagut entre ell i Elisabet ha estat el més pur i el més intens possible:

"M'adono clarament que el nostre amor anava més enllà de la sang, i m'adono que els ulls nostros més d'un cop s'extasiaven al trobar-se, jo veient en els d'ella un món immaculat per conquerir i ella en els meus trobant la imatge revellida però ferma d'aquell mirall que tota dona busca. [...]. Al ser son pare jo, la sang mateixa l'hauria feta massa semblant, i el xoc de nostres forces coincidint forasteres no hauria existit, no, privant-me aixís del goig més gran que pot fruit un home al veure's prop de vell i amb força encara per dur fins a la mort i en la victòria la verge jove que tot just desperta! He estimat! He estimat i estimo..."

És potser el colofó dramàtic del vitalisme messiànic: un final optimista per a una "tragèdia moderna" que acaba amb la mort cruenta d'un dels seus personatges principals.

¹⁴⁵⁹- Efectivament, al final de l'obra, Gustau entona l'"Ossana", mentre, "il·luny i elevada", se sent la veu d'Elisabet que repeteix una sola paraula: "Coratge!". En aquest darrer sentit, Gual insisteix tossudament en l'element "visionari" que tants de disgustos li ha causat en La exhalable.

2.7. El franciscanisme.

Segons confessió del mateix Gual, Camí d'Orient, a banda les influències esmentades, està inspirat en el Càntic al Sol de Sant Francesc d'Assís¹⁴⁶⁰: "en el procés de l'execució -diu-, aquest càntic hi és per tot i no es deixa veure." I això és volgut. Gual pretén evitar la possibilitat d'anar a parar al terreny del legendari o a l'àmbit medievalitzant. Es tracta de realitzar una tragèdia contemporània i no de recrear una "visió" poètica.

"Sens el Càntic al Sol -diu- no hauria mai atinat en concebir aquesta obra, però després vaig adonar-me que al fer-lo constar en la mateixa corria el perill, per ell, de desplaçar-lo i el perill, per mi, de dar a lo meu un to emfàtic (per quin to els personatges haurien fàcilment resultat d'un romanticisme potser premeditat). Aleshores, i sens esforç de cap mena, vaig prescindir de servir-me'n manifestament; lo que no hauria pas pogut fer en el fondo, ja que ell i res més que ell va despertar en mi aquest llampec d'humanitat que m'ha devingut a l'escriure'l."¹⁴⁶¹

La lectura de Sant Francesc proporciona a l'autor la possibilitat d'establir un vincle entre cristianisme i vitalisme messiànic. En primer lloc, l'exemple del sant li confereix "un amor determinant envers els altres". Un Amor -la "lleï universal de l'Amor"- que, segons havia dit Pompeu Gener, és l'única cosa que ha mancat per garantir l'atemporalitat de les teories de Nietzsche:

"Si en Nietzsche hagués tingut el cor de Sant Francesc, hauria estat el profeta més gran que haurien vist els segles. Per això la figura d'aquest Sant, que a la filantropia unia l'amor a tot lo que té Vida, serà sempre una estàtua gegantina, més gran com més lluny n'estem. Un Sant Francesc amb una voluntat de Pelagi i un cervell de Spinoza fóra el màxim ideal del Super-home."¹⁴⁶²

¹⁴⁶⁰. Vegeu "Confidències, estudis..."

¹⁴⁶¹. Ibid.

¹⁴⁶². Pompeu Gener: "Frederic Nietzsche i lo que representa realment la seva filosofia. Per Pompeu Gener". Catalònia, any 1, núm. 5, 25-4-1898, p.85

Per a Gual, això és fonamental. Cal unir amor, voluntat, filantropia i vitalisme.

"L'artista -assegura- sense bondat i amor sincer, no podrà mai produir obra benefactora que deu formar part dels elements de redempció humana." A l'Amor, a la Bondat, s'hi arriba per la Bellesa, però a l'inrevés també. Per consegüent, la redempció messiànica de la col·lectivitat mitjançant l'art ha de partir d'un estimul inicial de Bondat. Tal com ho diuen els versos de Sant Francesc: perdonar per amor a Déu, sacrificar-se joiosament per amor a Déu, sostenir sense queixa malaltia i tribulació, exaltar l'amor a la terra i a la vida de la natura i, quan arribi, acceptar la mort sincerament i sense recança. És evident que aquest contacte amb el sacrifici i el dolor poc té a veure amb l'actitud decadent, i alhora cristiana, que defineix els personatges d'altres obres com Silenci. Ja no es busca el plaer onanista en el sofriment, ni tan sols el desig d'una mort alliberadora (tot i que la mort "a la glòria a reviure" se'ns endú¹⁴⁶³). El cant a la vida terrena passa per sobre l'anhel del més enllà¹⁴⁶⁴. Fet i fet, Gual està definint el seu propi perfil de l'heroi tràgic (el protagonista de la "tragèdia moderna"): fort, vital, coratjós, després, amb capacitat de sacrificar-se pels altres, amb un ideal enlairat i concret en la vida terrena... Gustau de Montanal i Elisabet en són una bona mostra; Mariagna, a Misteri de dolor, en serà la seva màxima expressió. Són una mena d'herois que, com Tomàs Reynald, enderiat per l'obra de Sant Francesc, s'estimaran abans "el suïcidi a l'anulació d'ideals"¹⁴⁶⁵. El sol que banya les espatlles de Montanal al final del seu "camí d'orient" particular, concordarà amb l'"ànsia del sol" amb què Reynald, tot recitant els versos italians de Sant Francesc, signarà la seva única obra perdurable: una taula litogràfica "representant les lloances de l'héroie d'Assis" i els

¹⁴⁶³. Vegeu Jacint Verdaguer: "Mort de Sant Francesc", OC, Barcelona, Editorial Selecta 1943 (1974), p.268.

¹⁴⁶⁴. Tot comentant el Sant Francesc de Verdaguer, Soler i Miquel es fa ressò d'aquesta alegria pel món terrenal: *"Hay, en el Santo de la Umbria, una templanza, una alegría y un sentimiento de este mundo en su amor espontáneo y resuelto, en su inclinación directa a la naturaleza y a todo lo creado, que dan a su fisonomía un tono bien especial dentro del cristianismo. Amor tanto más directo, tanto más espontáneo y significativo, por cuanto en él no hay asomos de panteísmo rraciocinante o metafísico"* Soler: "Sant Francesc. Poema por Mossén Jacinto Verdaguer", dins Escritos, p.16.

¹⁴⁶⁵ - Adrià Gual: La fi de Tomàs Reynalds, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer, 1905, p.65. O també: "Prefereixo somiar el positiu triomf d'una mort... a les magnificències d'una falsa vida", ps.165-166

versos del Càntic al Sol¹⁴⁶⁶. En darrer terme, per a Gual, Sant Francesc és un artista sincer que no "poetisava res que no fos capaç de fer, ni res que no fos digne de poetisar". En l'obra de Sant Francesc, en aquest darrer sentit, s'inclouen tres nocions bàsiques de l'ideari estètic de Gual: la selecció de la matèria artística en funció d'un ideal, l'actitud creadora sincera i la consciència de les pròpies capacitats. Resumint: Sant Francesc pot justificar el *credo* artístic de Gual, filtrat per la nova sensibilitat vitalista i messiànica, des d'una òptica cristiana.

2.8. La pervivència de la "Teoria escènica".

Tal com passava a La culpable, el plantejament tràgic adopta, a Camí d'Orient, la forma externa del naturalisme; la qual cosa, en el cas de Gual, només vol dir aplicació d'un criteri estricte de "justesa" (o, si ho preferiu, de *naturalitat*) en tots i cadascun dels aspectes reproductius de l'obra, des dels decorats fins a la interpretació. A hores d'ara, potser no cal dir que el naturalisme de Gual és un naturalisme netament simbòlic, tant pel que fa al tema i als motius que el representen (sobretot els elements que defineixen el determinisme), com pel que respecta als plantejaments d'escenificació. Al llarg d'aquest estudi, he expressat diverses vegades el meu criteri: intentar establir fronteres gaire definides entre tendències és, de ben segur, una pèrdua de temps. Pel que fa a l'espai dramàtic, tenim dos indrets que s'oposen simbòlicament Vila d'Auba i Castell Fosseres¹⁴⁶⁷. L'un significa el punt d'arrencada dels ideals; l'altre -"terra enclotada, aplec de cases empresonades per un vol de serres, paratge tupid

¹⁴⁶⁶. Gual en fa un dibuix a partir d'una estrella de vuit puntes. Es configuren algunes oposicions: terra/aire, foc/aigua o sol/mort. Ho ha extret de la Vie de Saint Francois d'Assise de Paul Sabatier. Vegeu Adrià Gual. La filla Tomàs Reynald, original ms., Fons Gual, numrs. 1489 i 1440.

¹⁴⁶⁷. "Aixís, doncs, -diu Gual- vaig escollir un racó de Catalunya (no sé on); una síntesis -per dir-ho aixís- de la meua terra." Vegeu "Confidències, estudis..."

d'estanys enllotats"-, representa el reialme de la Mort. Tanmateix, a banda el seu valor al·legòric, un i altre espais són presentats des del més estricte realisme; un realisme que, evidentment en una peça de Gual, mai no està renyit amb la creació sinestèsica d'atmosferes¹⁴⁶⁸. Per això, els escenaris de cadascun dels actes són concebuts -tenint en compte les transformacions lumíniques que demana el transcurs del temps- atenent a la mateixa perspectiva pictòrica que ha presidit la resta de la producció dramàtica de l'autor¹⁴⁶⁹. Per exemple, la descripció dels malalts, al primer acte, és minuciosa, com correspon a la poètica naturalista; això, tanmateix, no evita la preocupació de l'autor per l'aspecte global del conjunt, que ha de ser uniforme i "seriós" "a fi de què cap nota ramplona pugadesajustar l'entonació general polsosa i plena de xardor." El "to" d'aquest grup, de més a més, ha de ser ben diferent del que presenti el grup de captaires, que ha de mantenir un "to de misèria, però cuidant que la dongui d'un modo harmoniós i estètic." De la preocupació per les taques de "color" i de la pretensió de naturalitat, en resulta un acurat estudi dels moviments de masses (que implica el capteniment dels grups organitzats, desplaçament "decoratiu" dels figurants i creació d'escenes mudes independents a segon terme¹⁴⁷⁰). Tot amb tot, la "teoria" encara no és completa: al "color" i a la "naturalitat" encara cal afegir-hi el concepte musical. En efecte, segons Gual, la irrupció del grup de pagesos espantats per la plaga ha de "recordar amb sa energia l'obrir d'un moment orquestral, predisposant a les harmonies pròximes." Conclusió: si tot plegat, interpretació, decorats, il·luminació, moviment de masses és "just", respon a una harmonia de color i segueix un determinat moviment

¹⁴⁶⁸- Per exemple, l'atmosfera que impregna la plaça major de Castell Fosseres en començar l'acte quart: "L'atmosfera grisa i espesa, el to de les parets besades pels vents del contagi, les robes dels subsistents, els seus passos anomiats i les seves paraules ressonantes en la quietud de la malhora [sic], tot, tot te d'evdenciar lo mateix i ha d'imposar tot la idea suprema d'un jutjament de vides." Al final del mateix acte, l'atmosfera de mort s'ha incrementat considerablement: monjos i vilatans, il·luminats per un "fanal mesquí", s'enduen Elisabet defallida; de fons, el cant de la jota dels borraixos que es barreja amb el so de les campanes; a l'altra banda, un vell arrossega un cadàver i, al fons, "un gos magre i miserable va flairant de dreta a esquerra. La campana segueix tocant, les resplendors dels focs ara minven ara creixen. La Mort presideix l'escena."

¹⁴⁶⁹- Al segon acte, per exemple. "El seu conjunt endolat [d'Elisabet] destaca en l'escena de tons clars, visibles a l'amorosiment d'una llum xardorosa i benfactors, que lluny de vibrar en l'esplet de sa força es disposa imperceptiblement a l'adormir-se." Així mateix, l'acte tercer i quart fan progressar la llum del capvespre *d'hora fluïda*, que daria Casellas fins a la foscor completa.

¹⁴⁷⁰- Al capdavall, Gual acaba necessitant per a la seva tragèdia una cinquantena de personatges

musical, vol dir que correspon, si us plau per força, a "un sol sentiment"¹⁴¹, i també a un únic "efecte general de l'obra". És el que Gual defineix, tot batejant els antics conceptes de la "Teoria escènica" amb una nova etiqueta, com "interpretació simfònica".

3. GUAL I EL TEATRE DE PARÍS: L'ESPECTADOR, EL CORRESPONSAL I EL DIRECTOR.

3.1. L'espectador.

Pel que s'ha dit fins ara, podria semblar que, a París, Gual roman tancat a la seva cambra de la *rue du Four*¹⁴² escrivint textos i vivint al marge de la realitat

¹⁴¹- L'estat d'ànima dels personatges determina, doncs, la concreció del seu entorn. Aquesta idea del decorat subjectiu és explícita. L'espai el construeix la mirada amb què és observat pels personatges. Una mirada que, d'altra banda, tradueix el propi estat d'ànima de l'autor: "He dit sempre -assegura Gual- que fer un drama vol dir reproduir un tros de *Món* exterior interiorment." ("Confidències, estudis..."). En la mateixa línia de dependència, Gual planteja igualment la interacció entre tot allò que és animat i el món inanimat: "Si, a més, ens convençem de que, per una llei d'harmonia natural, tot lo inanimat s'emmotlla seguint els aconteixements de lo vital que té l'entorn, poc ens costarà veure clar les figures destacades en son fondo, i tindrem així segur el punt de depart d'aquest quart acte nostre."

De vegades, Gual intenta separar el pla subjectiu de l'objectiu, tot i que no explica com es produeix la dissociació en la percepció del públic. Així, al cinquè acte, l'emuta de Selgàs, des del punt de vista de l'efecte suggestiu, ha "de parlar més lluny i fondo de lo que de si pot parlar un lloc de súplices rutinaries i vulgars aspiracions. Ara representa ser més que tot això, i un ambient de bondat enmig de l'abandó sembla engalanar-ne les parets." En canvi, "per lo que toca a la part de visió real, aquesta sera trista, freda i esgarrifosa."

¹⁴²- Gual s'instal·la en una pensió de la *rue du Four* (barri llatí) que li proporciona una amiga de Josep M. Sert. Segons que sembla, Sert és un dels instigadors de l'anada de Gual a París. El nostre dramaturg, refiat, s'hi presenta sense avisar, la qual cosa -assegura- no complau Sert. Amb tot, Sert té el detall de cedir al seu company una part del taller (*rue de Barbet de Jouy*, al *Faubourg Saint-Germain*) perquè pugui treballar en els encàrrecs plàstics que ha du

artística de la capital francesa. Res de menys cert. A París, en primer lloc, Gual intenta, sense gaire èxit connectar amb els centres neuràlgics de la producció teatral que ell hauria definit d'alternativa. Tradueix i copia algun dels seus textos i els fa arribar a personatges com Antoine o Vicent d'Indy... Del primer -"un observador de les costums actuals"¹⁴⁷³-, no n'obté cap resposta¹⁴⁷⁴; del segon, només paraules de bona amistat. Mentrestant, es dedica a fer d'espectador¹⁴⁷⁵. A París, recorda Gual,

"Hi havia de tot; hi passava tot, per bé que, contràriament al que succeïa en altres capitals, destacava entre el seu esforç dramàtic el passat gloriós d'una banda, i de l'altra amb remarcables forces de propòsit, les inquietuds renovadores."¹⁴⁷⁶

El primer d'aquests dos aspectes el representen "els dos teatres oficials en cap": la *Comédie Française* i l'*Odéon*. El segon, el *Théâtre Antoine*, *L'Oeuvre* i el *Théâtre de la Renaissance*. Antoine, al primer, "a la recerca d'autors de pertot arreu, especialment realistes"; Lugné-Poe, al segon, "aferrat a Ibsen i als autors poetes"; Gémier, al tercer, escindit d'Antoine, posa "de manifest el seu talent i la seva visió antiacadèmica."¹⁴⁷⁷ De la *Comédie*, tot i les seves prevencions d'artista modern, Gual en treu una fonda

des de Barcelona

Fel que fa a l'activitat plàstica de Gual a París, cal destacar el fet que, per mediació de Sert, conegui Alfons Mucha -"perfecte *schec* a la moda; un *bel homme* molt afable, i de posa gairebé afectada, que vivia una soltera a l'Adonis en el seu estudi enclavat al *quartier* de Val de Grace, d'acord amb la seva psicologia estètica preciosista" (*Mitja vida...*, p.131)-, el qual, segons que sembla, li facilita alguns encàrrecs. D'aquesta faceta de l'activitat parisenca de Gual, només es conserven del cert uns plafons pictòrics per a una capella funerària. Vegeu-los reproduïts a a Batlle Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, p.211.

¹⁴⁷³- Adrià Gual: "De París estant. Actors i fragments", original ms., Fons Gual, Carpeta 46.

¹⁴⁷⁴- La gosadia de Gual és comprensible. Antoine, segons que es destaca a *Juventut*, havia acceptat les traduccions de Maria Rosa i de *La festa del blat* de Guimerà. Vegeu Jules Villeneuve "Juventut a París", *Juventut*, any I, núm. 10, 19-4-1900, ps. 146-147.

¹⁴⁷⁵- "Enmig del meu batibull d'intents i de dubtes, de reviscolades i defalliments, la meua freqüentació dels teatres a penes se s'estronejava en seguir el mètode imposat per les circumstàncies." Gual: *Mitja vida...*, p. 132.

¹⁴⁷⁶- Gual: *Mitja vida...*, p.128

¹⁴⁷⁷- Dels tres personatges, Gual n'arribarà a conèixer personalment dos: Lugné-Poe (vegeu més amunt p. 472) i Gémier (vegeu Adrià Gual: "Cartes a un amic" [II], desembre 1901, original ms., Fons Gual, C-46, Gual: *Mitja vida...*, p.325-326; Adolf Falgairolle: "Adrià Gual a París", *La Veu de Catalunya* (17-12-1925); Adrià Gual: "Fermín Gémier", *La Veu de Catalunya* (30-5-1926) i "Fermín Gémier és mort", *La Veu del Vespre* (2-12-1933)).

impressió. Segons que diu, és la "casa pairal" del teatre clàssic francès, i "si bé moltes vegades no és del tot lo que hauria de ser, alguns cops és perfecte"¹⁴⁷⁸. A la *Comédie*, Gual s'estrena amb un programa doble: *Les tenailles* de Paul Hervieu i *Le misanthrope* de Molière; "no hi va haver més remei que suportar la primera -assegura Gual- per tal de poder gaudir l'altra."¹⁴⁷⁹ Però allò que més crida l'atenció al jove dramaturg no és pas l'obra de Molière, que es presenta amb gran dignitat, sinó el fet de la "institució definitivament realitzada": la "unció", l'"amor" i el "respecte" amb que el públic acudeix al seu teatre nacional." Encara que sembli contradictori, doncs, és bàsicament del seu contacte amb l'oficialitat teatral francesa que Gual obté l'empenta per dirigir, un cop a Barcelona, la seva campanya en pro d'un Teatre Nacional, tant pel que fa a la tradició dramaturgica com pel que respecta a la necessitat d'un edifici teatral estable destinat al Teatre Català.

L'empremta de l'oficialitat, amb tot, s'ha de restringir a la *Comédie*, perquè l'*Odéon* -sempre segons Gual- es presenta "amb un to de tradició més aviat estovada, com si el seu historial vellíssim de primer teatre francès l'hagués col.locat a perennitat en un terreny de resignació ennoblida, sense massa esma per a redreçar-se davant del moment."¹⁴⁸⁰ Paradoxalment, del conjunt de programes que es conserven al Fons Gual, es dedueix que l'*Odéon* deuria ser -per qüestions de veïnatge i perquè la seva dispesera, *ouvrese* al teatre, li proporcionava targetes d'entrada- el teatre més visitat per Gual. Hi va veure, entre altres, *Britannicus* i *Athalie* de Racine, *Point de*

¹⁴⁷⁸. Gual: "Cartes a un amic" [II].

¹⁴⁷⁹. Gual: *Mitja vida*..., p.128

Tot escrivint per a *Joveant*, Gual manifesta que "els actors de *La Comédie* es troben més en son lloc fent Molière, que no pas interpretant *Shakespeare* ni *Sófocles*. Els personatges de *Molière* són encara ells mateixos i, venint del boulevard, els representa poc esforç canviar la *rodingotte* amb el *trató*, els guants de carrer amb els blancs, i la botina de xarol amb la sabata de sivella i de taló vermell. Aquells personatges són encara el francès d'avui, que sap dir una récula d'improperis amb el somris als llavis i doblegant graciosament el cos fent cortesia." Gual: "Cartes a un amic" [II].

¹⁴⁸⁰. Gual: *Mitja vida*..., p.129.

Lendemain de Paul Hervieu, *Les Maugars*¹⁴⁸¹, *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux i, ironies del destí, *L'Arlesienne*¹⁴⁸². Disfruta, però, amb l'actuació de De Max (que, al costat de Gémier i Antoine, forma part de la triada dels "actors moderns" per excel·lència¹⁴⁸³) o Cornaglia¹⁴⁸⁴.

Pel que fa al teatre no oficial, a *L'Oeuvre*, hi veu *Peer Gynt* d'Ibsen, *Monna Vana* de Maeterlinck, *Le cloître* de Verhaeren i una obra que l'impactarà fins al punt de justificar l'orientació de l'Íntim en la seva represa el 1903; em refereixo a *Oedipe-roi*, interpretada pel mateix Lugué-Poe (Tirésias) i Mounet Souilly (Èdip)¹⁴⁸⁵. Del teatre d'Antoine, no se'n conserva cap programa; ara bé, segons les memòries, Gual hi va presenciar obres de Maurice Donnay, Brien François de Curel, Hauptmann, Shakespeare i Jules Renard¹⁴⁸⁶. Finalment, del *Théâtre de la Renaissance*, se'n

¹⁴⁸¹ - Vegeu l'article "Els Maugars", 1901, original ms., Fons Gual, Carpeta 46. En aquest text, pensat per a *Joyentut*, Gual critica l'obra dramàtica perquè és adaptació d'una novel·la: això és un símptoma clar d'anèmia creadora". El drama, a més, tan sols excita passions polítiques de "bullanga curs i ramplona", i també "els sentiments d'amor i tendresa són somnis de quinze abril d'un cor educat en l'èxtasi del *Pablo y Virginia*, versificat, il·lustrat i perfumat de margarida premsada entre les fulles del llibre". En definitiva, "la moderna escola francesa en el teatre sembla volguer-se apoiar en treure partit d'assumptos poc importants, que pretenen imposar-se per l'ingènit del desenvollop".

¹⁴⁸² - Vegeu el seu article inèdit "*L'Arlesiana* a l'Odéon. Represa", original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Gual hi parla amb nostàlgia del seu intent barceloní i molt més encara quan "*L'Arlesiana*" que es fa a l'Odéon -diu- és senzillament un pecat". En aquest sentit, Gual ve a confirmar allò que ja havia dit Utrillo arran de l'estrena de l'obra durant l'Exposició de París: "La representació, baix el punt de vista dels actors, ha sigut fatal i d'aquelles que fan incomprensible el digne repúit d'en Gual; si aquest estimat amic hagués vist fer tan mitjanament (que és pitjor que malament) *L'Arlesienne*, no s'hauria espantat de fer-la a Barcelona, per més que el públic sigui inmotivadament exigent." "*Pèl & Ploma* a París. Teatres", *Pèl & Ploma*, núm. 62, 15-10-1900, p.4.

Pel que fa al director musical de la represa a París, Colonne, vegeu un altre article de Gual: "Com s'estrenà a Barcelona el *Instant*", *La Veu del Vespre* (5-5-1934).

¹⁴⁸³ - Vegeu Gual: "De París estant..."

¹⁴⁸⁴ - Cornaglia és un dels intèrprets de *L'Arlesienne*. Vegeu "*L'Arlesiana* a l'Odéon..."

¹⁴⁸⁵ - A les memòries, hi ha un error i diu que l'obra la va veure a la *Comédie*. Vegeu Gual: *Miça vida...*, p.141

¹⁴⁸⁶ - Sembla segur que, en aquest teatre, va assistir a l'estrena de *La vie publique* d'Émile Fabre. Aquesta obra es va estrenar al *Théâtre Antoine* el 1901. Gual, curiosament, la recorda interpretada per Gémier i a *La Renaissance* (*Miça vida...*, p.221). Potser la confon amb *La Rabouilleuse* Any's després, l'octubre de 1908. Gual en farà una traducció per a la Nova Empresa de Teatre Català. Vegeu *La vida pública*, comèdia en quatre actes (obra coronada per l'Acadèmia Francesa), original ms., Fons Gual, núm. 1432. L'interès de Gual en l'obra és clar, en el context de les conxorxes polítiques d'unes eleccions municipals, s'hi exposen el tòpic del desig innoble d'ascensió social, dels burgesos ennoblits, de la maledicència...

conserven els programes de temporada. És probable, per tant, que Gual no assistís a totes les representacions anunciades. Ara bé, per la manera com evoluciona la seva trajectòria en el terreny de les traduccions i les escenificacions, crec que hauria pogut veure, entre altres, *Le portefeuille* d'Octave Mirbeau, *Les Etrennes* de Maurice Donnay, *La Rabouilleuse* d'Émile Fabre, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry o *L'Écolière* de Jean Jullien¹⁴³⁷.

3.2. El corresponsal.

Aprofitant la seva assiduitat als teatres parisins, Gual prova d'establir una corresponsalia amb *Juventut*. Pels motius que siguin, de cinc articles manuscrits que es conserven més o menys definitius, *Juventut* només li'n publica un, el tercer¹⁴³⁸. En aquest article, Gual elogia les propostes d'escenificació de la companyia japonesa de Sada Yacco i aprofita per comparar la seva estètica amb la que ell mateix propugna. Així, al costat de la "justa plàstica" d'una naturalesa japonesitzant de país de vano que ajuda "a la comprensió de la rondalla", destaca "una melopea d'instruments indefinits, de vegades acompanyant un cant sempre llunyà, mandrós i llànguít". Gràcies a la musicalitat s'assegura que "l'emoció no quedi per cap cantó deslligada" i, al mateix temps, que l'ambient s'ompli "de sonoritats descolorides, que són més o menys fortes i accelerades segons l'acció dramàtica demana." En definitiva, tal com ha quedat establert des de la "Teoria escènica", es tracta de garantir l'emoció i la suggestió per

¹⁴³⁷ També es conserva un programa del *Théâtre National de L'Opéra-Comique*. S'hi anuncia *La vie de bohème* (*La bohème*), amb adaptació de Paul Ferrier, direcció musical del mateix Puccini i *mise en scène* d'Albert Carré. Per l'original ms., "De l'esport musical", 1901 aprox., Fons Gual, Carpeta 47, sabem que també va assistir a una audició de *La Pastorale* interpretada per l'orquestra Lamoureux. I, en última instància, pel contingut de l'article "Cartas a un amic", datat el 23-11-1901 i publicat a *Juventut*, any II, núm.95, 5-12-1901, ps 806-808, sabem que també va assistir a una representació de l'actriu japonesa Sada Yacco a *Vithénée*.

¹⁴³⁸ "Cartas a un amic". Abans ha fet els textos referents a *Els Maugars* i a *L'arlesiana*.

l'acord sinestèsic entre plàstica, acció i música. Tot plegat, embolcallat d'un regust exòtic (que malauradament incentiva l'esnobisme de la burgesia francesa), farcit d'indefinicions, llangorós i descolorit com la millor de les fantasies estetitzants i decadents del primer Gual.

En segon lloc, pel que fa a la interpretació, la companyia de la Yacco està formada, segons Gual, per "artistes sense el vernís-cristall de Conservatori que mostra els envernissats com si fossin cotxes nous". Són artistes que,

"sense *procediments* en els accionats ni en les gradacions de veu, produeixen, plens de bona fe i natural intel·ligència, la justa emoció que requereix lo que representen, i no per això deixen, sempre que convé, de trobar efectes esgarrifosos, i més que mai els troben quan de ple es llencen a expressar-se accionant i prescindint de la paraula."¹⁴⁹⁹

Per contra, la major part dels actors, que, asseguts a les seves butaques, es riuen amb commiseració i paternalisme de la innocència oriental, són

"fills de les aules acadèmiques, criats a càrrec d'un mestre que s'emociona i fa emocionar els deixebles seguint procediments que enllà de l'any cinquanta obtenien ja premis i accésits i mereixien *l'aplauso enguantat* del banquer que busca la commoció, si pot ésser sense trastornar-se massa."

Assumint i desenvolupant l'argumentació dels seus escrits sobre tècniques interpretatives, Gual endureix l'atac contra els encatronaments academicistes i la manca de sinceritat. Als seus ulls, la interpretació de Sada Yacco s'ajusta plenament (en la línia del que s'explica a les pàgines que tanquen *Nocturn. Andante morat*) al concepte d'"interpretació musical". D'entrada, la tècnica de l'actriu és "fondament

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 807.

ingènua"¹⁴⁹⁰ i, segurament per això, l'enunciació del text es correspon amb naturalitat i sense convencionalismes a un sentiment precís i delicat; de més a més, l'expressió facial de l'actriu és trista, "fins quan somriu", cosa que no impedeix la serenitat d'una mirada "punyent". Per acabar-ho d'adobar, mentre que el contrast entre la pàtina blanca del rostre i l'"embolic de cabells negres" proporciona la taca de color, el seu gest controlat construeix un moviment sobri d'"autòmata". Quant als sentiments i a la "força de les passions", s'amaguen rere un "vano menut de borla sedosa." En definitiva, l'autor descriu una tècnica que, lluny de la grolleria del teatre establert, "educa el sentit sense l'ampulositat dels intel·lectualismes refinats". Arran d'aquestes consideracions, Gual desenvolupa la temàtica que presidirà els articles restants. Breu: és bona la tècnica interpretativa dels actors francesos?¹⁴⁹¹

Unes setmanes després de l'article dedicat a Sada Yacco, Gual escriu una segona tongada de "Cartes a un amic" que mai no s'arriba a publicar. Sortosament, se'n conserva el manuscrit. En aquest escrit, es reprèn el fil encetat a la ressenya anterior. Davant les suposades queixes del seu interlocutor -l'amic fictici-, Gual explica que si bé París ha generat bons intèrprets no ha estat pas pel mèrit dels seus conservatoris, sinó per una espècie de talent innat que nia en els seus homes i en les seves dones. Tots ells, porten innata "la condició del fingiment"¹⁴⁹², que, acompanyada per "alguna

¹⁴⁹⁰ - És el mateix que la premsa modernista de Barcelona destaca en les seves ressenyes de l'Exposició Universal de l'any anterior. Vegeu "Teatre japonès", *Pèl & Ploma*, núm.62, 15-10-1900, ps.2-3 o Salvador Vilaregut: "Els espectacles de l'Exposició", *l'Invernal*, any I, núm.30, 6-9-1900, ps. 469-471 (Vilaregut bateja Sada Yacco com la Duse japonesa). L'èxit de l'agrupació japonesa s'esten a Barcelona en actuarà el mes de maig de 1902. Yacco i el seu marit Otojiro Kawakami -el director de la companyia- representen *Chieiso, Kera* (l'obra que comenta Gual), *Zingoro-Hagan*, *Schogun* i un fragment de *El mercader de Venècia* (vegeu Bohigas: *Las compañías dramáticas...*, p.94.) En relació a aquesta visita, vegeu també Un de la platea: "La Sada Yacco a Barcelona", *Pèl & Ploma*, núm.88, maig 1902, ps.355-356. Dona una idea clara de la recepció que obtingueren les funcions: "El públic de Barcelona (amb comptades excepcions) va prendre's a brota el treball artístic de la gran actriu japonesa. [...] Nosaltres ens n'alegrem, perquè ja és hora de que es vagi desvaixent aquesta llegenda estúpida, inventada no sé per qui, de que el públic barceloní és intel·ligent en matèries d'art dramàtic.[...] Ho sentirem en la vinguda de la Kéjane, ho temerem amb les memorables funcions d'en Zacconi, i ens n'havem convençut de la manera més completa amb les representacions de la Sada Yacco."

¹⁴⁹¹ - A banda això, al final de l'article, l'autor també es congratula, amb marcada ironia, del fracàs d'una companyia de gènere clínic al *Nouveau Théâtre* de París.

¹⁴⁹² - Gual: "Cartes a un amic" [II].

condició d'observació i de la vocació del fer-se veure, produeix artistes teatrals sempre acceptables si no sublims." A tot plegat, hi col·labora un medi gairebé sempre "distingit i cult" i l'interès realista pels "retrats justos de la vida on tots aquests subjectes es belluguen". És a dir, al talent natural i a la distinció del medi, s'uneixen una certa capacitat d'observació de la realitat i una comprensió natural del teatre com a espai on la societat ha d'emmirallar-se. Segons com es miri, Gual també es refereix al triomf del realisme en les obres franceses contemporànies. Ara bé, matisos al marge, el que més li interessa subratllar és que el mèrit dels actors francesos, quan el mèrit és innegable, es produeix a desgrat de les acadèmies. I és que "l'educació fictícia que aquests temperaments espontanis solen rebre en les escoles oficials, faltades sempre d'amplitud, independència i esbarjo racional", és "mesquina i contraproduent". En comptes de "reglaments i tradicions", que destrueixen "la veritable emoció senzilla", cal tan sols potenciar les "disposicions fresques" i una "experiència honrada" de l'acte teatral. Perquè l'actor academicista, si no aconsegueix elevar l'"ofici" cap a la sublimitat, esdevé un simple i vulgar -el terme és manllevat de l'àmbit pictòric- "actor especialista". La idea sembla clara: "El tràgic no fa comèdia, i hasta pel carrer es mira un omnibús amb l'actitud d'un Cid davant Lozano. El còmic no fa tragèdia i no abandona *l'espant* fins en les converses més íntimes."¹⁴⁹³ Pel que fa als actors de la "casa pairal" -de la *Comédie*-, només poden ser considerats actors especialistes de forma relativa. Quan interpreten repertori clàssic, l'acord entre allò que representen i la seva pròpia personalitat els permet reeixir sense gaires escarafalls. Ho hem vist més amunt: "els personatges de Molière són encara ells mateixos", cosa que afavoreix el seu talent innat¹⁴⁹⁴. El problema apareix quan aquests actors pretencen fer repertori "modern" (un repertori que és "quasi sempre una continuació de la generació de Dumas i Cia.: emocions burgeses i d'un refinament mesquí, rams de flors artificials embolicats amb glassa barata"). A la falsa idea de modernitat pel que fa a les obres, se sumen unes tècniques d'escenificació i d'interpretació que no tenen res de modernes.

¹⁴⁹³- Gual: "De Paris estant..."

¹⁴⁹⁴- D'aquesta mena d'actors, destaca Coquelin, Silvan i Leloir.

L'error, doncs, és doble. El repertori "modern", per consegüent, no ajuda ni poc ni gaire a ennobrir el treball artístic dels actors.

El veritable "teatre modern" és representat a "dugues cases bastant cuidades" que, amb la dignitat i l'esforç de renovació que suposa el seu treball, obtenen ressò "de tant en tant en manifestacions soltes i escampades". Sembla clar que es refereix al *Théâtre Antoine* i al *Théâtre de la Renaissance*. En aquest àmbit, el paradigma de l'actor modern és Gémier. Val la pena transcriure l'elogi sencer:

"En Gémier no és pas un actor especialista, i això el mostra figura remarcable entre les remarcables. La seva veu flexible i ben entonada li permet modelar les frases apartant-se aixís d'una monotonia que, a nom d'observació, sol predominar en altres artistes moderns. La flexibilitat de la seva cara li dóna tots els mèdits per expressar sempre finament quants sentiments li vénen al davant en el transcurs d'una interpretació, i el seu conjunt de figura i de maneres altament particulars li deixen encaixar els personatges amb una artística distinció que ell sol posseeix. Quan *retrata* la vida real, no sabries pas amb qui atinar més observador que ell, que pensi menos amb un auditori i que es rigui més de les *llets* i rutines fins avui tolerades; però la seva observació és sòlida i estètica perquè sempre es deixa veure a través d'un temperament quadrat, i és més aviat interpretació personal de coses viscudes."

De tot plegat, cal destacar les últimes frases. Per ser un bon actor, no n'hi ha prou a ser un bon observador de la vida real. Cal recórrer el mateix procés que ha seguit la pintura moderna: l'observació objectiva -la que aspira a una reproducció fidel de la realitat- no interessa; per contra, s'ha de tendir a una "observació estètica". És a dir, a filtrar la realitat per un temperament perquè l'actuació accedeixi a "la interpretació personal de coses viscudes". O el que és el mateix: cal atènyer una subjectivitat que arrenqui de la sinceritat de les emocions i de l'experiència viscuda.

Al cinquè article de la sèrie¹⁴⁹⁵, Gual tanca l'argumentació tot insistint en la divisió: Paris genera "actors inconscients", "actors especialistes" i "actors moderns".

¹⁴⁹⁵- Gual "De Paris estant..."

Dels últims, al costat de Gémier, destaca De Max -"un modern que sap fer el clàssic personalment"- i Antoine -"un observador de les costums actuals"-, per aquest ordre. Segons que sembla, tot i lloar-lo, el contacte directe amb Antoine ha afeblit l'alta consideració que se n'havia fet des de Barcelona¹⁴⁹⁶. Cosa que fa que consideri, una vegada més i amb un punt de perplexitat, la inconsciència dels barcelonins a l'hora d'atorgar cartes de divinitat a determinats artistes estrangers:

"De vegades, o quasi sempre, som víctimes de la fascinació, i no te'n dic res quan aquesta és estrangera. No és concebible, per altra part, l'admirar sense reserves. Es fa alguna consideració respecte a tal o qual artista a qui s'admira: jo en dic *rebentada*. Sembla prohibit el dar-se fredament compte de les coses."

3.3. El director.

Amb tota seguretat, la prevenció -prevenció mesurada- de Gual contra Antoine s'ha d'atribuir en gran part al silenci del director francès davant Camí d'Orient. Efectivament, Gual intenta una vegada i una altra posar-se en contacte amb directors i empreses per vendre la seva obra i també per intentar explotar el seu vessant d'escenificador. Pel que fa als textos, el resultat és decebedor. La referència, tot i tenir un sentit general, pot relacionar-se amb Antoine:

"Jo també vaig sofrir les batzegades d'aquell *Paris-Colvari*, rera el fantasma d'un director de teatre que gairebé mai no es deixava veure i que únicament existeix a través de l'etern secretariat, uns dies més benhumorat que els altres, sempre, però, amb un caient de protecció, més aviat vexadora. Val a dir que quan aquesta mena de gestions es porten a terme, segur que no et serviran de

¹⁴⁹⁶. "Estranyarà que aquest vagi al tercer, i no t'ha d'estranyar gens. Quan entre nosaltres en parlàvem tant, seguint les veus de les revistes i les més apagades veus d'algun barceloní que ens explicava coses, podíem pensar-ne to que ens en sabíem imaginar; però les coses vistes s'aprecien més, si vols, que ans de veure-les, però, amb justesa i al seu lloc posades."

res, tenen tant d'heroiques com de condemnables; però, què hauria pensat jo de mi si m'hagués estat de fer-ho? No hi ha res tan colpidor entre allò que se sol esdevenir en el món de les vanes aspiracions com la presència d'un home jove, en l'antesala d'una empresa, amb el manuscrit dessota el braç. Hom el prendria per un delinqüent que no ha comès altre delictes que el de creure cegament en el seu esforç.¹⁴⁹⁷

Pel que a l'escenificació, tanmateix, altre cop l'inefable Sert li obre les portes del cor a l'esperança. A través del seu antic company d'estudis, Gual coneix Euphrem Vincent, redactor del *Mercur de France*. Vincent, que havia conegut Ibsen i que havia obtingut de Galdós l'autorització per traduir *El abuelo*, es fa amic de Gual i l'adreça a un altre redactor del diari, Van Bever, que en aquell moment està dedicat de ple a la fundació del *Théâtre des Latins*. Gual comença a freqüentar les *soirées* d'artista que Bever acostuma a organitzar a casa seva. Al cap de poc temps, l'amistat és sincera i Van Bever nomena Gual director de les obres de procedència espanyola que es representin al seu nou teatre. Malauradament, *Les Latins*, després d'estrenar *La mandragore*¹⁴⁹⁸ de Maquiavel i un parell de textos més, ha de plegar.

Les Latins neix "non point uniquement -comme on l'a dit- dans un but précis d'opposition aux littératures du Nord, mais avec une intention plus souriante de faire connaître les chefs d'oeuvre d'art dramatique des races française et méridionales."¹⁴⁹⁹

De més a més, Van Beber pretén compaginar obres clàssiques i contemporànies amb la intenció d'oferir a un públic cansat "de certaines spéculations philosophiques" els costums d'altres temps i les "syntheses nouvelles où ils suivront l'évolution de la pensée contemporaine". El to, per als qui hagin seguit fins aquí la teoria de Gual, resulta força familiar: no es tracta de negar el valor de la dramaturgia septentrional, sinó de demostrar, lluny de les filosofies i les tesis boiroses del nord, la modernitat del

¹⁴⁹⁷. Gual: *Mitja vida...*, p. 135.

¹⁴⁹⁸. Gual parla de l'estrena de l'obra de Maquiavel i de dues peces més que no he sabut trobar al programa general del teatre: una portuguesa, de la qual no recorda el nom, i *Or* de Paul Magre. Vegeu *Mitja vida...*, p. 138.

¹⁴⁹⁹. - "Les Latins" Saison Théâtrale 1901-1902", programa de temporada conservat al Fons Gual

nou teatre llatí, la seva capacitat d'assimilar i d'integrar formes i idees renovadores sense perdre les essències de la pròpia personalitat mediterrània. De fet, no fóra gens estrany que hagués estat Gual l'inspirador d'aquesta declaració d'intencions. En la seva primera temporada, *Les Latins*, segons els programes, té previst programar en la seva sessió inaugural *Alleluia* de Marco Praga i *La sottie de Bridoye* de Laurent Tailhade i Raoul Ralph amb música de N.T. Ravera. Tot seguit, *La mandragore* i *Le chien du jardinier* de Lope de Vega. Aquesta peça hauria hagut de ser la primera dirigida per Gual¹⁵⁰⁰; amb tot, a les seves memòries, l'autor comenta que l'única obra espanyola que va començar-se a assajar va ser *Les réproches* de Pérez Galdós (en la traducció de Vincent). Sigui com sigui, l'empresa, per "dificultats d'ordre econòmic" i per "discrepàncies de criteri en ordre general entre els organitzadors", plega veles després de muntar Maquiavel. Gual, a més del textos esmentats, havia previst estrenar-hi les següents peces: *El alcalde de Zalamea* de Calderón (també traduïda per Vincent), *L'allégresse qui passe* de Rusiñol (traducció de Marius André¹⁵⁰¹) i *Le veuf* de Gil Vicente¹⁵⁰². Una altra decepció: mica en mica, es va cobant la idea de tornar a Barcelona.

¹⁵⁰⁰- La Vanguardia, que dona la notícia de la fundació de "Los Latinos" amb el programa general al davant, parla de "mise en scène de los teatros españoles" a càrrec de Gual. En aquest sentit, cita *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón i *Los reprobados* de Galdós. Vegeu "Un nuevo teatro", La Vanguardia (28-12-1901).

¹⁵⁰¹- Margarida Casacuberta destaca la notícia d'aquesta traducció a Sitges. Vegeu Santiago Rusiñol, p. 423. En relació a això, vegeu també El Ego de Sitges, núm 706, 10-9-1899, p. 3 i núm 709, 1-10-1899, p. 2, i també "Crònica nacionalista", La Nació Catalana, núm 38, 30-9-1899, p. 4.

¹⁵⁰²- Els altres textos programats per Van Bever són els següents: *Le roi de norvège* de Richard Cofara, *Julorg* de Ruizante i *Fry; L'us de Souza* d'Almeida Garrett. Les obres que haurien hagut de constituir-se en repertori són unes altres: *La calandria* de Bibbiena, *La courtoisane* d'Arcino, *Sérénissime* de G. Gallina, *La locandiera* de Goldoni, *L'écrite du déshonneur* de Rovetta, *Lucas del Cigarral* de Rojas, *Les contents* d'Odette Tournabu, *Un miracle de Notre-Dame*, misteri del segle XV en traducció de Monmerqué i Françoisque Michel.

4. MISTERI DE DOLOR: LA SÍNTESE DE MADURESA.

Misteri de dolor¹⁵⁰³ és redactada a París entre el 1901 i el 1902. Com en el cas de Camí d'Orient, l'obra neix de l'interès de Gual per donar un tractament "meridional" al model dramaturgic establert per Ibsen. És per això, per exemple, que a Camí d'Orient l'espai està concebut simbòlicament: d'una banda, per justificar el determinisme i per atorgar una dimensió poètica al conflicte, de l'altra, per aconseguir una representació sintètica i versemblant de la geografia catalana. En l'obra, a més, s'intenta conciliar determinades referències temàtiques a la tragèdia grega -i també algunes formulacions dramaturgiques dannunzianes- amb l'esquema analític ibsenià. Finalment, l'autor ha procurat que el to mediterrani es faci extensiu a una redefinició messiànica i gairebé cristiana (mitjançant l'empremta franciscana) del vitalisme nietzcheà. Tot plegat, les *assimilacions* de Camí d'Orient conformen la base d'un procés creatiu que encara no és acabat. Amb Misteri de dolor es podrà parlar de maduresa¹⁵⁰⁴.

¹⁵⁰³ - Misteri de dolor, originals ms., Fons Gual, núms. 1449, 1450, 1451, 1452. El manuscrit parisenc és el darrer, redactat a la rue du Four entre el 6 i el 17 de maig de 1902. El núm. 1449 és una segona versió que Gual va compondre per a l'estrena barcelonina, el 1904, i que, finalment, va rebutjar a favor de l'original (a propòsit d'aquest fet, vegeu Mitja vida, p. 171). El núm. 1450 és una traducció al castellà sense signar a la qual, curiosament, s'afegeix una traducció francesa entre línies. El núm. 1451 és una traducció a l'italià signada a Madrid el 3 d'abril de 1905 (segons una nota de Gual al ms. 1449, no és la versió representada per Sainati, que era feta de Luigi Mota, de Milà). Al ms. 1449, Gual comenta que hi ha una altra versió francesa, d'un tal Isnard, que sembla que mai no va arribar a mans de l'autor, i també una altra d'alemanya d'un tal Grassmann, que no es conserva. El fons Gual també compta amb una còpia mecanoscrita de l'obra: Mec. 20157-N.

Edicions: Adrià Gual: Misteri de dolor, drama de món en tres actes estrenat la nit del 18 de gener de 1904 en el Teatre de les Arts, sessió XXIV del Teatre Íntim, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdagué, 1904; Adrià Gual: Misteri de dolor, drama de món en tres actes estrenat la nit del 13 [sic] de gener de 1904 en el Teatre de les Arts, sessió XXIV del Teatre Íntim, Barcelona, A. Artis, impressor, s.d. [1912]; Adrià Gual: Misteri de dolor, La Escena Catalana, 2ª època, any 1, núm. 12, 15-6-1918; Adrià Gual: Misteri de dolor precedit de Dorzell qui cerca miller, Barcelona, Editorial Selecta, 1949; Adrià Gual: Misteri de dolor, dins Teatre modernista, Barcelona, Edicions 62/"La Caixa", 1982; Adrià Gual: Misteri de dolor, programa de mà del Centre Dramàtic del Vallès, temporada 1992-93; Adrià Gual: Misteri de dolor, traducció de Luis Morote, próleg de José Frances, Madrid, Imprenta Artística de José Blass y Cia, 1909; Adrià Gual: Misteri de dolor, adaptació castellana de Ricard Salvat, Madrid, Ediciones Aull, 1967; Adrià Gual: Misteri de dolor, drama en tri aktoj, el kataluna lingvo tradukis Frederiko Pujolá y Vallés, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1909.

¹⁵⁰⁴ - L'obra és prou coneguda i no considero imprescindible fer-ne un resum detallat. Pel que pugui ser, descriu breument la història: Mariagna, casada en segones núpcies amb Silvestre, vol maridar la seva filla Mariagneta amb el Noi Labast. Mariagneta, però, rebutja el promès que li ha buscat la mare, i Silvestre la defensa. Després de la topada entre els dos homes, padrastre i filla descobreixen que s'estimen. Mariagna els sorprèn. Sense dir-los res, decideix sacrificar-se perquè ells puguin ser feliços. Desapareix en la nit i mor estimbada. Al final de l'obra, assistim a l'espera angoxada de Silvestre i Mariagneta, l'arribada de la morta i la sospita del suïcidi.

Per a Gual, l'adaptació catalana del model ibsenià ha de permetre traduir dramàticament les essències del poble català des d'una perspectiva clarament moderna i educadora. Més: ha de permetre col·locar, si no la primera, una pedra fonamental del que ha de ser una tradició teatral com déu mana. En aquest sentit, en contraposició a allò que fins ara ha estat considerat *tradició*, Gual imagina "una obra dramàtica rural sense ruralismes". Perquè no s'hi val a fer folklore; si Misteri de dolor se situa a la muntanya, és simplement perquè la muntanya -com passa a Camí d'Orient- constitueix un espai teatral essencialment simbòlic i un compendi metafòric dels elements distintius de la pàtria. La muntanya no ha de servir per crear un estereotip bucòlic de la ruralia catalana. Ben al contrari, cal fugir de la convencionalitat del teatre de pages d'espardenya per accedir a la representació emblemàtica de la tragèdia de tot un poble. Tal com diu Castellanos (la seva reflexió s'adreça als plantejaments dualistes de la novel·la modernista, però em sembla que el paral·lelisme és evident), el fet que les dues obres estiguin ambientades "en un marc rural, no vol dir que la seva intenció sigui descriure la vida del camp. Més aviat al contrari: l'emmarcament rural permet plantejar els conflictes, les relacions entre l'home i l'entorn, en termes crus, esquemàtics i suggerents. Al servei, per tant, d'una divisió simbòlica i no pas realista."¹⁵⁰⁵ Però no és qüestió només de l'espai. Ho repeteixo: per a Gual el llenguatge d'Ibsen -i també el seu món- provoca una moda "grisa i nebulosa" en el nostre teatre. El que cal és apropar el llenguatge i les situacions dels seus drames, veure l'equivalència dels problemes i, sobretot, vigilar la traducció d'uns símbols que, nascuts en l'imaginari nòrdic, perden o tergiversen bona part de la seva potencialitat significativa si s'apliquen tal com raja a la realitat catalana contemporània. La pregunta està servida: què cal fer? Per a Gual, la cosa és ben simple: només la integració productiva de referents estètics -tal i com s'expressa a la conferència sobre "El teatre popular"- pot proporcionar la clau de volta de l'adaptació meridional.

¹⁵⁰⁵- Castellanos: "La literatura modernista", p. 114

De primer, Gual es proposa fer compatibles la idea determinista amb els principis bàsics del fatalisme grec. En altres mots, assaja de traduir el pes de l'antiga concepció grega del destí -que justifica la voluntat implacable dels déus en un error involuntari dels herois- en la instauració d'un determinisme (el pes de l'herència¹⁵⁰⁶, del paisatge i de les circumstàncies) que ha de ser molt més simbòlic -i segons com, atmosfèric- que no pas positivista. Des de la perspectiva positivista, els processos i dispositius que governen la Natura (el no-jo) i els lligams que aquesta Natura estableix amb els individus que l'habiten són en gran mesura identificables i, per tant, controlables; això no obstant, des d'un punt de vista idealista, aquests mecanismes mai no han de permetre una lectura racional del seu funcionament. L'assimilació "grega" permet que la manifestació inquietant i agressiva del no-jo (les muntanyes, el paisatge, l'època de l'any, l'hora del dia, la col·lectivitat amorfa i opressiva¹⁵⁰⁷...) pugui concebre's com a reverberació simbòlica d'un destí ineluctable. Així mateix, el tractament heroic dels personatges (feblesa en la força, acceptació del fat, capacitat emotiva, reconeixement de la culpa, assumpció del sofriment, expiació i sacrifici) acaba per conformar una representació paradigmàtica de la raça:

"Aquelles muntanyes de casa que, ni que siguin com totes les muntanyes, no ho són pas; aquell temperament nostrat que se sap commoure al caire de l'incommovible; aquella fortitud que es vincia sencera en seguir la cadència d'una cançó; la fatalitat ciclòpia que ben sovint pesa damunt les nostres consciències; aquell tot inqualificable que té d'hel·lènic, de romà i de bretó; que accepta l'amor i el sacrifici; que sap confondre sovint els deures amb la seducció de no complir-los, per a ésser penitent tota la vida, m'havia situat

¹⁵⁰⁶ - Mariagna és l'encarnació d'un esperit pur; com Uia -"la culpable"-, "estima massa", i per això diuen que és boja; Mariagneta, que és la seva filla, pateix del mateix mal. No hi són perquè sí, els mecanismes de l'herència. En el fons, la passió de Mariagneta té el seu origen en la passió de Mariagna. I l'amor de Silvestre per totes dues dones té el seu origen en la seva identificació.

¹⁵⁰⁷ - És prou simptomàtic que cap de les dues relacions -Mariagna/Silvestre i Mariagneta/Silvestre- no estigui ben vista per la comunitat de pagesos (la societat): el pagès, en estreta relació amb la muntanya, en comptes d'assolir el ritme vital de l'harmonia còsmica, s'ha confós en les forces mesquines del caos. Representa la rutina i la bestialitat, el bandejament de la novetat, l'acatament fanàtic a la superstició i a costums esclavitzants. La lluita a què es veuen aïocats els protagonistes -lluita entre jo i no-jo-, metafòricament, també explica l'enfrontament de l'artista, de l'individu sincer i anticonvencional, contra la societat reaccionària i amorfa.

davant d'una inconscient aspiració de bastir un drama de passions profundament humanes, que el xoc de les febleses poguessin promoure l'heroïcitat."¹⁵⁰⁸

Així doncs, el suïcidi de Mariagna -com la lluita de Montanal contra la pesta-, si bé impliquen un cert nivell d'assumpció, d'acceptació i de sacrifici, representen bàsicament l'afirmació de la validesa d'una acció individual, d'un exercici de voluntat; signifiquen la rebel·lió contra els designis arbitraris de la naturalesa. Per aquesta banda, val la pena insistir en la relació entre la producció dramàtica del Gual parisi i els postulats dualistes de la primera novel·la modernista. En efecte: "la concepció de l'home com un ésser subjecte, per una banda, a la fatalitat de la matèria, però capaç, per l'altra, d'imposar la seva voluntat, el seu domini, constituirà el nucli del conflicte."¹⁵⁰⁹

En segon lloc, Gual es remet a l'estímul del "teatre popular". No cal recordar que la muntanya també és el bressol atàvic de la cançó. La cançó popular, doncs, pot ser utilitzada dramàticament per conferir un substrat mític a l'argument i, al mateix temps, per aconseguir determinats efectes atmosfèrics. El procediment, en teoria, és el següent:

"Prenc una cançó popular, quin assumpte es presti al desenrotll. Agrafo sencera la poesia explicativa de la mateixa. Desenrotll amb igual metro (o amb un metro divers si convé) tot lo que és descripció i preparació de l'assumpte. Aprofito el diàleg (si existeix), poso en boca dels personatges les mateixes estrofes de la cançó i, aquí, seguint en tot el metro de l'original, el faig més extens (segons me convé) procurant que lo meu es pugui confondre amb lo parlat que m'inspira. Si em convé, introduixo nous personatges per millor efecte i comprensió, i quan em cal, no abduco de mostrar-me jo mateix. Fent-ho sempre amb tot el respecte i veneració que una semblant empresa demana, cuidant en tant que possible, conservar de la cançó o la llegenda, tota la puresa d'origen."¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁸ - Gual: *Mitja vida...*, p. 133.

¹⁵⁰⁹ - Castellanos "La literatura modernista", p. 111.

¹⁵¹⁰ - Gual. "L'art Popular"

El fet que el text citat sigui redactat a París fa inqüestionable la seva relació amb Misteri de dolor. En aquest cas, però, no s'agafa sencera "la poesia explicativa de la mateixa", ni es treballa el vers, ni tan sols s'aprofita la lletra de l'original. Només importa -això sí- conservar "tota la puresa d'origen". I és que no es tracta de presentar una "visió musical", com a Blancaflor, ni tan sols de resseguir o tergiversar l'entramat d'una determinada lletra (com passa a L'estudiant de Vic). El procediment dramàtic a Misteri de dolor sembla anar força més enllà del procés descrit. D'entrada, la "Cançó de Mariagneta" no explica una història excessivament definida, la qual cosa hauria permès l'autor omplir els buits i redefinir l'anècdota com passa, per exemple, a L'estudiant de Vic. Això no obstant, Gual no intenta reconstruir l'anècdota, ni tan sols tergiversar-la aprofitant l'obertura de sentits. Es fixa únicament en els primers versos¹⁵¹ i prescindeix de la resta; això li permet reduir el pes de la lletra a la manifestació d'un sentiment, un estat d'ànima (el que serà l'estat d'ànima de Silvestre al moment de la revelació de l'amor). La cosa sembla simple i, amb tot, implica una amplitud de mires força considerable: la cançó triada, per un costat, confereix la patina de catalanitat i s'integra en el procés d'adaptació dels models tràgics; per l'altre costat, però, aconsegueix de no condicionar en cap sentit la imaginació de l'autor. Tan sols proporciona el pretext, el punt de partida, un moment de sentiment. I això, és clar, no significa cap mena de traïció: al capdavant, l'essència de la cançó radica precisament en aquest sentiment o estat d'ànima. Resumint: el contingut anecdòtic que conté la lletra tradicional és substituït per una història tràgica del tot original. La cançó proporciona el "fondo" -l'estat d'ànima- i s'integra en l'obra a un nivell absolutament atmosfèric: apareix a l'interior del drama (cantada o taral·lejada pels protagonistes sobretot en moments crucials) i esdevé, així, un símbol més (a part, il·lustra l'acció,

¹⁵¹- Els transcrips del cançoner d'Aureli Capmany (cançó XLII) " Ai! adéu Mariagneta,/ princesa dels meus sospus!/ tu robes lo cor als hòmens/ i a mi em fas penar i morir./Ai! adéu Mariagneta,/ principi del meu sofrir!/ Ton amant es a la porta/ que no espera sinó el sí!/ no desconsols los pares/ per aconsolar-me a mi,/ que jo ja m'eu fare frare/ de l'ordre del caputx." Fins aquí, es reproduïx "l'estat d'ànima" que interessa a Gual. Més enllà, les estrofes continuen l'anècdota en un sentit que no té res a veure amb l'obra teatral.

La composició -apunta Capmany tot citant Vidal i Valenciano- té "un elevadíssim sentit moral i una gran riquesa de pensaments, presentats amb naturalitat i no menys sobrietat que sobriexen de l'atribulat cor de l'autor."

s'estructura com a leitmotiv i, per tant, intervé en les evolucions de la corba tensional).

L'interès pel contingut anímic de la cançó popular connecta amb les possibilitats de construcció del drama íntim. En aquest sentit, l'evolució del "drama de món" (perquè Misteri de dolor es defineix com a "drama de món") acaba barrejant-se amb la idea tràgica gualiana. És el tercer element de la síntesi. Amb Misteri de dolor, Gual duu a l'extrem la necessitat de fer *emergir* els drames interiors. En les seves darreres obres, el drama íntim ha pujat al primer terme de l'acció força aviat i ha ajudat a definir el conflicte. Això, per exemple, passa a L'emigrant ("drama de món"), però també a Camí d'Orient ("tragedia moderna"). En la primera, el drama íntim emergeix, actualitza el conflicte i en provoca el desenllaç; un desenllaç que s'allarga amb la pirueta situacional d'un tercer acte se'n podria dir afegit. En la segona, tan bon punt emergeix, el drama íntim donar pas a l'esquema analític ibsenià (la narració del passat). Ara bé, l'actualització del passat, en aquest cas, no suposa la represa, en el present, d'un conflicte pendent. Al contrari, el *reconeixement* diguem-ne catàrtic del *secret* (del passat) restableix l'equilibri i soluciona els conflictes; si més no, aparentment. Caldrà un nou esdeveniment (l'arribada dels empestats) perquè l'obra tingui continuïtat i es produeixi un autèntic desenllaç. La pregunta, al capdavall, és indefugible: per quin motiu Misteri de dolor suposa una passa endavant en relació a Camí d'Orient? La resposta no és complicada: el drama íntim aflora a la superfície com en les obres esmentades, això és evident, ara bé, abans no ho fa, l'autor el presenta acuradament seguint el model suggestiu propi del "drama de món", el model establert a Silenci. Cal que el públic tingui intuïcions, que es faci preguntes, que construeixi hipòtesis. Per entendre'ns, el públic, al moment d'*explicitació* (un moment que ha estat retardat al màxim), no només ha de *saber*, sinó que ha de *confirmar*. L'efecte, aleshores, es multiplica: per un costat se segueix vetllant perquè l'espectador no deixi de conèixer els conflictes interns dels personatges; per un altre costat, tanmateix, es garanteix que això passi, més que no pas per una enunciació simple, per

un reconeixement sensible. I encara més: un cop esbombat, el drama intern persisteix. És cert que els personatges parlen i expressen els seus dubtes i els seus desigs; tot amb tot, els tres protagonistes continuen voluntàriament o involuntària amb algun neguit ocult: Mariagna, primer, té algun pressentiment, alguna por, i després del reconeixement sofreix en silenci; Silvestre i Mariagneta s'alliberen obrint els seus cors l'un a l'altre, i, tanmateix, després pateixen perquè han d'ocultar el seu amor a l'esposa i a la mare, respectivament. La dualitat constant entre el desig i el deure, entre l'instint i la raó, a més, fa que tots tres arribin a ocultar-se i a negar-se coses fins i tot a ells mateixos. Els seus actes i els seus mots revelen, progressivament, una gran complexitat psicològica. Comptat i debatut, la pesantor atmosfèrica que genera la confrontació entre el dit i el no-dit està garantida. Gual ha superat, definitivament, la concepció *estàtica* del drama íntim maeterlinckià; però no tant renunciant al seu valor atmosfèric, sinó compatibilitzant aquesta propietat amb una altra funció: la funció de detonant de conflictes que li confereix el model ibsenià. Fent això, Gual ha aconseguit que la percepció de la riquesa psicològica dels personatges no depengui únicament de les seves llarguíssimes explicacions (forma analítica) -com és habitual en el naturalisme teatral-, sinó més aviat de la simbiosi entre parlaments i silencis.

Al costat d'Ibsen, doncs, Gual actualitza l'empremta de Maurice Maeterlinck. Així, si bé el segon acte comença amb una glossa dels Espectres d'Ibsen¹⁵¹², el tercer acte conté un homenatge implícit al dramaturg belga: com a Interior, comprèn l'arribada de la morta, l'observació d'unes figures i, planant per sobre, el pes de la tragèdia que ignoren. Però en aquest cas l'espectador no observa les evolucions d'uns individus totalment innocents, ignorants i feliços, com passa a Interior. Ben al contrari, més a prop del misteri de La Intrusa, s'aprofita el valor tensional i atmosfèric del pressentiment del "pas del fantasma".

¹⁵¹²- La xerrada entre Segimon i Mariagna té punts de contacte evidents amb la xerrada que sostenen la Sra. Alving i el pastor Manders. Si agafeu l'edició d'Espectres de l'Institut del Teatre (Barcelona, 1989), en la traducció de Felip Formosa, cal fer atenció sobretot a les pàgines que van de la 67 a la 70.

Un altre element que cal afegir a la síntesi que suposa Misteri de dolor es el model guimeranià. L'interès de posar en evidència els paral·lelismes entre Terra baixa i Misteri de dolor suposa apuntar una confluència clara d'interessos entre Gual i Guimerà. Breu: l'intent d'oferir amb la tragèdia un substrat digne al teatre català. I dic això assumint el fet que la crítica no hagi utilitzat amb normalitat l'etiqueta "tragèdia" per referir-se a cap dels dos textos esmentats¹¹³.

A Terra baixa és difícil -encara que no impossible- parlar de models clàssics o de l'ambivalència vitalista-decadent que proposa D'Annunzio. No obstant hi subsisteix de forma clara el simbolisme essencial del medi, la presentació -per bé que molt exterioritzada- del drama íntim i també una certa idea de destí. N'hi ha prou amb tot això per parlar de tragèdia? És la influència de Guimerà allò que proporciona l'alè tràgic a Misteri de dolor? Comencem pel principi: quins són els elements de la història que determinen el caràcter "tràgic" en l'obra de Gual? En primer lloc, el determinisme: la relació que el medi ambient i el medi social estableixen amb els personatges, també la seva dependència dels factors hereditaris; en segon lloc, l'heroïsme. Ho he apuntat una mica més amunt: l'acceptació del fat, el reconeixement de la culpa, l'assumpció del sofriment i l'expiació mitjançant el sacrifici; en tercer lloc, la potencialitat emotiva del drama íntim, que, davant la força d'un conflicte irresoluble, esclata i fa emergir el dolor a la superfície. Ara, per acabar de respondre, només cal veure els elements que es repeteixen en totes dues peces.

¹¹³. Més enllà del *corpus* tràgic romàntic, allunyada d'una concepció estilística convencional, la idea tràgica, amb alts i baixos, recorre la dramaturgia catalana durant els vint anys que cavalquen el tomb del segle. És un concepte que sobretot farà fortuna a finals de la primera dècada del mil nou-cents, ai voltant de les propostes teòrico-pràctiques per un teatre poètic i llegendari. Insisteixo: parlo de tragèdia, entesa en una acceptació força ampla, com d'un model dramaturgic vàlid i viable per a la construcció d'un "teatre nacional".

Per a dur a terme la comparació és molt útil veure la pel·lícula que Gual, l'any 1914, va fer sobre la seva obra teatral²⁵¹⁴. A la peça teatral, la possibilitat de proporcionar antecedents amb la paraula -antecedents que donen fe del determinisme- i també la influència de la forma analítica ibseniana fan que, sense cap mena de dificultat, l'obra comenci, atenent a la lògica temporal de la història, *in media res*. De bon començament, Mariagna i Silvestre són casats; el lector té indicis, ja d'entrada, de la passió culpable entre el nou espòs i la fillastra; igualment, obtenim informació del calvari que va suposar el primer matrimoni per a Mariagna, de la manera com es van conèixer la vídua i Silvestre o del prometatge de Mariagneta i el noi Labast. Són episodis que, al text, queden relegats a la narrativitat o al sobreentès. A la pel·lícula, però, la manca de so i una voluntat raonada de mesurar la quantitat d'informació que proporcionen els cartells fan que la història es reconstrueixi des de bon començament seguint una estricta cronologia. Això ens permet detectar els primers paral·lelismes amb Terra baixa.

Repassem els més evidents: Silvestre és, com Manelic, un pastor que viu allunyat dels homes dalt d'una muntanya. Res sabem de la família amb què, tal com apunta la peça teatral, Silvestre haurà de barallar-se, per tal de casar-se amb Mariagna. Segons el film, és un home perfectament solitari. Dalt de la muntanya, Manelic té cura dels ramats de Sebastià; Silvestre, al seu torn, s'encarrega de les ovelles del noi Labast, que, d'aquesta forma, és presentat com a probable amo de Silvestre. Més detalls encara: l'única persona amb qui tindrà ocasió de xerrar Silvestre és un ancià, també pastor, anomenat, com el bon ermità de Terra baixa, Tomàs. I precisament és Tomàs qui persuadeix Silvestre de baixar a la plana (la terra baixa) per assistir a l'aplec; un aplec en què casualment coneixerà Mariagna. De tornada a la muntanya, les imatges filmiques ens mostraran un Silvestre enamorat, jaient pels prats, somniós, amb la mirada perduda: gairebé el Manelic pastor que fantasieja amb la dona estimada.

²⁵¹⁴ - Misterio de color, drama en tres actes, direcció d'Adrià Gual, Barcinògraf, 1914. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya.

Després assistim al festeig de Labast i Mariagneta, que, al text dramàtic, només és narrat.

A partir d'aquí, els paral·lelismes són menys organitzats i ja es poden detectar a partir de l'obra escrita. La relació entre Silvestre i el noi Labast recorda enormement la de Manelic i Sebastià: Labast és alhora el rival amorós i l'hereu empobrit (un personatge ja apuntat per Guimerà amb el Vicentó de La festa del blat) que busca de casar-se per interès. Silvestre, per la seva banda, és el pastor que, per amor, deixa de ser-ho i accepta una nova feina: Manelic és fà moliner, Silvestre pagès. També, és clar, hi ha una gran diferència entre els dos hereus: mentre Sebastià lluitarà fins a la mort per la seva passió, Labast exercirà la seva venjança erigint-se en portantveu de la comunitat condemnatòria. Evidentment, als dos textos, hi haurà una baralla entre el pastor i l'amo; una baralla que, a Misteri de dolor, en comptes d'acabar amb la mort de l'hereu, conclou amb una ferida a la mà causada per arma blanca; una ferida, no cal dir-ho, molt semblant a la que Manelic ocasiona a Marta. A l'obra de Gual, amb tot, el personatge *culpable* no és tan sols l'hereu, sinó el seu agressor: la ferida de Silvestre posa en evidència -davant els seus propis ulls i els de Mariagneta- la seva culpa i permet, com a Terra baixa, el reconeixement amorós.

Per un altre costat, la figura de Marta es desglossa en dues meitats: Mariagna i Mariagneta. En algunes situacions o en determinats conflictes interns, el paral·lelisme s'estableix amb la mare; en d'altres, amb la filla. Com Marta, Mariagna -víctima d'una capacitat desproporcionada d'estimar que no s'explicita en la protagonista de Terra baixa- s'enamora, ella que sempre ha estat tractada com un escarràs, en adonar-se que algú se l'estima "no en tant que objecte sinó com a persona"¹³¹⁵. El fàstic creixent de Marta per Sebastià (a mesura que pren consciència del seu amor), per contra, troba correspondència en el rebuig de Mariagneta, un cop enamorada de Silvestre, cap al noi Labast. Finalment, tres elements més: el suïcidi de Mariagna, que es llença d'alt a baix

¹³¹⁵- Xavier Fàbregas: Àngel Guimerà, les dimensions d'un mite, Barcelona, Edicions 62, 1971, p. 89.

d'un penya-segat, coincideix força amb la mena de mort amb què amenaça de matar-se Marta: llançar-se a la resclosa. A un nivell menys evident, la nocturnitat, el joc de llum en la foscor, l'entrada furtiva en l'obra de Guimerà troben un correlat clar en el relat que Mariagneta i Silvestre fan de les escenes nocturnes sota el sostre de la "vídua boja", i també en el trànsit del segon al tercer acte en l'obra de Gual. Així mateix, el tema del què diran, de la xafarderia i la calúmnia, tan importants a Misteri de dolor, troben un paral·lelisme immediat en la família guimeraniana de les Perdigones.

Les coincidències argumentals són moltes, és cert; això no obstant, una anàlisi acurada posarà de manifest que no són aquestes coincidències les responsables del caire tràgic de la història imaginada per Gual. En tot cas, és el nou i original tractament que en fa el dramaturg modernista allò que els atorga un caràcter potencialment tràgic. Així, la relació conflictiva de Silvestre amb el medi és matisada no tan sols per un enfrontament (simbòlic i físic) amb el mal (com Manelic) sinó per una participació en la culpa. En un cert sentit, l'abandó de la *terra alta* l'ha fet sucumbir als encisos d'una passió prohibida: el desig per Mariagneta. Per una altra banda, el problema de Mariagna i la seva filla respecte a la comunitat no és, com en el cas de Marta, un conflicte que neixi de la seva condició social (tenim una Marta captaire i una Marta mantinguda), sinó de la inexorabilitat dels *factors determinants*. Mariagna, que, tot i que no té una posició folgada, és propietària, s'ha revelat contra el medi social: el seu primer marit, com el comodor Alving d'Ibsen, era una pobra víctima de les condicions ambientals; la seva dona, de retruc, n'ha hagut de pagar les conseqüències, amb el marit viu i amb el marit mort. I ara, quan la felicitat sembla a l'abast de la mà, quan ja és a tocar, Mariagna haurà d'assumir el pas del temps i reconèixer que, per a ella, ja és massa tard. No ha fet bé de casar-se amb un home més jove que ella. També és culpa del determinisme que Mariagneta hagi heretat la *folia* - aquesta desmesurada capacitat d'estimar- de la seva mare. Per a totes dues, enfrontar-se al medi social, a més, voldrà dir enfrontar-se a l'hereu, perquè, tal com he apuntat

més amunt, a partir d'un determinat moment, el noi Labast assumeix la representació de les forces opriments del medi, cosa que mai no farà Sebastià. Efectivament, Labast perd protagonisme individual per tal d'esdevenir la veu de la comunitat maliciosa, maldient, agressiva i animalitzada. Un pes que a Terra baixa només es desplaça cap al funcionalisme dramaturgic d'uns personatges secundaris. En definitiva, Misteri de dolor, malgrat l'homenatge implícit que fa a l'obra de Guimerà, és tragèdia per mèrits propis¹⁵¹⁶.

¹⁵¹⁶. Deixo anotades les dades més significatives de la relació entre Gual i Guimerà després de la confecció de Misteri de dolor. L'any 1903, al mateix cicle en què s'estrenarà Misteri de dolor, Gual acceptarà de representar Càssius i Elena d'Eusebi Guell per recomanació de Guimerà i presentar Mestre Oleguer que, segons el director de l'Intim, "aportaria a les nostres sessions una paternitat llegendària". A finals de la primera dècada del segle, l'interès per la tragèdia i pel teatre poètic i llegendari suposaran una gran revalorització de l'autor de Mar i cel. És així com s'entenen alguns fets. En primer lloc, l'aparició de la signatura de Guimerà a Teatràlia (dirigida per Rafel Marquina i orientada, en part, com a òrgan d'expressió de la "Nova Empresa de Teatre Català" de Gual), en segon lloc, la reposició, al Teatre Novetats, de La Baldríngna ("una de les obres més completes del mestre" -diu Gual) i de Mossèn Janot, i, en tercer lloc, l'homenatge que li tributarà la ciutat de Barcelona el 1909 amb la posterior representació, també a càrrec de la Nova Empresa, de Gual la Placídia: Gual, conjuntament amb homes com Iglésias, Moreta, Carner o Viuyas, formarà part de la comissió organitzadora. Curiosament, la temporada següent, Guimerà es farà pregar (molt per tal de concedir l'estrena de Sonet trist a Gual (vegeu Mitja vida..., p.245-246 i també Adrià Gual "Cosas a dir. Un recordança". En aquest article (a La Veu de Catalunya), també es parla de la col·laboració de Gual i Guimerà en una idea conjunta -col·laboració pintura i poesia- per la decoració d'un menjador) "Qui sap -diu Gual a les seves memòries- si Guimerà iniciava pel seu compte una certa fatiga conceptora rere els clams d'entusiasme que l'havien proclamat poeta dramàtic en cap del catalans, i això perquè les aclamacions tenen els seus caires perillosos". L'ambigütat de Gual a l'hora de considerar Guimerà té una explicació senzilla: respon a les pròpies contradiccions del fundador del Teatre Intim, a mig camí entre l'elitisme, l'individualisme messiànic i el desig febrós i mal dissimulat de popularitat. Sigui com sigui, ja en la distància, al servei de les conveniències de l'oratória o al servei del teatre català, tant se val, Gual participarà activament en la construcció del mite "Guimerà", aquell home alt, vestit de negre, amb ulleres de cordó, que semblava haver nascut directament a la venerable edat dels respectes i les genuflexions (vegeu, sobretot, Adrià Gual: Sobre Àngel Guimerà, ms., Fons Gual, Carpeta 46; "Àngel Guimerà. Mentre passen les hores", La Veu de Catalunya (22-VII-1924) i "Fisonomia moral i estètica de Guimerà" dins "En el teatre Léal de La Laguna. El homenage de anoche al poeta Guimerà", La Prensa (23-9-1924)).

5. TORNADA A BARCELONA.

Després del fracàs de *Les Latins* i d'enllestir -prvisionalment- *Misteri de dolor*, Gual es planteja la possibilitat de tornar a Barcelona:

"Entrat l'any 1902, les noves que ens arribaven de casa nostra ens donaven un cert dret a reflexionar sobre possibles èxits, per bé que no m'abandonaven del tot els recels, de bona cosa de temps en aquella part esdevinguts poc menys que normals en mi.

Després de les actuacions de Domènec i Montaner i el doctor Robert, que havien estat els primers a abordar les aigües enllotades de les corts centrals, tot deixava preveure l'adveniment de certes regeneracions de feia temps predicades. [...] No era res de l'altre món creure que, davant una possible alça de valors polítics, encaixessin o no per complet amb la nostra visió personal, una acció cultural renovadora de tanta cosa enrutinada podia trobar-hi terreny adobat i servir-se finalment del teatre formal com d'una arma poderosa per a pervenir-hi."¹³⁷

A banda aquestes consideracions de caire polític, Gual es deixa convèncer bàsicament per dos factors. D'una banda, la insistència de Lluís Reig i Ramon Gatuelles, que el visiten a París, a considerar que les circumstàncies polítiques i culturals són favorables per al reflotament de l'empresa de l'Íntim. De l'altra, la possibilitat d'obtenir un càrrec teatral remunerat a la ciutat comtal. Comencem per aquí.

El 1900, Gual havia col·laborat puntualment amb l'empresa del Liceu: havia fet els cartells per anunciar els concerts de Millet i Nicolau als primers mesos de l'any¹³⁸. Això no vol dir que, com a home de teatre, tingüés bones relacions amb l'empresa. Cal recordar que, el 1901, el Liceu havia trepitjat el seu projecte escènic sobre el *Ton i*

¹³⁷. Gual: *Matja vida*..., ps. 138-139

¹³⁸. Vegeu *Pòl & Plomà*, n.º.40, 3-3-1900.

Guida de Humperdink¹⁵¹⁹, i que, a més a més, el seu ideari estètic, evidentment, tenia molt més a veure amb les crítiques de Joaquim Pena -la bèstia negra dels liceistes- que no pas amb els convencionalismes que imperaven en l'escenificació dels espectacles d'òpera del moment. Tot amb tot, la Junta de Propietaris de Liceu havia fet algun intent de congraciar-se els sectors més radicals¹⁵²⁰. L'any 1901, per exemple, tot convocant un concurs per a la realització de l'escenografia de El capvespre dels déus, havia sol·licitat la col·laboració de Pena, que, al final, en complet desacord amb les decisions de la Junta s'havia despenjat del projecte¹⁵²¹. Fracàs al marge, l'any 1902, aparentment guiada per aquest esperit conciliador, l'empresa del Liceu convoca un concurs per dotar el Gran Teatre del Liceu d'un "director d'escena". D'antuvi, sembla que la Junta vol fer cas dels repetits consells que li ha anat etzibant la crítica modernista: cal un director d'escena que coordini la integració i la qualitat dels llenguatges escèniques en funció d'un objectiu artístic de conjunt. Ara bé, de què parla el Liceu quan demana un "director d'escena"? És la mateixa pregunta que es fa Gual.

¹⁵¹⁹. Vegeu més amunt p.650.

¹⁵²⁰. Pel que fa a aquests sectors, a banda les crítiques des de Jovenut, l'Associació Wagneriana, havia enviat una comunicació a l'empresari del Liceu intentant explicar -en mots d'Ernest Vendrell- "la influència moral de les actuals minories intel·ligents". Segons aquest comunicat, "és necessari educar l'ànima en una devoció intensa de tota forma de Belleza" i, així, conferir a l'Art "visons ideològiques i morals" i revestir-lo de "transcendències socials". Uns conceptes, certament, ben pròxims a l'ideari estètic de Gual. Ara bé, contràriament al que s'ha dit repetides vegades, Gual, pel fet de trobar-se absent al moment de la seva fundació (octubre 1901), no forma part de l'Associació Wagneriana, si més no durant els seus dos primers anys d'existència. Vegeu sinó la llista de membres a Associació Wagneriana. Estatuts, Barcelona, Fidel Giró, impresor, 1901 i 1902.

Ernest Vendrell, des de Pèl & Ploma, es queixa que el fet que l'Associació Wagneriana hagi dirigit aquesta comunicació al Liceu posa de manifest el refinament elitista, l'"aislament" i l'"artifici d'intel·lectualitat" que l'ha motivada. La transcendència social de l'art contemporani, per a Vendrell, està guiada per les "ideologies científiques reformadores" i no té res a veure amb l'educació estètica que postulen Gual i els seus amics. Així, pel que fa al teatre, rebutja Maeterlinck, D'Annunzio i Ibsen "d'interpretació de platea", i també el "ritual artístic" artificios amb què són presentats aquests autors. Troba a faltar, en canvi, "l'apoc espiritual que li hauria donat la comunitat amb els medis humils conforme a la corrent íntima i substancial de l'Art contemporani". Per últim, en opinió de Vendrell, la crítica i la reventada -al·ludeix sobretot a Pena- no serveixen de res si no són guiades per "una mà d'imperialitat espiritual". Evidentment, Vendrell està reunint, sota l'etiqueta comuna i, per a ell, caduca de "modernisme barceloní", la imatge tòpica dels corrents decadentistes i la intervenció nacionalista en el camp de l'art modern. Insisteixo una vegada més: ni en aquell moment ni més tard, mai ningú no arribarà a prendre consciència de l'etapa vitalista de Gual. I en el cas que algú com Vendrell ho hagués fet no és segur que la seva idea de "transcendència social" pogués acceptar un vitalisme messiànic prenyat de refinaments estètzants i impel·lat de doctrina catalanista. Vegeu Ernest Vendrell "La influència moral de les minories intel·ligents", Pèl & Ploma, any III, núm 83, desembre 1901, ps 200-204.

¹⁵²¹. Vegeu Joaquim Pena: "Un'altra paròdia", Jovenut, any II, núm 93, 21-11-1901, ps 773-777. També Roger Alier "Actitud de Joaquim Pena en sus críticas musicales", dins La història del Gran Teatre del Liceu, Barcelona, La Vanguardia, 1983, ps.86-87.

Des de París, Gual decideix presentar-se al projecte. Amb tot, el to de la "memòria" que Gual redacta revela l'íntim convenciment que l'adjudicació de la plaça no recaurà sobre les seves espatlles. En aquest sentit, el text és radical i sincer. La primera pregunta, entre irònica i provocativa, aborda sense embuts la qüestió:

"¿El mòbil d'aquest concurs tan llaudable és insensiblement imposat pel vostre públic, qui, mogut pels avenços de bon gust llògic en la marxa d'una població que vol ser culta, necessita trobar-se del tot atret per l'efecte d'una completa representació escènica? O bé és el de substituir un càrrec que a nom de *Director d'escena* fins avui s'ha desempenyat en aquest teatre de manera rutinària e incompleta?"¹⁵²²

Gual justifica la seva desconfiança en el títol de la plaça: "*Director de escena y conservador del decorado*". D'això -diu- "a França en solen dir un *régisseur*". Perquè a França existeixen els dos càrrecs: el director i el *régisseur*, la qual cosa no vol dir que el model sigui perfecte. Després d'això, Gual defineix els dos oficis. De primer, explica com funcionen actualment en alguns teatres europeus i als teatres espanyols en general; en segon lloc, s'esplaija en la descripció de com haurien de funcionar idealment. En l'actualitat, en alguns teatres europeus, el director no passa de ser "una personalitat de coneixements generals que fia bona cosa en tots els artistes que escolleix per secundar-lo" i que, a més, té "d'habitud una gran importància administrativa en les seves funcions. Ve a ser un representant de l'empresa, en els teatre que en tenen, i un semí arrendador, concessionari delegat del govern, en els teatres subvencionats pel mateix." El *régisseur*, d'altra banda, és "una mena d'intendent". Cuida "que durant les representacions es compleixin exactes les ordres de la direcció; està en contacte amb actors i dependències interiors, transmet avisos en tots sentits, administrant la part material i moviment mecànic." No és, certament, un estat ideal; sobretot pel que fa al director. I malgrat tot, és una situació preferible a la que impera als teatres catalans i espanyols. Als teatres del sud del Pirineus -es queixa

¹⁵²²- "Adrià Gual: "Treball-memòria per al concurs de *Director d'escena* del teatre del Liceu de Barcelona", 7-2-1902, original ms. Fons Gual, Carpeta 46.

l'aspirant-, el director acostuma a ser el primer actor¹⁵²³. I això és greu. Ja que els primers actors mai no consideren la necessitat de "la perfecció en el conjunt". Més encara: el seu egoisme "esborra lo poc d'artista que poguessin tenir" i "els fa impossible el pensar amb els altres en bé del tot. La sola obsessió que els posseeix per complet és la pròpia i personal, l'amor a una totalitat estètica desapareix sota aquesta absurda obsessió."

Quina hauria de ser la veritable feina del director? La definició de Gual és gairebé idèntica a la que fa "*monsieur Porel*" al Congrés Internacional de Teatre del 1900. Uns mots amb què Antoine encetarà, el 1903, la seva famosa "*Causerie sur la mise en scène*"¹⁵²⁴.

"El dirigir escena -diu Gual- és senzillament mostrar l'obra al públic. Un director de veres deu imposar's [...], ha de tenir la força suficient per amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot* perfecte. Ha d'evitar la mal fundada vanitat personal dels col·laboradors, fent-los entendre que, quan se tracta del conjunt, el triomfo, si arriba, és per tots; que mai un element de terç o quart terme s'enfonsa per la modestia del seu comès i que, ans al contrari, s'enalteix pel fet de quedar just al seu lloc. [...] Deu, a més, i estant ben imposat de l'obra, formar-ne el plan de moviment general escènic, saber a voluntat fer evolucionar les masses dant aspecte de consciència pròpia al més insignificant dels figurants, i deu, del mateix modo, sempre que es faci indispensable, seguint els ensajos o a modo de conferència, imposar als actors de primer terme lo que els cal fer pel perfecte lligament d'ells amb lo que completa el conjunt. Això és un director. Tot lo que no siga això, no és tal cosa."

No es pot deslligar, doncs, la noció de "conjunt escènic" i el concepte modern de

¹⁵²³. "Ben mirat, aquest sub-nom [director] ve a ser només un motiu decoratiu en els cartells. El que se l'apropia no té, de costum, la potència precisa per honorar-lo, i desempenya el comès que s'imposa d'una manera relativa (!), pués per lo regular careix de coneixements (que, d'altra part, desprecia, seguint la realitat llastimosa de que a la nostra terra la majona dels actors se'n fan per creure's haver trobat ofici de poca feina, en el que es pot, no obstant, *Huir el cos.*")

¹⁵²⁴. André Antoine: "*Causerie sur la mise en scène*", *La Revue de Paris*, vol. X, 1903, ps. 596-612. Traduída com a "*Detrás de la cuarta pared*" i publicada a *Cuadernos de "El Público"*, núm. 23, Madrid, abril 1987, ps. 28-34 i a *Principios de dirección escénica*, selecció i notes d'Edgar Ceballos, México, Editorial Gaceta, 1992, ps. 39-48.

"direcció escènica"¹⁵²⁵. Amb els temps moderns, ha nascut una nova idea: el teatre és un art de conjunt, no una suma d'individualitats més o menys esplendoroses. I això val tant pel que fa a l'anivellament en l'àmbit actoral, com pel que respecta a la conciliació de música, escenografia, il·luminació, vestuari i interpretació. Tal com ho dirà Gordon Craig, ha nascut una nova idea de "l'art del teatre", i l'artista responsable d'aquest art és el "director teatral"¹⁵²⁶. Més que no pas coordinar, la seva feina és integrar-ho tot en funció d'un resultat global que estarà absolutament controlat per la seva idea creadora: "com en la totalitat d'un quadre (ben pintat) -compara Gual-, s'hi veurà sempre un sol criteri nivellador de conjunt." No cal ni dir que l'aprenentatge d'aquest nou artista del teatre ha de passar forçosament per conèixer i dominar totes les disciplines que conformen el procés d'escenificació¹⁵²⁷. Finalment, l'"art del teatre", definit d'aquesta manera, ha de posar-se al servei de la idea gualiana d'"educació estètica":

"L'art del Teatre mereix ser considerat com un dels arts que més de dret influeixen en l'educació dels pobles. [...] En el teatre, els esperits formats, o els ja en camí de formar-se, deuen recollir-hi un sens fi d'emocions que els completin en el curs del seu *procés-sentiment*; i els adolescents, en la idea i en l'emoció mateixa, hi han de descobrir els primers vents d'orientació. Aquestes missions són sagrades i, com a tals, deuen tractar-se."

Gual acaba el seu escrit tot advertint a la Junta de Propietaris que ell només està disposat a acceptar el càrrec si es tracta de fer, tal com ho ha definit, de Director: "no em fóra mai permès per respecte propi destruir el meu plan consentint de posar a escena, baix la responsabilitat del meu nom, obres que, per conservar caràcter i

¹⁵²⁵- Vegeu el meu article "El naixement d'un concepte", *PAUSA*, núm. 11, març 1992, ps.14-19. De consulta obligada per aquest tema, vegeu A. Veinstein *La mise en scène théâtrale et sa conditions esthétique*, Paris, Flammarion, 1955 i Bernard Dort: "La condition sociologique de la mise en scène", dans *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, ps.51-66.

¹⁵²⁶- Vegeu Edward Gordon Craig: *L'art del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991. Pel que fa a la confusió entre "regidor" i "director d'escena", l'apartat "Sobre el director d'escena", ps. 27-30.

¹⁵²⁷- "Aixís, doncs, un Director deu ser apte, en cas que es faci precís, per concebre del *decorat fins al traje*, fer-ne els projectes, cuidar de la vigilància en l'execució donant-li parer pràctic i orientació deguda; o, si no és ell qui ho creï, saber advertir, aprovar i rebutjar, si convé fer-ho."

tradicció, deuen ser forçosament mal posades." El millor, en opinió seva, fóra agafar
ahora un *régisseur* i un "director complet", les dues coses. El primer fóra un càrrec
fix i de sou modest que assumiria les funcions de direcció només en aquells muntatges
de repertori en què l'empresa no vulgués invertir la quantitat elevada de diners que
implica la idea integradora del director complet. Aquest, al seu torn, tan sols
intervindria en aquelles obres "en les que vulgan fer gasto com cal al ser presentades
com novetat, o per les que vulguin representar reconstituïdes." En el cas de recaure en
aquest honor, això li permetria no haver de residir de forma fixa a Barcelona.
Finalment, Gual s'ofereix a fer una prova, que sigui el públic el jutge del concurs. Si la
Junta ho creu convenient, Gual està disposat a baixar a Barcelona, al Liceu, on
proposa de muntar "El barco fantasma" de Wagner cantat en català¹⁵²⁸.

Com era d'esperar, la resposta del Liceu serà negativa. Tanmateix, Gual
decideix de tornar a Barcelona. Potser la possibilitat de fer un cartell per a les Festes
de la Mercè l'acaba de decidir¹⁵²⁹. Sigui com sigui, així que arriba, saluda la ciutat de
forma contundent:

"adoro follament Catalunya [...], però sapiguen també que per a mi tots els
homes són iguals, totes les polítiques detestables i totes les pàtries una sola
pàtria; que el meu esperit jove no se sent cridat a venerar l'aspiració d'uns
quants i que cap raquítica rancúnia m'obliga a dir lo que dic."¹⁵³⁰

I és que el xoc del retorn ha estat considerable (i ben "manifest el contrast entre el que

¹⁵²⁸- En relació a l'interès de Gual per aquesta obra, vegeu el seu pròleg a *Les filoses*, 16 al 19-11-1915, original ms., Fons Gual, núm. 14-15.

¹⁵²⁹- Sobre les Festes de la Mercè de 1902, vegeu Nadal: *Memòries d'un estudiant*, ps. 95-100.

¹⁵³⁰- En aquests moments, els mots precedents semblen una refutació a la Lliga Regionalista, fundada poc més d'un any abans. Així, Gual critica aquells que funden "nous partits", creient que "són figures cridades a dur a cap l'obra de revolució moderna i a spida que s'acostumen a l'ofici de polític, l'aspiració va tornant-se'ls així ambició i presumpció despreciable, i acaben per ser pitjors que els que formen els partits endarrats." Adrà Gual "De les festes de la Mercè", original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Vegeu també Adrà Gual "D'aquelles festes i fires de la Mercè", *La Veu del Vespri* (25-9-1934).

acabava d'abandonar i allò que s'alçava desmanegat al meu davant"¹⁵³¹). Superat el primer impacte, però, l'impuls messiànic amb què ha tenyit la seva producció parisenca es farà palès¹⁵³². Gual decideix de reflotar l'Íntim¹⁵³³ i, quan ho fa, l'experiència parisina no haurà estat en va. Ho demostren les obres triades per començar la temporada de 1903: Èdip rei, de Sòfocles i un Molière (El casament per força)¹⁵³⁴.

¹⁵³¹- Gual: Mitja vida, p. 141.

¹⁵³²- Gual dibuixa la portada del volum de Jovenya de 1902. La imatge vitalista es inqüestionable: un sol i vent enmig d'un camp ufandé de blat madur.

¹⁵³³- Acabat d'arribar, l'estiu de 1902, dirigeix unes paraules als membres de l'agrupació. El títol és significatiu: "Vetlles de l'Íntim. Del conjunt" (23-7-1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 47). En destaca un fragment: "i aquest amor, companys, aquest amor que té de dur-nos al sacrifici i a l'esforç, el trobarem només en el mateix sacrifici, o anomenem-lo estudi. D'ell ne trarem la familiaritat, la germanor, l'agraïdo del procés en la seva marxa, la complascència d'un més enllà en les perfeccions. I com que el *tal punt* d'aquest esforç promourà un conjunt de voluntats, la nostra obra reproductiva serà de conjunt esplèndid."

¹⁵³⁴- Del mes de novembre es conserva una necrològica que Gual dedica a Verdaguer "A la mort de M. Cinto", original ms., Fons Gual, Carpeta 46. Publicat com "Escultor", Catalunya Nova, número únic i extraordinari dedicat a Mossèn Jacinto Verdaguer, 1-11-1902, ps. 1-2.

CONCLUSIONS

L'interès de Gual pel teatre creix de forma natural en la mesura que decideix esdevenir un *artista total*, és a dir, un artista poc especialitzat, refinat i sensible -un artista *escollit*- que fa de l'art la seva raó de viure i que assumeix la difícil tasca d'educar els esperits decaiguts de la resta dels mortals. Aquesta resolució, en el cas de Gual, ve acompanyada d'un afany clar d'elevació, d'un intent de superar els estrets marges que imposa la seva condició social. I no es tracta d'una qüestió simple de diners, sinó més aviat d'una identificació entre *excepcionalitat* artística i *excepcionalitat* social. Les coses, aparentment, li surten bé: es casa amb una filla de bona família, liquida el negoci familiar, se'n va a París seguint les passes d'illustres predecessors de la bohèmia burgesa i, al capdavall, obté una cert prestigi artístic entre aquells sectors socials que, ben aviat, prendran les regnes del desenvolupament catalanista de principis de segle. Fet i fet, la seva trajectòria creativa durant els últims anys del mil vuit-cents s'entén millor si s'emmarca en un procés lent però constant d'elevació social. Així, pel que fa al teatre, els primers tempteigs es desenvolupen en els ambients aficionats de les societats menestrals; més tard, però, es traslladen entre els cercles aristocràtics -també aficionats- dels salons particulars d'unes poques famílies; més endavant, encara, tenen lloc en el coliseu aristocràtic de la burgesia barcelonina: el teatre Líric. Aquesta línia ascendent pel que fa al component social de les seves relacions, es confirma en la substitució progressiva del nucli principal d'amistats d'adolescència i primera joventut. L'entusiasme brusc de la colla d'amics del barri (tots ells compaginant l'ofici familiar i la dèria pels pinzells) és reemplaçat pels refinaments selectes de la jove burgesia wagneriana. Així, per exemple, que Gual es distanciï dels recursos formals i dels temes utilitzats per la Colla del Safrà, només s'entén si s'explica l'interès que, en el nou cercle d'amistats, desperten les possibilitats *utilitàries* del decorativisme plàstic. En definitiva, qui sap si per un sentiment mal dissimulat de *trasplantament*, Gual desenvolupa en la seva joventut un immoderat afany de distinció que, a banda el posat extern i la indumentària, només podrà satisfer per la via de l'art.

Aquest afany de distinció té molt a veure amb l'acusació d'*elitisme* que suporten les primeres produccions públiques de l'autor. Sembla evident que la selecció de l'auditori en les representacions inicials de l'Íntim respon a un desig de reconeixement entre determinats nuclis benestants. De fet, Gual creu trobar entre aquests nuclis la futura classe dirigent; una classe que reclama models estètics als artistes per tal de recolzar les seves propostes de regeneració política i social. Per a Gual, es tracta d'educar emotivament la col·lectivitat, d'afectar-la "física i moralment", de desvetllar-la... I, per fer-ho, cal començar per la mateixa burgesia, perquè abans de "dirigir", cal abandonar la superficialitat, el mercantilisme i la indiferència. En aquest sentit, tot prefigurant les opcions del noucentisme, Gual carrega en les espatlles de les classes elevades el pes de la responsabilitat d'engegar un procés global d'educació estètica. És la seva coartada, la seva justificació a l'hora de dedicar-los una atenció preferent: elles tenen uns mitjans materials i una formació que els obliguen moralment a vetllar pel progrés espiritual de la resta de la societat.

En conclusió: es pot parlar d'elitisme en un sentit de selecció social, però no en un sentit d'autoexclusió insolidària. L'aïllament voluntari pràcticament no es concreta en la trajectòria artística de Gual; en canvi, sí que es defineix, ja des de l'inici de les seves provatures dramàtiques, l'assumpció d'una missió redemptora. La contradicció aparent entre, d'una banda, sentiment d'excepcionalitat i, de l'altra, voluntat (i necessitat) de repercussió artística, es posa de manifest en la mateixa definició de l'Íntim. En mots de Gual: "una agrupació actívíssima i ensems reclosa, filla de la reacció promoguda per la indiferència", "una agrupació tancada que transpués les seves excel·lències i les seves activitats al punt de fer-les desitjables a tots." (Els destacats són meus.)

Que totes les produccions de l'Íntim abans del 1900 es produïssin al teatre Líric no ajuda ni poc ni gaire a projectar el teatre gualià cap a sectors de població més amplis. Cal reconèixer, però, que no té el mateix valor la invitació restringida que es

reparteix per a l'estrena de Silenci que l'entrada de pagament que cal abonar per accedir a la representació de La culpable. Probablement, en aquesta darrera estrena, Gual realment té la intenció de diversificar l'auditori, de superar les acusacions de "cenacle", de demostrar la viabilitat de les seves propostes amb un públic -uso una expressió de l'autor- a "l'engrós". Tanmateix, el caire selecte que han pres les iniciatives de la companyia, sobretot arran de l'estrena d'Ifigènia a Tàurida als jardins del marquès d'Alfarràs, ho impedeix. Per a la bona societat, "Íntim" ha esdevingut sinònim de *selecte*. I el públic que va a veure La culpable és pràcticament el mateix que ha anat a veure l'obra de Goethe.

Ha de quedar clar que, quan parlo de les intencions de Gual, no especulo: al marge de les declaracions d'obertura que fa l'autor a les seves memòries, crec que la mateixa evolució dramàtica de les obres estudiades respon en part a un afany d'accedir, cada cop més, a públics heterogenis. És en aquest sentit que cal llegir les vacil·lacions, la fluctuació, entre l'opció *situacional* i l'opció *dramàtica* en els primer textos de factura simbolista que escriu Gual. És en aquest mateix sentit, també, que cal entendre la progressió en el tractament del drama íntim (des del no-dit a l'exteriorització dramàtica), la dramatització del "teatre popular" (a L'estudiant de Vic), l'abandó gradual del component llegendari, l'estructura dramàtica que acomboia el model *intrusístic* a L'emigrant o la formulació sintètica de la "tragèdia moderna". Finalment, també és en aquest sentit que cal llegir l'ambigüitat de propostes com Silenci, Ifigènia a Tàurida o La culpable, que, tot i partir de pressupòsits estètics prou diferenciats (el missatge de Silenci és netament decadent, mentre que el sentit últim de La culpable és absolutament vitalista) proven de fer compatibles la lectura moderna i regeneradora amb una de menys subversiva i explícitament cristiana.

Pel que fa a l'escriptura dramàtica, és important destacar el pes del simbolisme teatral en la producció de Gual i, més concretament, subratllar el pes i l'evolució de l'estímul maeterlinckià. Per aquesta banda, cal sumar una primera imatge de

Maeterlinck, que li arriba sobretot de la mà de Rusiñol, i l'impacte que li provoca l'estrena de La intrusa (que s'erigeix com a patró de quasi bé tots els textos escrits per Gual entre 1893 i 1895); més endavant, d'altra banda, caldrà afegir la descoberta del Maeterlinck llegendari (que es posa de manifest en obres com Lluna de neu o Nocturn. Andante morat) i l'impacte de Le trésor des humbles (que és el fonament d'una peça com Silenci).

Aquest procés dramaturgic, de més a més, té una correspondència clara amb l'activitat plàstica de l'autor. Així doncs, l'interès per l'atmosfera indeterminada - atemporal i universal- del medievalisme maeterlinckià es pot relacionar amb els assajos de Gual amb la pintura al·legòrica-decorativa. En un sentit similar, el treball amb el "drama de món" pot relacionar-se amb l'altra via que pren la pintura simbolista: una via que propugna la reproducció subjectiva d'una realitat concreta a partir de paràmetres sintètics i suggestius. Curiosament, aquest lligam no suposa un canvi de rumb en la dedicació pictòrica de Gual. Per comptes de substituir el decorativisme (que s'estabilitza com el principal *modus vivendi* de l'autor), l'opció diguem-ne *sintètica* es concreta en la concepció escenogràfica de les obres i en la materialització dels esbossos de decorat. Sembla confirmat, doncs, el lligam entre la teoria plàstica del modernisme i les propostes escèniques de Gual: des de la descripció *impressionista* del paisatge que fa la protagonista de La visita, al retaule vivent de Blancaflor, passant per la "Teoria escènica" que precedeix Nocturn. Andante morat o, és clar, per la "Teoria del color a les taules" defensada a Blanc i negre.

A partir de 1898-99, la descoberta progressiva i, per tant, canviant de Maeterlinck conviu amb d'altres models. En primer lloc, Ibsen, que és *rellegit* per Gual amb la voluntat de superar les seves diferències amb els defensors d'un teatre d'idees i que, de cop i volta, sembla un patró reciclable. Això només es pot entendre si es té clar que Gual veu en Ibsen la possibilitat de desenvolupar dramàticament el seu "teatre de sentiment": el teatre de l'autor d'Espèctres -diu- és un "teatre de poeta" que

mostra “redere boires el flagell d’una llum presentida i quasi vista”. No és la ideologia, ni tan sols la denúncia dels vicis socials, allò que interessa a Gual: l’Ibsen assimilable és, únicament, l’Ibsen simbòlic, l’Ibsen que té la capacitat de suggestionar. I també cal tenir en compte la presència del determinisme en les peces de l’autor noruec (la pedra de toc de la “tragèdia moderna”).

En segon lloc, D’Annunzio, que, més que no pas un model dramàtic, proporciona a Gual dos nous arguments. Un: la possibilitat de bastir una nova “tragèdia” que, malgrat que moderna i autòctona, sigui avalada per la universalitat de l’estímul clàssic. Dos: la possibilitat de revestir el model tràgic maeterlinckià amb una nova sensibilitat que conciliï l’esllanguiment malaltís i els refinaments estètics amb l’energia nietzscheana d’una voluntat ferma i amoral (és a dir, revulsiva). Aquest estímuls ja són presents en La culpable.

Per tant, cal parlar de superació del decadentisme. L’individualisme de “la culpable” ja no és l’individualisme autocomplaent i masoquista que postuïa mossèn Oriol (Silenci); al contrari, està justificat davant la manca d’amor i davant la desfeta moral de la societat. És un individualisme vitalista; un individualisme, doncs, exemplar, car es basa en una actitud lliure, forta, voluntariosa i regeneradora: la mort ha deixat de ser la gran solució alliberadora. Tot amb tot, Gual no parla ni de revoltes ni de subversió. El seu posicionament no és simple. Així, caldrà llegir Lairum com una crítica al vitalisme egocèntric, insolidari, o Camí d’Orient com un pas endavant en la formulació d’un vitalisme messiànic. Per a ell, només la capacitat de comprendre l’amor, i també la capacitat de difondre’l, poden legitimar una actitud autènticament vital. Des de la perspectiva esteticista i decadent, Gual ha proclamat l’accés a la Bondat a partir d’una aptitud especial per captar la Bellesa; des de la perspectiva vitalista, el resultat és el mateix (educació estètica), però el procés és el contrari: s’accedeix a la Bellesa a través d’una predisposició absoluta per la Bondat.

Sigui en una orientació o altra -i també salvant qualsevol possible diferenciació radical entre naturalisme i simbolisme-, hi ha un concepte que agrupa tota la dramaturgia gualiana: el "teatre de sentiment". Totes les propostes dramaturgiques de l'autor responen a aquesta etiqueta: el "drama musical", "el drama de món", el "teatre popular" i la "tragèdia moderna". "Teatre de sentiment" vol dir "arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències, ni fam d'averiguar el *per què*"; implica "mostrar lo senzill i deixar lo fondo" i, encara més, "penetrar entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi." El "teatre de sentiment", per tot això, inclou una certa idea de consol (buscar "el delit entre homrades emocions, procurant aixís simular les crueses del *pas del fantasma*"), però també una noció clara de progrés espiritual de la col·lectivitat. Només en aquesta direcció, buscant "la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes", sense ideologies que amaguin les emocions autèntiques i converteixin l'escenari en una tribuna o en un espai de debat, el teatre podrà redimir el poble. El "teatre de sentiment", com a etiqueta, neix directament en oposició a una altra categoria: el "teatre d'idees".

La unitat bàsica del teatre gualià en la seva primera etapa es nota també en la tendència integradora de les propostes. M'explico: el pas de Nocturn, Andante morat a Blancaflor suposa la continuïtat del "drama musical" i la formulació d'un gènere inèdit: el "teatre popular". El pas de Blancaflor a Silenci, d'altra banda, suposa una certa maduresa del "drama de món" i també l'abandó momentani del "drama musical" i del "teatre popular". Això, tanmateix, no vol dir que s'avanci en un camí net de substitució de models. Per exemple, a L'estudiant de Vic, Gual canvia el caràcter visionari i *musical* del "teatre popular", per una *dramatització* que l'acosta a les últimes formulacions del "drama de món" (L'emigrant o Misteri de dolor). A Misteri de dolor, altrament, Gual integra "drama de món" (amb un pes específic del no-dit), la concepció tràgica (que implica el lligam entre *fatum* i determinisme, i que reclama la

resolució vitalista del protagonista) i els fonaments del "teatre popular" (construït a partir de la cançó popular). En el procés, evidentment, hi ha coses que canvien: el llegendari desapareix gradualment (fins que la possibilitat de les "visions musicals", en el context dels Espectacles-Audicions Graner, el recuperin en forma de "teatre popular") i el drama íntim passa a l'exterior: actualitza el conflicte, proporciona un *reconeixement* i introdueix el desenllaç. Gràcies a aquesta dinàmica integradora, Gual, finalment, aconseguirà el reconeixement popular. Serà l'any 1904, a partir de l'estrena de Misteri de dolor al teatre de les Arts.

També cal parlar de l'abast de les propostes de renovació escènica fetes per Gual en el període estudiat. L'autor de Nocturn. Andante morat s'escandalitza davant d'un teatre dut a terme sense cap ideal enlairat d'educació estètica, sense estudi ni consciència artística; un teatre, encallat en rutines tronades i convencions caduques, fet amb precarietat de mitjans i per al lluïment dels primers actors, aposentat en un sistema de declamació encarcarat i postís, acomboiat per decorats fortuïts i de segona mà... Seguint la línia de continuïtat establerta entre pintura i drama, Gual (sobretot a partir de la "Teoria escènica") postula la correspondència entre els estats d'ànima dels personatges i la manifestació dels fenòmens físics que els envolten. Això, dalt de l'escenari (art "reproductiu"), suposa una traducció *espectacular* del simbolisme que amaguen les confuses paraules amb què s'expressa la realitat; és a dir, implica una utilització simbòlica i conjuntada dels diversos llenguatges que intervenen en l'escenificació. En aquest sentit, Gual s'agafa a la teoria wagneriana de la síntesi de les arts i l'encarrega cap a l'obtenció d'atmosferes altament suggestives que puguin explicar alguna cosa dels sentiments soterrats, dels drames secrets, dels destins amenaçadors... Gràcies a aquesta mena de recursos, per mediació d'uns personatges de ficció, l'espectador connecta amb l'estat d'ànima de l'artista i es contagia de la seva sensibilitat. Emocionar-se davant l'obra d'art és un pas previ indispensable per assolir la regeneració espiritual.

La síntesi de llenguatges adreçada cap a un únic objectiu emotiu proporciona els fonaments d'una nova idea: el "conjunt escènic". Ara bé, el "conjunt" no només s'aconsegueix per la simbiosi perfecta dels diferents sistemes de signes que intervenen en l'escenificació, també s'obté per l'erradicació del *vedetisme*, pel treball harmònic i conjuntat entre els actors, per l'acord entre l'escenògraf i la idea dramaturgic globalitzadora, per la reforma de les tendències interpretatives... Per tot plegat, Gual defineix, en primer lloc, una nova mena d'actor, un intèrpret que haurà de "revestir-se amb la magestat d'una veritable missió", "acceptant tots els sacrificis" que siguin necessaris i oblidant-se dels beneficis personals (és a dir, dels egoïsmes). Un actor que no farà tan sols "obra exterior", sinó "que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte"; un actor que obrarà en "consciència" perquè creurà en l'obra, perquè l'estudiarà i perquè seguirà un "procés reflexiu" destinat a "trobar-se a si mateix" (el "coneixement del seu propi individu intern" li ha de permetre connectar amb el sentiment del personatge i trobar l'acord just amb la resta de papers).

En segon lloc, defineix una funció teatral pràcticament inèdita: la direcció. El director teatral (lluny del sentit convencional que l'època adjudica al terme "director d'escena") és la persona que ha de fer la lectura de l'obra, que ha d'acoblar tots els elements al jou d'una idea de conjunt ("amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot perfecte*"), que ha de vetllar per que no emergeixi la "vanitat personal dels col·laboradors", que ha de dirigir els assajos... Finalment, Gual proposa algunes innovacions pel que fa a les convencions que regeixen l'acord entre sala i escena. Entre altres, suprimeix el teló d'anuncis, les bateries de prosceni i la *conxa* de l'apuntador; fa que la gent arribi puntual (a risc de no poder entrar), que la sala resti a les fosques, que no s'aplaudeixi fins al final i que les dones no duguin barret. Comptat i debatut, Gual predica a Catalunya l'entronització de la *posada en escena* (escenificació) moderna tal i com l'han somiada, a França, els renovadors teatrals de la fi del segle. No cal dir que, a l'època, tota aquesta reforma és poc o gens compresa pel públic. Ben mirat, així que l'auditori es diversifica, Gual es veu obligat a renunciar

a alguns dels pressupòsits més externs de la seva teoria: en algunes sessions els llums restaran encesos i se sentirà l'apuntador.

Per acabar: malgrat una voluntat última de trobar una via dramàtica i escènica per connectar amb un públic diversificat, Gual mai no acabarà d'obtenir l'acceptació incondicional dels auditoris del seu temps. I, amb tot, la seva renovació teatral en l'àmbit dramaturgic tindrà vigència en diversos aspectes: d'una banda, hi haurà alguns models (com el del "teatre popular") que serà assumit sense gaires escarafalls pel refinament de l'estètica noucentista; també hi haurà patrons, com els de "drama de món" o el de "tragèdia moderna", que s'acabaran diluint en propostes de factura dramàtica força més convencional (s'integraran en programacions destinades al gran públic: és el cas de Els pobres menestrals); finalment, la dèria per compaginar realitat i visió, així com la noció de "drama musical", sobreviuran, en primer lloc, a finals de la primera dècada del segle, en l'estímul hauptmannià del drama-conte (com el Don Joan), i, en segon lloc, com a pràctiques escèniques en l'etapa immediatament posterior de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Cal reconèixer que el conjunt dels textos teatrals de Gual ha ocupat un lloc gairebé anecdòtic en el conjunt de la literatura dramàtica catalana contemporània. Tanmateix, l'interès i la dimensió de la seva "teoria escènica" -les bases de la qual es formulen en els anys que abraça aquest estudi- va més enllà de la seva difusió. És indubtable que els models gualians, de forma gradual i imperceptible, fan escola, modifiquen els hàbits teatrals i expliquen una bona part de la realitat escènica actual a Catalunya.

