

**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**

### 2.3. Els autors dramàtics catalans.

La presència del teatre castellà i de les companyies estrangeres podria fer pensar que el teatre català, en els anys que ens ocupen, té poca presència en els escenaris de Barcelona. Res més allunyat de la realitat<sup>281</sup>. Precisament, per "la poca extensió de la nostra terra, [el teatre català] produeix moltes obres." Massa, segons el famós article de Cortada, perquè aquesta quantitat no es correspon de cap manera a un nivell elevat de qualitat. Si "se'n vulgués fer una selecció per exportar fora de casa, a l'estranger, lo bo i millor, ens veuríem amb treballs per trobar-ne unes quantes que veritablement meresquessin aquest honor."<sup>282</sup> Cortada, doncs, es deuria posar les mans al cap quan, l'any 1893, per exemple, a l'hora de triar obres per representar Catalunya davant dels assistents al congrés de la *Société Littéraire et Artistique Internationale*, s'opta per una de les figures més emblemàtiques de la Renaixença, pel fundador del "teatre català", Frederic Soler, i per una de les seves peces més representatives, Batalla de reines (només el primer acte, seguit del segon de La boja, de Guimerà). I és que Soler, en aquells moments, malgrat els atacs de la gent de L'Avenç i de la decadència en què sobreviu l'empresa del Romea, és "una figura prestigiosa ingressada encara en vida en el panteó de les glòries nacionals i símbol també de la consideració oficial de la Renaixença."<sup>283</sup> De fet, la seva Batalla de reines ha estat premiada per la *Real Academia Española* i representada el 18 de maig de 1888 davant la reina regent, Maria Cristina, i una bona representació de les famílies reials europees<sup>284</sup>.

---

<sup>281</sup> El Teatre Romea, per exemple, entre el setembre de 1889 i el desembre de 1892, estrena trenta-cinc autors catalans i seixanta-sis obres. Al marge del Romea, el teatre Novel·lats, entre 1890 i 1895, acull l'empresa de Salvador Mir, que fa actuacions de teatre català dos dies per setmana. Esporàdicament, també es fa teatre català a teatres com el Circ Barcelonès, Circ Espanyol, Calvo-Vico o Granvia, Tivoli, Eldorado, Olimpo, Jardí Espanyol o Alcazar Español.

<sup>282</sup> Cortada: "El teatre en Barcelona", 1, ps 276-277.

<sup>283</sup> Joan Lluís Marfany i Garcia: Cultura i societat: els inicis del modernisme a Catalunya, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1982, p 39 (tesi doctoral inèdita).

Vegeu el comentari de Brossa a la vetllada "Revista general. A propòsit del Congrés de la *Société Littéraire et Artistique Internationale*. La vetllada del Teatre Lúric", L'Avenç, 2<sup>a</sup> època, any V, núm.18, 1893, ps.285-288.

<sup>284</sup> "Per a poder sense un gran esforç adonar-se exactament d'aquella situació «diu Gual», el meu llegidor en tindrà prou d'imaginar-se, d'una banda, aquella Exposició Universal realitzada, i de l'altra, una Batalla de Reines oferta al concurs mundial, com a exemple del teatre d'aquell poble, que per vies de la susdita Exposició s'acarava amb el món."

Quina és la causa o les causes de la manca de qualitat -sempre segons el criteri dels joves modernistes- del teatre català? El problema, en opinió de Cortada, es redueix a una qüestió de particularisme:

"El teatre català s'ha volgut fer ell mateix, per ell sol, sense voler admetre la influència i el concurs del de les demés nacions, i per això també s'ha quedat sense lo que els sentiments universals i abstractes tenen d'humà i real; perquè creient-se ell que el particularisme de nacionalitat està en lo profundo del sentiment i no en la manera de manifestar-se exteriorment, és a dir, prenent lo extern per lo profundo, s'ha quedat sense una passió veritable i íntima, resultant d'això que la vida de les seves obres és de comèdia i els personatges falsos i de cartró. Però el teatre català no ha sigut purament teatre d'expressió exterior, sinó que ademés, fins dintre d'això, sempre ha tingut un caràcter i un temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments."<sup>285</sup>

L'oposició particularisme/universalisme esdevé un dels arguments principals de la ideologia modernista. "Quan un poble -diu Massó i Torrents-, en lloc d'obrir-se a totes les influències, es decanta a una de determinada, corre el perill de perdre lo que tingui de propi."<sup>286</sup> Tancar-se dins la pròpia closca, amagar el cap sota l'ala, no és la millor manera de preservar les característiques originàries del poble; ans al contrari, tan tancades, tan segures, ben aviat faran pudor de resclosit. Així mateix, obrir-se exclusivament a una sola influència -la castellana, per exemple- és igualment perillós, car implica un cale vergonyant d'unes essències estranyes i, de retop, l'esborrament de les pròpies. L'obertura a la gran diversitat de corrents forans, per contra, ve a enriquir

---

Gual: Mitja vida..., p.33.

<sup>285</sup>- Cortada "El teatre a Barcelona", I, p.277

En mots de Gual: "I perquè el teatre català, durant aquells moments, que els entesos en la matèria qualifiquen d'esplendorosos, no va saber anar més enllà del petit conflicte casola, típic i intranscendent, no pas contradictori de les bones digestions, cregut que el món començava a Muralla de Mar i acabava a la Fons del Canari, quina arreu el teatre ja servia per a alguna cosa més que per a matar l'estona; és perquè el qualifiquem de bust, sense por d'incórrer en manquement de respecte ni de veritat", Mitja vida..., p.32.

<sup>286</sup>- Jaume Massó i Torrents: "Com és que L'Aveng s'ha llençat a la reforma lingüística". L'Aveng, 2<sup>a</sup> època, any III, núm.12, desembre 1891, pp.375-378. L'Aveng, tal com reconeix el mateix Cortada en el moment del seu comiat, va mantenir sempre la pretensió de ser una publicació "catalana i ostrangerista alhora" Vegeu "A reveure!", L'Aveng, 2<sup>a</sup> època, any V, 15 al 31-12-1893, p.377.

les particularitats de la nació, i no només a enriquir, sinó a garantir la pròpia supervivència. És a dir, que a més d'aconsellable, és necessària.

"El teatre català era el que havia d'haver complert amb la missió de dirigir i abarcar les manifestacions dels altres teatres que vénen a Barcelona. Ell tenia d'haver anat absorbint-les tot prenent-ne llurs elements originals i transformant-los a la nostra manera. Allavors hauriem tingut el veritable teatre català, i no el teatre de costums de barri que tenim avui dia." <sup>287</sup>

El problema, per consegüent, queda reduït a trobar la manera d'accedir a conflictes i a sentiments d'abast universal a través d'una fórmula que, tot i autòctona, defugui la temptació cofoista<sup>288</sup> dels particularismes. De la mateixa manera que en el terreny pictòric es pretén accedir a una "síntesi" (reproduir la Natura sense "indicació precisa de raça o de temps", "suprem compendi de tots els pobles i de totes les edats"<sup>289</sup>), en l'àmbit de la literatura i de l'escenificació dramàtiques, es requereix el naixement d'un teatre que, sense bandejar el característic, pugui reflectir l'ànima universal. Per aconseguir-ho -insisteixo-, cal acabar amb el tarannà ranci del teatre català contemporani; un "teatre de barri", de "temperament endarrerit, tant en la forma com en el modo de presentar els sentiments"; un teatre absolutament "aïllat del de les altres

---

<sup>287</sup> - Cortada: "El teatre a Barcelona...", I, p.280.

<sup>288</sup> - El cofoisme és un altre perill. Tal com diu Iglésias, res no pot justificar l'actual estancament del teatre en el suposat esplendor de les glòries passades: "Un poble que viu de la seva història és un poble mort. Consumeix lo que sos antepassats han produït sense crear res de nou, quan lo que deuria fer és elaborar les energies acumulades per les anteriors generacions formant productes nous que responguessin a l'avenç del segle." [Iglésias: "La evolució teatral", III, ps.1-2.

<sup>289</sup> - Casellas: "Puvis de Chavanues", dins *Etapes Estètiques*, I, p 35

La idea d'universalitat és constant en la crítica de Casellas. Per exemple, en el famós "Credo", del novembre de 1891, Casellas, tot parlant de "síntesi" (captació del característic universal), supera la dicotomia entre "intensitat de sentiment" (expressió sincera i emotiva de la pròpia individualitat), i "extensió" "l'obra resultant, al devenir més complexa i vària, adquireix la universalitat que sols obtenen aquells colossos que, com Balzac o Zola en les lletres, ademés de l'embranchida personal poderosíssima (temperament), van aportar a la seva creació l'amplitud necessària (extensió) per pintar un cicle enter de la societat francesa, que és com una condensació [és a dir, síntesi] de la vida universal." Vegeu "Exposició de pintures Rusiñol-Casas Credo", *L'Avant*, 2<sup>a</sup> època, any III, núm. 11, novembre 1891, ps 334-343.

bandes d'Europa"<sup>290</sup>; un teatre que, com dirà Gual, d'ençà del "pitarrisme" només ha sabut mirar-se el melic. Cortada sospita que alguna mena d'instància fàctica ha procurat de tenir el públic en "un estat d'ignorància completa de lo que passa fora de casa, evitant fàcilment així una competència que hauria demostrat la pobresa de lo que li daven."<sup>291</sup>

El teatre català, en l'última dècada del segle, viu bàsicament a redòs del teatre Romea; allí es guarda, en mots d'Emili Tintorer, el "foc sagrat" d'aquest teatre "que cultiven la majoria d'autors catalans, aquell que ve inspirant ses produccions en el caràcter, costums, sentiments i passions, defectes i qualitats de nostre poble."<sup>292</sup> Tenint en compte lloables excepcions, Tintorer destaca del Romea una certa preponderància del "teatre exòtic" (El monjo negre, de Frederic Soler, té lloc a Friburg, i Or, del mateix autor, a Califòrnia), poca homogeneïtat i cohesió en les companyies (companyies en què abunden els actors que, tot i ser catalans, s'han dedicat amb preferència al teatre castellà) i l'abundància d'un públic ("*grosse foule*"), provinent del desaparegut Odeon, al qual sols poden satisfer "les matances col·lectives de traïdors i no traïdors de melodrama amb tots els horrors folletinescs propis del gènere."<sup>293</sup> Segons Tintorer, aquest públic no és el públic pròpiament barceloní. Tintorer identifica "públic barceloní" i *burgèsia barcelonina*, la qual està substituint

---

<sup>290</sup>. "*Provincianismo puro. en su acepción más simple y estrecha, es a lo que habría venido a parar el teatro. Arte de barriada, de vecindad, regocijo de tenderos y de chiquillos gozando del espectáculo como un número mas de las expansiones formadas por los "Tres Tombs", la "Ruá", los Gigantes, "L'ou com balla", las ferias callejeras y la "Sortija" Éxito de risa o fuente de lágrimas, pero sin rebeldías, vehemencias ni elevadas concepciones de la vida. limitada a cuadros rurales y al cultivo de la tradición "* Curet. El Arte Dramático..., p.220

<sup>291</sup>. Cortada: "El teatre a Barcelona", i, p.277

El críme s'excusa de no fer una anàlisi detallada del públic. Ibid., p.280.

<sup>292</sup>. Tintorer: "Crítica. El Teatre català", p.XVI.

<sup>293</sup>. Ibid.

Amb tot, segons Bernat i Duran, si bé és cert que "el públic que assisteix generalment a Romea és procedent de la classe menestral, el que s'estén per palcos i platea; i de la classe treballadora, el que ocupa el segons pis", també és veritat que el "grupo de públic *sangüinari* que passà de l'Odeon al Romea ha sigut atret pels disparos i la música del *pierrat*, per la pantomima, per l'última metamorfosis del gènere *chico*" i s'ha desplaçat, per tant, des del Romea cap al "Palais de Fleurs, Eden Concert i Circo Espanyol" Joseph Bernat y Duran: Teatre Català (instal·lat en el Rincón) Temporada de 1898 a 99 Empresa, autors, actors, decorat, públic. Barcelona. Imprempta de Francesch Badis, 1899, p 58

progressivament el pla de la Boqueria per la plaça de Catalunya, abandonant, d'aquesta manera, l'antic teatre del carrer Hospital per arribar-se, "tot passejant, fins a Eldorado, o a Novetats, o a la Gran Via." La burgesia mitjana, ben mirat, només visita el Romea els dies que s'hi estrena l'obra d'un autor de primera fila, com Guimerà, o, ves per on, algun lletraferit de classe acomodada<sup>294</sup>. Per aquest motiu, ben aviat, el Romea serà conegut, en mots de Josep Carner, com el "casino recreatiu de la menestralia barcelonina, teatre de barri i de botiga"<sup>295</sup>. Són aquesta mena d'apreciacions les que permeten llegir els primers tempteigs de Gual en el teatre com un intent d'establir una relació *normal* entre un teatre català de qualitat i un públic suposadament cultivat, refinat i de categoria. És prou simptomàtic, altrament, que, com a autor de teatre català, Gual no accedeixi al Romea fins a l'any 1905; i, a més, que, en encarregar-se de la temporada dos anys després, als ulls de la intel·lectualitat del moment, ho faci empès per una voluntat clara de dignificació del vell coliseu ("on generalment -diu Gual a les memòries- s'anava a riure en català, com s'anava a "Eldorado" del *género chico* per riure-hi en castellà")<sup>296</sup>.

Pel que fa als autors catalans, val la pena insistir una vegada més en l'article de Cortada i cenyir-se en els tres únics dramaturgs que mereixen la seva consideració. Són tres autors que, tot i marcar, segons el crític, els tres únics períodes "històrics" del

---

<sup>294</sup> És el cas de Joaquim M. de Nadal, que descriu l'ambient del Romea el dia de l'estrena de la seva obra *Mana*: "el Romea estava brillant hi havia tot el bo i millor de Barcelona, i amb una atenció de la qual encara guardo memòria i gratitud, tothom i concorregut vestit d'etiqueta. Penso que, llevat de l'escena -quan feien *Els tres tombs*- era la primera vegada que es veien barrets de copa alta en aquell teatre.", Nadal: *Memòries d'un estudiant*, p. 146.

<sup>295</sup> Josep Carner: "Lletra a D. Narcís Oller", *Empress*, núm. 7, gener-juny 1908, ps. 5-7.

<sup>296</sup> Gual: *Mitja vida*, p. 45. Aquesta pretensió, tot sigui dit de passada, no la veuen amb mals ulls els empresaris del teatre, que, si han contractat Gual, ha estat precisament per la seva fama de fer un teatre d'èlite.

El testimoni de Carner, en aquest sentit, és força pintoresc i explícit: "En Gual a Romea! En Giacosa, traduït per vostè, a Romea! Digu'm si això no són motius ben greus per l'estat elegíac de la meua ànima. Anant per aquest camí, Romea deixara d'ésser una *curiositat*, una singularitat ètnica, una oxatèria valenciana, un forn de Sant Jaume" És, doncs, que res s'ha de sostreure a l'univers i desmesurada absorbcència de l'Art, ja que fins el Romea s'ha deixat invadir pel seu perfum subtil i revolucionari? [...] Estic segur de que en Gual ho comprèn aixís, i gràcies al seu excel·lent criteri hem pogut atènyer altíssimes emocions estètiques que ell deicadament ha preparat, curant, com a exquisit artista que és, dels menors detalls de suggestió. És a n'en Gual i a les companyies estrangeres -singularment les italianes- a qui la gent de bon gust en matèria de teatre, deu son refinament." Carner: "Lletra a D. Narcís Oller", ps 5-6

teatre català, han menat aquest teatre entre "vellúries, rancietats i mansuetuds":

"El primer és en Pitarra, principalment el dels primers temps, que marca el primer període sentimental i bucòlic; el segon és en Guimerà, que marca el període romàntic, antiquat i *victor-huguesc*; el terç és en Pin i Soler, que marca el període modern realista, manso i casolà. Fora d'això no hi ha res més. Aquí s'ha quedat el nostre teatre i el públic que el segueix, i d'aquí no és probable que surtin un i altre. Els que intentin, doncs, reformar el teatre dramàtic de Catalunya amb lo que hi ha avui dia, no cal que hi comptin per res. Al contrari, més aviat els detorbaria; perquè són tan grans els gèrmens retrògrades que porta dins, que imprescindiblement sempre seran un obstacle per tota renovació que s'intenti fer."<sup>297</sup>

Per a Ramon D. Perés, un home també de *L'Avenc*, Frederic Soler no passa de ser un dramaturg mediocre, propens als efectismes i a la percaça de l'aplaudiment fàcil. Els seus personatges, fet i fet, no són homes, "*muchas veces son tan sólo actores que estan anhelando arrancar al público una tempestad de aplausos.*"<sup>298</sup> Per a Perés, Soler és un autor en hores baixes. Les seves darreres produccions són obretes de segona fila tocades pel melodrama francès o per l'exotisme i el retoricisme espanyol; o, encara pitjor, per les darreres espeternegades d'un romanticisme ranci i caduc. Aquesta constant submissió a models i motllos de curta volada és el que explica que algú com Jaume Brossa també es decideixi a defenestrar el teatre de Soler; el seu punt de vista, però, és un punt de vista ètic. El romanticisme dels drames de Soler, segons que diu, és fals i dolent; ben estudiat, queda al descobert "quant pernicios haurà sigut per a les generacions anteriors a la nostra el que els homes hagin tingut com a únic comerç intel·lectual l'espectació de semblants drames i la lectura de poetes com en

---

<sup>297</sup> Cortada: "El teatre a Barcelona", I, ps.277-278.

<sup>298</sup> Ramón D. Perés: *A los vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Tip. y Librería *L'Avenc* de Massó y Casas, 1892, p.176. Amb prou contundència, Perés afirma que Soler, com a dramaturg, no destaca per cap dels matius que cabna esperar: "*por la hermosura y nitidez de la frase; por el asunto importante y que verdaderamente ahonde en el ánimo; por la trama que se desarrolla con sabia naturalidad, sin sacudimientos ni inverosimilitudes; por el estudio psicológico de los caracteres; por todo lo que constituye, en fin, al artista de alta y profunda inteligencia que lleva con soberano esfuerzo toda la humanidad al reducido espacio de un escenario.*", p.175

Soler.<sup>1299</sup> Per a Brossa, es tracta, doncs, des d'una perspectiva força horaciana, d'una qüestió de responsabilitat: l'art ha de fornir pautes de valor i de comportament al poble; l'artista mediocre, l'artista que usi l'art amb egoisme, amb interès, amb lleugeresa, sense cap consideració per a la societat, haurà de ser tractat pràcticament com un delinqüent. Així doncs, en opinió del crític, Soler hauria fet molt millor dedicant-se al cultiu de la comèdia aristofanesca (la paròdia), ja que exhibir "l'aspecte ridícul de la humanitat, el contrast, la gràcia que es desprèn de saber reunir o anotar els desequilibris que s'observen en la vida quotidiana" també és una manera de servir el poble. Malauradament, sempre segons Brossa, Soler ha resultat "un dramaturg a l'engròs"; el seus personatges, sense caràcter verament universal, o bé han quedat reduïts a una extensa llista de tòpics romàntics ("reis, nobles, frares, fills naturals, hèroes de la independència, pubilles, hereus, monjos, bruixes, dides...") o bé han quedat "ofegats per una retòrica buida, freda, tapant la falta d'idea i de sensibilitat."<sup>1300</sup> En darrera instància, en relació al públic, Brossa defineix Pitarrà com el poeta de la menestralia, el dramaturg que ha "divertit dugues generacions de botiguers cándids, ciutadans honrats de Barcelona."<sup>1301</sup>

<sup>1299</sup> Jaume Brossa: "Frederic Soler. A propòsit del poema dramàtic *Jesús*", *L'Avenc*, 2<sup>a</sup> època, any V, núm 6, 31-3-1895, ps 84-88.

Segons Massó i Torrents, aquest article va ser un dels principals detonants del tancament de *L'Avenc*. Vegeu Jaume Massó i Torrents. *Cinquanta anys de vida literària (1893-1933)*, Barcelona, Ed. Homenatge, 1934, ps 29-32.

<sup>1300</sup> Morell dedica un apartat del seu estudi a aquesta crítica i incideix en alguns punts concrets de l'acusació ("servir-se dels recursos de qualsevol comèdia de costums", "posar en llavis de Jesús arguments de burgès i frases a l'estil de Campoamor", "ignorar la Història Antiga i la Sagrada", "pintar uns caràcters prosaics, curulls de materialisme i mancats de l'idealisme i la grandesa que el tema demana", "les relacions llargues semblen triallongues de versos de col·legial", "en la versificació no hi ha ritme, ni cadència, ni sonoritat", etc.) Vegeu Morell. *El teatre de Serafi Pitarrà*, p.319.

<sup>1301</sup> Al capdavant -ara segons Perés-, "*Soler y el público del teatro catalan están hechos el uno para el otro. Aquel escribe para que este se emocione y aplauda; este aplaude porque aquel le conoce muy a fondo y se somete a sus gustos, mejor dicho, los halaga.*" Perés: "*A dos vigint...*", p.177.

Quatre anys després, al costat de la necrològica de Soler, Ramon Pomés defineix la impressió que li ha produït una representació de *La dida*: "Poques vegades he rebut tan forta l'impressió de relaxament en què viu lo teatre català com ara no fa gaires nits, veient representar *La dida*. Ni allò és un drama, ni allò són comedians, ni res que s'ho vulgui. Prou que l'obra d'en Frederic Soler mereix ser ben estudiada, com encara no ho ha sigut pas; prou que en lo drama esmentat hi ha quelcom molt interessant, molt estimable, però tot això no farà mai que sigui millor lo drama ni que sigui menys infantivol. En quant als còmics si que dona veritable pena veure'ls a les taules... amb prou feines si es pot parlar d'ells serament! Com s'enfaden quan se'ls parla així!" Ramon Pomés: "Notes teatrals. Introducció", *Revista de Catalunya. Ciències Lletres Arts*, any I, núm.1, octubre 1896.



Gual conformarà la seva visió de Soler a partir d'aquesta mena de crítiques. L'origen del "pitarrisme" -de la definició pejorativa del "pitarrisme"-, cal buscar-lo en les arrels del modernisme. El modernisme erigirà els nous models de la literatura moderna sobre la tomba dels seus predecessors -els *parens* de la Renaixença. A partir d'aquí, creixerà una determinada tradició valorativa de la figura de Soler que aplegarà individus prou heterogenis (entre molts d'altres, Gual i Iglésias, però també Manuel de Montoliu i Josep Carner, o també, en una altra òrbita, Ambrosi Carrión) i que transitarà des de les bases del modernisme fins al cor del noucentisme militant. Per a Gual, doncs, és de lògica elemental col·locar Soler al capdavant de tot allò que no ha de ser un autor de teatre català. En boca seva, el mot "pitarrisme", usat amb certa freqüència, vindrà a ser un sinònim d'art poc sincer, d'art menestral. És a dir, d'un art dut a terme sense cap ideal, amb precarietat de condicions, sense estudi ni consciència artística i amb l'objectiu més alt posat en la idea d'agradar el públic. Més enllà d'aquesta representativitat, la figura de Soler no deixarà pràcticament cap rastre en l'obra teòrica i dramàtica d'Adrià Gual. No es pot dir el mateix de Guimerà o de Pin<sup>302</sup>.

La mateixa campanya de descredat de la Renaixença que ha immolat Soler també afecta, però sense tanta virulència i en etapes diferenciades, Àngel Guimerà. Bàsicament, en l'àmbit del teatre i en un primer moment, Guimerà esdevé una altra de les bèsties negres de L'Aveng<sup>303</sup>. "El género a què es dedica Guimerà -diuen- no cal

---

<sup>302</sup>. Precisament, Gual contraposa l'apareixement de Pin i l'obra de Guimerà al llegat de Frederic Soler. Segons que diu, en el moment en què Pin es decideix a abordar el teatre, coincideixen amb ell els "aires d'innovació" que vénen del nord i l'obra de Guimerà que "havia aparegut ja feia uns anys amb un cert esverament de les tradicions consentides"; tot plegat, contrarestant "el tarannà pitarrès" i les obres d'en Pitarrà. "Vegeu Adrà Gual. "Pin i Soler al teatre", La Veu de Catalunya (14-3-1927)

<sup>303</sup>. Vegeu, en general, "La crítica de la Renaixença", dins Marfany: Cultura i societat, ps. 36-43. Al costat de la poesia insubstancial de Pitarrà, però, hom considera Guimerà com un poeta amb "energia vital" (Brossa: "Frederic Soler...", p.88) que se salva del conjunt dels poetastres joelloralescos: "Diguem-ho alt -apunyarà en un altre lloc-; si la literatura catalana ha donat en Verdagué, en Matheu, en Mestres, en Guimerà, l'Oller, l'Almirall, entenem sempre que les seves moltes qualitats estan en què han sapigut apartar-se de la retòrica gongorina desenvolupada per aquella instrucció, la qual en canvi dels autors estats ens ha donat escriptors insubstancials de la mena d'en Pitarrà, Balagué, Rubió i Ors, Bofarull, Roca i Roca, Pelai Briz, Careta i Vidal, Ubach i Vinyeta, Riera i Bertran, Martí i Folguera, Collell, etc., etc." [Jaume Brossa]: "Revista general. Jocs Florals d'enguany. Biblioteca Universal Il·lustrada", L'Aveng, 2ª època, any V, núm.8, 30-4-1893, ps 127-128.

pas dir que no entra poc ni molt en el *credo* literari de L'Avenç.<sup>304</sup> Aquesta negació passa per la pràctica d'un teatre excessivament romàntic ("fins acceptant la tragèdia"), amb un excés d'imaginació i que no parteix de l'observació ni de l'estudi aprofundits de la vida humana. El teatre de Guimerà, de fet, en aquests moments, no s'ajusta al model naturalista que, a la manera de Zola, reclama Cortada i, per aquest motiu, en comptes de revelar-se com a exemple d'una literatura dramàtica autènticament nacional i moderna, resta limitat als tòpics romàntics, a l'anacronisme i al particularisme. I això és greu, perquè per sobre de tot el teatre català té l'obligació de ser la "representació pròpia del veritable caràcter de la renaixent nacionalitat catalana". En el cas de Guimerà, un cop constatades les reaccions de la crítica i el públic de Madrid davant de Mar i cel, els homes de L'Avenç obtenen l'absoluta certesa que la seva obra pertany "per tots quatre costats a la *dramàtica castellana*". I això, tal com s'ha vist, és la mostra més clara de la decadència del teatre autòcton. Més encara: amb l'exportació del teatre català a Madrid només s'aconsegueix de fer el joc als polítics castellans, que s'apunten el *tanto* de la comprensió i de la tolerància en relació a la qüestió regionalista<sup>305</sup>. La crítica, pel que fa a aquest darrer aspecte, va adreçada bàsicament als catalanistes conservadors. Gent que s'ha omplert el cor i la boca de grans elogis davant d'un esdeveniment (l'estrena de Guimerà a Madrid) que, vist per ells, representa un triomf importantíssim de les lletres catalanes. Els mateixos catalanistes que han "comparat Guimerà amb Shakespeare"<sup>306</sup> i que no s'han adonat

<sup>304</sup> "Noves", L'Avenç, 2<sup>a</sup> època, any III, núm 11, 30-11-1891, ps.349-351.

<sup>305</sup> Una crítica que es farà extensiva al camp de la pintura. La comparació de pintors i dramaturgs és explícita: "És tan estret, tan petit i tan mesquí el criteri i el modo de pensar de Madrid, que, si alguna vegada ha premiat algú de les regions, com ja ha fet amb en Guimerà, en Balaguer, en Pitarrà, etc., no ho ha fet per convicció artística ni de consciència, sinó amb el fi de veure si atraient-se aquestes personalitats, que ell creu que són potents en el regionalisme, pagarà una idea grossa, que està per sobre de tota personalitat." Vegeu A. Cortada "Els pintors catalans a Madrid", L'Avenç, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm 10, octubre 1892, ps.315-317.

La crítica de Cortada, d'altra banda, s'inseriu en el context de les reaccions generalitzades en contra del jurat de l'Exposició de Belles Arts de Madrid de 1892, que han menystingut els artistes catalans. Vegeu Margarida Casanubert: "1892: l'Exposició de Belles Arts de Madrid", dins Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite, Tesis Doctoral dirigida per Jordi Castellanos, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1993, ps.103-111. La tesi ha estat publicada recentment a Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite, Barcelona, Cuna edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. Al llarg del meu treball, però, les citacions seran de la tesi original.

<sup>306</sup> Jaume Brossa: "Narcís Oller", L'Avenç, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 12, desembre 1892, ps.352-357

que "la medul·la de les literatures modernes" -el naturalisme- la conformen "les crisis d'idees i sentiments, tant individuals com col·lectius, els problemes socials i l'estat transitori que engendra la desaparició d'una societat vetusta que no té dret a l'existència il·legítima."<sup>307</sup> Per tot això, l'adscripció política de Guimerà resulta intolerable als joves de L'Avenç:

"Nosaltros no creiem en el catalanisme de la L.Liga de Catalunya ni en el de La Renaixensa, ni en el de La Veu de Catalunya, ni en el d'en Permanyer, ni en el d'en Guimerà, ni en el d'en Morgades, ni en el d'en Collell, ni en cap dels portantveus que passen el temps en celebrar congressos i inaugurar restauracions de monestirs."<sup>308</sup>

I, amb tot, no s'hi val a parlar només de L'Avenç. La revista pluga el 1893, moment en què Guimerà ja s'ha apropiat al realisme, ha consolidat "la tendència a essencialitzar simbòlicament els conflictes dels seus drames" i ha iniciat una certa aproximació a la "temàtica social"<sup>309</sup>. L'interès cap al model guimeranià, doncs, per part de les distintes generacions modernistes, és diversificat. Lògicament, té a veure amb l'evolució formal i temàtica de la seva dramaturgia, i amb els avatars de la seva activitat política. La lectura que en fa Gual, per exemple, no és ni de bon tros tan radical com ho és en el cas de Frederic Soler. Tot al contrari, segons Gual, quan

---

<sup>307</sup> - Ibid.

Brossa descriu en aquest article el que hauria de ser "la novel·la d'anàlisi", on el "mèdico està ben estudiat" per poder presentar els problemes socials i els estats d'ànima individuals i col·lectius. Cortada acaba de definir el mateix respecte al teatre. Cal portar-hi l'estètica naturalista; ara com ara, diu, "el teatre català no té cap afició a les qüestions i problemes socials." Cortada: "El teatre a Barcelona", I, p. 277

<sup>308</sup> - [Jaume Brossa]: "Revista general. El regionalisme d'en Mañé", L'Avenç, 2<sup>a</sup> època, any V, 15 al 31-7-1893, ps. 191-192.

<sup>309</sup> - Ramon Bacardit, "L'evolució d'un dramaturg", dins Guimerà, 1845-1945, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, 1995, ps. 13-31.

Segons Bacardit, l'evolució de Guimerà en aquest punt és deguda a diversos factors: a) el contacte amb autors espanyols com Enrique Gaspar (que tradueix Mar i cel) i les relacions amb Maria Guerrero i José Echegaray; b) la influència puntual de Pin i Soler, convençut de la necessitat d'un teatre realista en prosa i en català; c) la pressió dels joves de L'Avenç; d) el pes del costumisme i l'admiraació per l'obra de Valanova; e) les referències a nous models estrangers, com ara el I [auptmann de Els teixidors; f) el pes de la seva activitat política catalanista (que l'aboca a aferrar una determinada imatge del país -el desbarrelament ja no afecta només els protagonistes, sinó que es tota la col·lectivitat que en pateix les conseqüències- que es concreta en la idea d'una Catalunya ancestral que el procés històric transforma fatalment)

Guimerà demana la paraula sobre l'escena és per "establir un duel a mort [...] entre la seva empena tràgica i els esforços de flaqueza realitzats pels instauradors i els procedents de la gatada."<sup>310</sup> Amb els anys, d'altra banda, la relació de Gual amb el catalanisme poc tindrà a veure amb els plantejaments originaris de L'Avenç.

El primer contacte documentat entre Gual i Guimerà es produeix una nit d'octubre de 1894 en què el primer va llegir Morts en vida a casa d'Oriol Martí davant d'una audiència selecta d'amics<sup>311</sup>. Aquella vetlla, recorda Gual a les seves memòries, va tenir un convidat de categoria, "admirat i venerat de tots nosaltres": "don Àngel".

"Don Àngel Guimerà amb en Noguera, aleshores el seu company inseparable, va venir per escoltar el meu drama, no recordo degut a quines circumstàncies, però sí amb gran sorpresa de part meua. El que sí tinc ben present, com si fos ara, és que em vaig sentir tot trontollat i animat, alhora, per la seva presència inesperada. [...] Morts en vida va plaire a Guimerà tal com ell mateix va dir-ho, sense reserves, i podia plaire-li, perquè en certa manera és una producció que radica en certs punts d'on radicava també la seva obra; em refereixo a una mena de tensió dramàtica tirant al tràgic i a una aparent realitat, que ell segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida"<sup>312</sup>

L'observació, feta quaranta anys després, està perfectament justificada. La dualitat tràgico-realista, anotada per Gual en l'obra de "don" Àngel, manté una correspondència aproximada, als ulls del jove dramaturg, amb els seus intents (en aquell moment a mig camí entre la tragèdia íntima, la presència del sobrenatural i el tractament dramàtic d'una realitat transcendida) de definir els paràmetres d'un drama simbolista autòcton<sup>313</sup>. A Morts en vida<sup>314</sup>, tal i com es veurà més endavant, Gual,

---

<sup>310</sup>- Gual: Morts en vida..., p.33.

<sup>311</sup>- Units bàsicament en aquells moments per la seva afeció wagneriana: Joaquim Pena, Lluís Via, Trinitat Moncal, Pujol i Brull, Salvador Vilaregut, Ramon Ferrer i Pompeu Gener, entre d'altres

<sup>312</sup>- Gual: Morts en vida..., p.52.

<sup>313</sup>- El que per a Gual és una dualitat en podríem dir simbolista-naturalista o, millor, atmosfèrica-dramàtica, per a Guimerà és una dualitat romàntica-realista. El tempteig entre la tragèdia i el drama realista en l'obra guimeràtica durant els anys noranta, per tant, es llegit per Gual com un senyal que ell també va pel bon camí.

cansat de la inoperància dramaturgica del *pressentiment* i la *intuïció*, tot superant el model *intrusístic* maeterlinckià, prova de jugar amb una presència real i, per tant, dramàtica, de la mort. Hi fa aparèixer un espectre. Un fantasma que no faci riure! - puntualitza. La temptativa és rebuda amb entusiasme. Lluís Via, per exemple, es congratula del que sembla un canvi de rumb en l'escriptura teatral del seu company:

*"el autor parece haberse propuesto demostrar cuan fácil le seria producir también belleza si, prescindiendo en parte de sus naturales aficiones, desdeñase algo menos el realismo en el teatro. En la mayoría de sus dramas todo es pura abstracción"*<sup>315</sup>

Morts en vida, doncs, és un text prou representatiu -com després ho serà L'emigrant (1901)- d'una dramaturgia que prova de fondre en un sol text de caire simbolista una opció de teatre situacional i una opció estrictament dramàtica (amb plantejament conflictual i desenvolupament d'una acció). És a dir, un experiment per aconseguir la suggestió total del receptor a partir de la convivència entre uns determinats plantejaments situacionals i una carcassa dramàtica que reparteixi una acció més o menys convencional en tres actes. Bo o dolent, el resultat proporciona al seu autor allò que en aquells moments li falta: la majoria d'edat teatralment parlant, l'ofici.

D'altra banda, Gual també es fixarà en el model històric de Guimerà a l'hora de construir el seu drama simbolista més explícitament llegendari. En aquest sentit, val la pena destacar encara que sigui puntualment els paral·lelismes evidents entre Lluna de neu (1894) de Gual i L'ànima morta de Guimerà. L'obra de Guimerà s'ha estrenat el maig de 1892 i és, conseqüentment, una peça de relativa actualitat al moment en què Gual redacta el seu text. Les semblances entre totes dues peces són òbvies: el

---

Per a l'evolució de Guimerà, vegeu, sobretot, Enric Gallén: "Realismo en el teatro de Guimerà", dins Actes del Col·loqui Àngel Guimerà (en premsa).

<sup>314</sup> - Morts en vida, "començat en agost de 1894 i acabat el 24 d'octubre del mateix any", original ms., Fons Gual, núm. 1411.

<sup>315</sup> - Lluís Via: "Adrián Gual", La Enciclopedia, any II, núm. 1, 31-I-1897, ps.45-47.

paral·lelisme entre la bogeria de Guimerà ("l'ànima morta") i la "mort en vida" dels personatges de Gual<sup>116</sup>, el rei obligat a casar-se per interessos polítics -la necessitat de successió o la voluntat d'usurpar el poder-, la noblesa conspiradora, la noia induïda pel propi pare a acceptar per marit un malalt, l'escena de la nit de noces... Això no obstant, s'ha de dir que les diferències també són palpables. De fet, no es pot dur la comparació gaire enllà. Gual utilitza l'estímul guimeranià amb la voluntat clara de superar-lo. Res de versificació, res d'intrigues romàntiques amb un desenllaç més o menys tràgic, més o menys feliç, res de desenvolupament dramàtic, res de personatges secundaris i escenes anecdòtiques... Gual aprofita tan sols el context que li proporciona la història, el serveix a tall d'antecedents per boca dels personatges i recrea un "idil·li de morts" netament situacional (malgrat una certa idea de desenllaç). A Lluna de neu, la imatgeria decadent, la creació atmosfèrica, la traducció escènica de la tècnica pictòrica impressionista i l'agulló wagnerià expliquen en el context de la producció gualiana l'intent de bastir una opció de teatre simbolista que, per la via del llegendari, sigui més poètica, però també més popular.

Resumint: Gual, tant a Morts en vida com a Lluna de neu, mira cap a Guimerà però no s'hi emmiralla. A Morts en vida hi estableix paral·lelismes *a posteriori* amb la pretensió de legitimar el text. A Lluna de neu (com passarà a Misteri de dolor), tan sols pren l'imaginari guimeranià com a punt de partida; de fet, el sotmet a les necessitats d'un altre model dramàtic (Maeterlinck per Lluna de neu, Ibsen per a Misteri de dolor) i, d'aquesta manera, el transcendeix. Ben mirat, "don Àngel"

"en aquell punt, ja es trobava davant el dilema d'*èxit o res*, tan corrent en els homes que han gustat l'aprovació entusiasta dels seus públics, i a mi em feia una certa basarda lliurar-me a ulls clucs al seu consell, i fou segurament per reacció que vaig seguir impertèrrit el meu camí d'obstinacions"<sup>117</sup>.

<sup>116</sup>. A propòsit de Lluna de neu, vegeu més endavant, capítol 4, apartat 5.

<sup>117</sup>. Gual. Mitja vida, ps. 52-53.

O també "Guimerà, dissortadament per a nosaltres, crec la prouja de realitzacions enllaminides pel sentit pràctic, no es va entossudir com hauria calgut en els seus punts de vista de gran tràgic que el revelaren" p. 27. Val la

L'horror de Gual a sotmetre's als gustos del públic ("mai he treballat, ni treballaré mai, per a captar-me l'aclamació *frappante* dels més. Per arribar a tal punt, cal *anar-hi*, i jo aspiro a que *vinguin*"<sup>318</sup>) és un sentiment i un concepte afins a les manifestacions primícies del moviment modernista.

Sortint de l'àmbit teatral, es pot trobar un altre punt de contacte entre Gual i Guimerà. Brossa, tot defensant una separació política de Catalunya que permeti "fer un art independent i lliure com l'aire"<sup>319</sup>, ha destacat Guimerà com a un dels pocs poetes vàlids del moment. Ell ha "sabut apartar-se de la retòrica gongorina dels Jocs." Uns Jocs, tot s'ha de dir, que "baix l'aspecte social", "no han fet res pràctic i positiu per l'avenir de Catalunya", que "són els principals mantenidors del mal gust literari" i que impedeixen el "progrés intel·lectual" i la "independència de Catalunya". És rellevant, dins d'aquest context, tenir en compte l'acceptació, per part de Gual, de la poesia guimeraniana. Per la poesia, efectivament, s'obre una via que sembla permetre l'accés de Guimerà a les posicions més avançades. També, al camp del teatre, obres posteriors als atacs de *L'Avenç* com *En Pólvora*, *La festa del blat* o *Terra baixa* s'acosten, bé per l'oportunitat d'una temàtica, bé per l'ús d'una determinada simbologia, a les preocupacions estètiques i ideològiques del modernisme (tot plegat, coincidint en el temps amb l'intent dels modernistes per modificar els Jocs Florals des de dintre). La confluència, doncs, sembla possible: en efecte, quan Gual decideix presentar les seves composicions poètiques al certamen floualesc ho farà aconsellat per Guimerà<sup>320</sup>.

El cas de Pin i Soler és força diferent. Per a *L'Avenç*, Pin representa el "període modern realista, manso i casolà" del teatre català. La crítica de Casellas a *La tia*

---

pena consultar també Adrià Gual: "Àngel Guimerà. Mentre passen les hores", *La Veu de Catalunya* (22-7-1924)

<sup>318</sup>. Adrià Gual: "Pròlech" a *L'emigrant*, Barcelona, *Juventut*, 1901, p.2.

<sup>319</sup>. Brossa: "Revista general. Jocs Florals d'enguany.", .

<sup>320</sup>. Vegeu més endavant ps. 353-360.

Teclera<sup>321</sup> ha relativitzat el component renovador de l'opció diguem-ne realista iniciada amb Sogra i Nora i ha marcat un tomb radical en la consideració de L'Avenç respecte al dramaturg. Aquesta primera obra, en aparèixer, havia obert, segons Casellas, els cors a l'"esperança": de la mà d'aquells que des del Teatre Novetats pretenien produir una alternativa al teatre immobilista del Romea<sup>322</sup>, s'accedia, finalment, a una fórmula vàlida per tractar la "comèdia sèria a la moderna", és a dir, per oferir un drama burgès que fos alhora modern, català i realista i que presentés "amb precisió i detall els fets i els costums de la societat urbana contemporània"<sup>323</sup>. L'esperat èxit de la fórmula s'hauria pogut llegir com una protesta

"contra tot aquest embalum de drames amb tesi de peu forçat a l'estil echegaraiesc; contra aquest teatre quaresmal de Judes i Magdalenes; contra aquests pastitxos històrics (?) amb *guerreros* de fira, trobadors de pega, nobles casolans, reis *in partibus* i monjos de per riure que s'han apoderat de nostres taules regionals per declamar-hi els rípiosos parlaments de tant de poema, llegenda i rondalla dramàtica com avui s'estila."<sup>324</sup>

Al capdavant, el mèrit potencial de Pin consistia a fer interessant un assumpte aparentment intrascendent i quotidià; a presentar, a més de pagesos, propietaris rurals ("personatges urbans i silvestres alhora"<sup>325</sup>), burgesos i menestrals sense caure en la

---

<sup>321</sup>- Raimon Casellas: "Revista teatral. La tia Teclera o una senyora ressentida", L'Avenç, 2ª època, any III, núm 10, 31-10-1891, ps.309-311

<sup>322</sup>- Vegeu J. Pin y Soler: Varià, Barcelona, Llibreria de Verdagué, 1903, ps 13-14.

Enric Gallén, a partir del propi testimoni de l'autor, ordena els motius pels quals Pin va decidir dedicar-se puntualment al teatre: a) el requeriment de l'empresa de Novetats dirigida per Salvador Mir; b) el rebuig del pèssim funcionament del Romea; c) allò que el teatre en prosa contemporani tenia de barroer o de fals; d) la crisi de les formes narratives del realisme. Vegeu Enric Gallén: "Pin i Soler en el mare del teatre català dels anys noranta", dins Actes del Simposi Pin i Soler, Tarragona, 26-28 de novembre de 1992, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1994, ps.219-239. Val la pena, d'altra banda, consultar aquest article per tal de resseguir la recepció, en la premsa, de les obres teatrals de Pin.

<sup>323</sup>- Ibid., p 221

<sup>324</sup>- Casellas: "Revista teatral.", p 309.

<sup>325</sup>- Xavier Fàbregas: "Àngel Guimerà i el teatre del seu temps", dins Riquart/Comas/Molas: Història de la Literatura Catalana, VII, Barcelona, Ariel, 1986, p.554. Fàbregas, en relació a Sogra i Nora, parla d'un món pre-*tekhnovia*.



tipificació habitual, justificant els detalls de la seva composició externa i, amb força menys precisió, interna<sup>326</sup>. En definitiva, personatges actuals, alguns amb professions modernes -científics, artistes...-, que parlaven d'una forma similar a la del públic que els anava a veure. El mèrit de Pin hauria consistit, d'altra banda, en la voluntat, no sempre reeixida, de suprimir tots aquells convencionalismes que no corresponguessin a la més estricta naturalitat: que els personatges entressin i sortissin d'escena de forma no arbitrària, que els monòlegs no es produïssin de forma sobtada i inversemblant i de cara als llums de prosceni, etc. Malauradament, segons Casellas, si bé Sogra i nora havia suposat una "esperança", La viudeta quedava en el "dubte" i La tia Teclera en "una decepció." "Decididament -assegura el crític- el teatre català no troba el Messies que l'ha de redimir."

A què obeeix, però, la decepció de Casellas? Breu: la progressió de Pin, que es llegeix com un abandó gradual a "*la fiera de mil cabezas*", frustra allò que amb Sogra i nora s'ha interpretat com l'accés del teatre català a un cert corrent realista<sup>327</sup>. En el conjunt de l'obra de Pin, els trets definidors d'aquest teatre queden reduïts a un simple emblanquinat formal, de superfície. Certament -apunta Casellas-, cal prescindir de "trames, nusos, embolics i sorpreses", però de cap manera no es pot negligir la construcció de

"tipus humans que, fent-nos més o menys il·lusió de la vida real, donguin interès psicològic a la representació amb el desenrotlló plàstic dels seus caràcters i amb l'exteriorisació escènica dels seus estats d'ànima dintre d'una situació determinada."<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup>. En el cas de La sirena, per exemple, després de fer la descripció dels personatges principals, Pin deixa ben clara quina ha estat la seva intenció a l'hora de fer els retrats: "Es que la resta de personatges no són descrits perquè "no tenen racons psicològics." Vegeu "Manera de ser dels personatges principals", dins J. Pin y Soler: La Sirena, Barcelona, Tipògrafia de Lluís Tasso, 1891, p.6.

<sup>327</sup>. Vegeu, en aquest sentit, Yxart: "Sogra i nora. Comèdia en prosa..."

<sup>328</sup>. Casellas. "Revista teatral...", p. 310.

Jordi Castellanos destaca la reivindicació que Casellas fa d'uns caràcters que es puguin entendre "com a psicologia i com a estat d'ànima (aquest element caracteritzarà el teatre simbolista i, per tant, cal tenir-lo en compte)." És una idea que s'estudiarà al llarg d'aquest treball. Vegeu Castellanos: Raimon Casellas, I, p.103.

Amb tot i això, per a Gual, la figura de Pin, encara que sigui en el record, resta indefectiblement lligada als intents de renovació teatral dels primers anys noranta: als assajos per desterrar de les taules uns hàbits actors caducs, un "teatre d'espardenya" i "les trames forjades per trobar efectes que enlluernin"<sup>329</sup>. De més a més, Gual relaciona les propostes dramàtiques de Pin amb els aires de modernització de la ciutat i també, de retop, amb la construcció d'un nou públic:

"Pin i Soler venia al teatre emparat del moment, i semblava augurar l'enderroc del porró i la barretina per glossar amb gest amable la vida de família. Pintava amb tons d'un cert menestralisme, encaminat, però, cap a la ciutat nova, amb la mateixa gosadia que el comerciant ardit hi espargia rètols i vidrieres."<sup>330</sup>

Des d'aquest punt de vista, Pin col·loca la primera pedra del "teatre modern". Perquè Gual vincula aquest concepte indefectiblement al refinament i a l'educació del públic, i això pressuposa, encara que sigui transitòriament, un període de *selecció* -social i intel·lectual- de l'auditori. La idea també és mig expressada per Casellas. En opinió del crític, el model de Pin hauria hagut de permetre "esmenar el mal gust del públic,

---

Per acabar d'arrodonir-ho, les obres de Pin posen sobre la taula una altra qüestió: la interpretació actoral. La dramàtica post-romàntica es correspon amb un tipus d'interpretació gens *natural*. La pretensió d'un drama realista, en canvi, suposa, més enllà de la novetat de concepció en els textos, una tècnica interpretativa moderna de base realista. Ara bé, tenen prou preparació els actors contemporanis per assumir aquesta exigència? Són conscients d'allò que se'ls demana? En ocasió de l'estrena de *La viudeta*, l'opinió de Roca i Roca, per exemple, és del tot contundent: "*Però la generalidad de los actores ¿comprenden el género? No. En la ejecución resulta una chocante desarmonía sobre toda en la manera de verter el diálogo; actores que no pueden ocultar resabios de cuando declaman; otros que recitan su papel tan de corrido y con tal ligura, que no hay medio de coger mucho de lo que dicen. En esta clase de producciones, desprovistas de efectos y sorpresas, el dominio absoluto del papel, a fin de detallarlo y darle relieve dentro de la tónica de la naturalidad, es una condición esencial de la cual no cabe prescindir, pues de otra suerte, la atención del público deja de concentrarse y el efecto general de la obra se debilita. No olviden nuestros actores que es mucho más difícil decir la prosa corriente, que los versos entonados, hacer verdad que hacer teatro.*" J. Roca y Roca: "*La semana en Barcelona*", *La Vanguardia* (3-5-1891)

<sup>329</sup>- Adrià Gual: "Escolleu", dins *La mar brava*, original ms., març-abril 1894, Fons Gual, núm.1397

<sup>330</sup>- "[Pin] va voler temptar l'escena en el precís moment que la renovació es debatia entre el circuit vell de la ciutat i la seva eixampla; en el moment que els comerciants més atrevits començaven de posar sucursals mirant a Gràcia, en els mateixos moments que els tramvies abandonaven les resignades tirallongues de mules a canvi d'un *trolley* facinorós i decidit, i que l'execució de reforma d'en Cerdà semblava una cosa imminent com a resultat de l'Exposició de 1888, que ens havia dut totes les esquadres al port i desvetllat les sospites dels primers flirteigs a les suggestives clarors de la *font màgica*". Gual: "Pin i Soler..."

estragat per lirismes mansos, per incoherències romàntiques i per efectismes pirotècnics<sup>331</sup>, i, de retop, hauria hagut de permetre una transformació radical en la seva mateixa composició. No és estrany que en l'estrena de Sogra i nora, a Novetats, les crítiques destaquessin, tot remarcant les diferències respecte a l'auditori menestral habitual del Romea, l'extracció acomodada dels assistents<sup>332</sup>. La posició de Gual, doncs, és clara. Per a ell, Pin "va donar la nota d'un teatre de societat". Si va fracassar, és perquè el públic, tot i aparentment selecte, en el fons, no va saber superar el seu llast menestral:

"En Pin i Soler, sentia, ben cert, un teatre de societat, on la societat que ell volia pintar, amb els refinaments que sentia i que eren fills de la seva distinció innata, apenes existia, i com és natural, no existint per a ésser reproduïda, tampoc no podia existir per a constituir-se en espectadora entusiasta de la comesa per la qual ell es delia."<sup>333</sup>

Al cap dels anys, Gual es quedarà amb el Pin que, tal com ell ho veu, va abdicar dels seus esforços víctima de conxorxes i malvolences; un Pin, és clar, amb el qual li resulta fàcil identificar-se i que, per postres, mai no va baratar, com Guimerà, "el seu criteri per emparar-se de les acceptacions sorolloses". Davant "els entrebancs que l'haurien pogut tòrcer, va optar per una quietud digníssima, un cop havia parlat ple de raó en tots els aspectes."<sup>334</sup>

Gual també utilitza la figura de Pin per atacar el teatre "de pagès d'espardenyà". De bon començament, per a ell, el ruralisme serà un de tants encarcaraments a superar: el particularisme dut a l'extrem. I és que, als anys noranta, el teatre català

---

<sup>331</sup>. Casellas: "Revista teatral...", p.310

<sup>332</sup>. Vegeu, per exemple, "Teatros", La Vanguardia (15-10-1890) o L'Avenc, 2<sup>a</sup> època, any II, núm 10, 31-10-1890, pà 237-238

<sup>333</sup>. Gual: "Pin i Soler.."

<sup>334</sup>. El Teatre Íntim representava Porugu, de Pin, als Espectacles-Audicions Graner (1905). Amb la Nova Empresa de Teatre català, Gual muntarà Sogra i nora, al Teatre Novetats, la temporada 1908-1909.

sembla ruralista gairebé per definició, per essència<sup>335</sup>. Ignasi Iglésias, per exemple, no comprèn que, pel fet de ser catalana, una obra teatral hagi de comptar si us plau per força amb pagesos i masoveres; hi ha de tenir cabuda -explica- la gent de ciutat, "puix tan català és lo fill del Vallès com lo del pla de Barcelona"<sup>336</sup>. De fet, Iglésias i Gual, recullen una tradició crítica que arrenca en el moment en què Yxart, l'any 1879, demana una presència més àmplia de tot l'espectre social al teatre<sup>337</sup>. I Pin i Soler sembla haver acceptat el desafiament.

Però -insisteixo- no és aquí on s'han d'anar a buscar els fonaments de l'elogi: Gual defensa Pin per la seva voluntat de crear un nou públic, i també per l'inici d'una via de refinament burgès en les intrigues. Però no s'han de confondre les coses. Ben mirat, amb el temps, Gual deixarà ben clar que no n'hi ha prou a substituir la barretina pel frac<sup>338</sup>, el mas pairal pel pis burgès; cal alguna cosa més. Calen personatges que puguin representar tota la realitat social catalana, que no siguin simplement tipus dramàtics i que justifiquin les seves accions i el seu caràcter no tant per l'estratègia narrativa i els trucs dels dramaturgs, sinó per la dialèctica que hagin establert amb el seu medi<sup>339</sup>. Des d'aquest punt de vista és evident que la demanda del "frac" no ha de

---

<sup>335</sup>- És interessant la visió de Curet com a jove educat en aquesta idea. Segons Curet, en els seus orígens, "l'escenificació de temes rurals oferia, tant pel que en diríem paisatge de fons com per la presentació de personatges d'un tipisme ben acusat, tant en el caràcter com en la indumentària i els modismes i locucions amb què matisaven llurs parlaments, un relleu i una espectacularitat que en va trobarien en la vida ciutadana, en el seu aspecte normal, que apareixia als ulls dels autors de llavors extremament grisa, sense color, perquè no se'ls havia acudit d'aplicar-se al plantejament i a la dissecció dels problemes ideològics i casos de consciència." Curet: *Història del teatre...* p 188.

<sup>336</sup>- Ignasi Iglésias "La evolució teatral". I, p 1

<sup>337</sup>- Vegeu Yxart "Teatre català. Ensaig històric-crític", p.90-93

<sup>338</sup>- La contraposició d'aquestes dues peces de roba és freqüent. "*Hucc falta un} autor de talento que succandu al teatro catalán los calzones y la gorra musca, le vista de frac y le haga ainer [sic] en nuestra heterogénea sociedad, señalando sus defectos, alabando sus bellezas, haciendo fiel cliché de sus vicios, de sus pasiones, de sus preocupaciones y sus ideales.*" Candileja: "El Teatro Catalán", *El Teatro Español*, any 1, núm. 1, 15-1-1898, ps 3-4

<sup>339</sup>- Iglésias ho explica tot parlant d'Ibsen: "Los procedimientos científicos, sobretot l'anàlisi dels caràcters socials d'una raça o d'una nacionalitat preocupen més a l'autor que els jocs de paraules i les farses antigues, i no té altre afany que el de presentar un tipu que parli, es mogui i es conduexi com qualsevol individu de carn i ossos; i el resultat d'aquest anàlisi dels sers que ens rodegen i de l'apreciació exacta del *medi còsmic* en que viuen, és la creació de tipus sintètics, quals atributs són les belleses i els defectes de la societat entera considerada en un moment històric." Iglésias: "La evolució teatral". I, p.1.

comportar necessàriament la completa eradicació de la barretina. Ningú no diu que no es puguin presentar personatges i ambients rurals, més aviat s'insisteix en el fet de la varietat. Cal alliberar els pagesos i els mariners dels tòpics dramàtics en què han estat empresonats, dotar-los d'una nova vida més autèntica i més profunda (el que Gual farà a *Misteri de dolor*). Yxart ho ha deixat prou clar: "veritat, observació, naturalisme, en lo modo d'estudiar i presentar los caràcters." En el fons, doncs, es tracta d'una qüestió directament vinculada al cosmopolitisme modern; és a dir, a la crítica del particularisme i a la difusió de les teories artístiques modernes.

En l'àmbit de la pintura, s'està produint un procés similar. La pintura ruralista, que en un moment determinat (en tant que escola catalana de pintura) havia estat reivindicada com a simbiosi perfecta entre art modern, cosmopolita (paralelisme amb Millet i l'escola de Barbizon), i art local<sup>340</sup>; ara -als anys noranta-, precisament per una voluntat clara d'adscripció als corrents internacionals, evoluciona cap a una progressiva transformació dels seus plantejaments. El bandejament del ruralisme localista està motivat, de primer, com en el teatre, per l'aproximació de la pintura a la ciutat (només cal pensar en els motius que inspiren la Colla del Safrà) i amb la presentació d'un paisatge menys idealitzat i tractat amb tècniques molt més cosmopolites (com ara el japonèsisme); en segon lloc, es tendeix "a donar preponderància als elements atmosfèrics més fugissers, en detriment de la solidesa dels cossos i de les superfícies, amb la consegüent pèrdua de les característiques *locals* de la realitat captada"<sup>341</sup>; i, en tercer lloc, i potser és el més interessant de cara al paralelisme que vull establir, queda "notablement reduïda la dosi de realitat que capta la pintura perquè allò que interessa és l'expressió personal de l'artista i no pas la

---

<sup>340</sup>- Això també proporcionava un element diferenciador respecte a la pintura espanyola. Vegeu Castellanos *Raimon Casellas*, I, ps. 85-88.

<sup>341</sup>- *Ibid.*, p. 129.

En mots de Casellas: "Desde el momento en que el pintor hacia preponderar en la visión la fugacidad de los fenómenos ambientes sobre la estabilidad de los cuerpos y superficies tangibles, el sabor diferencial de un país había de disminuir en caracterización, puesto que los efectos dinámicos son más universales. más cosmopolitas, por decirlo así, que los estáticos." R. Casellas: "Crónicas de Arte. A propósito de la Exposición. Giraner. I", *La Vanguardia* (16-12-1894).

mimesi de la realitat exterior.<sup>342</sup> L'evolució, en aquests termes, és teoritzada per Casellas: el pas d'una etapa descriptiva a una altra de més sintètica, fins i tot mística

(“Ja no es tractava de reproduir servilment les particularitats característiques d'una localitat, com a la primera fase del ruralisme descriptiu; ni es volia únicament provocar una sensació més o menys viva amb intenses evocacions de l'esperit universal; sinó que, a més de tots aquests objectius, s'aspirava a exterioritzar, a suggerir, l'estat d'ànima d'aquells éssers representats, el més interessant, el més elevat que en ells pogués cabre.”<sup>343</sup>).

El traspàs d'aquestes teories al camp del teatre és relativament simple. De fet, és el mateix Casellas qui compara el període descriptiu originari de la pintura ruralista amb els encatronaments del teatre ruralista:

“totes les manifestacions catalanistes de l'època venien informades per un esperit comú, que, arrencant de l'amor a lo propi, a lo nadiu, se determinava principalment per típiques imatges de la vida rústega i casolana de la nostra costa o de la nostra muntanya. [...] A les taules del teatre català hi dominaven com a senyors absoluts els héroes de gambeto, de barretina i espadenya, destacant llurs genuïnes figures sobre decorats que quasi sempre representaven el frontis de la casa pairal, la cambra de la masia o la llar, la llegendària llar dels catalans de muntanya.”<sup>344</sup>

No és gens estrany, doncs, que es reclami per al teatre la mateixa evolució que ha sofert la pintura. Al teatre de Pin i Soler, per exemple, se li demana que suggereixi l'estat d'ànima dels personatges representats. És a dir, que posi en relació continent i contingut, que superi la simple presentació d'espais urbans o d'ambients de societat per accedir a una concepció de contextos complexos i canviants (contextos que, tot transcendent la seva condició habitual de decorat, puguin arribar a justificar alguna cosa dels estats d'ànima). La idea, entesa de primer com a requisit indispensable per al

---

<sup>342</sup>- Castellanos: Raimon Casellas..., I, p. 129.

<sup>343</sup>- Casellas: Etapes estètiques, II, p. 76

<sup>344</sup>- Ibid., p. 62.

nou drama ciutadà, proporcionarà a la llarga l'únic argument vàlid a l'hora de legitimar un teatre de tema o d'ambient rural (no ruralista). Aquesta possibilitat, s'intueix des dels primers anys de la dècada. Així, Alexandre Cortada, en la tercera entrega del seu assaig sobre el teatre a Barcelona, ja reclama, amb un enfocament decididament naturalista, una major anàlisi dels personatges de pagesos. Segons diu, val la pena destacar l'estudi que la novel·la russa ha fet del *mujik*; aquest retrat que no té res a veure amb el

"del pagès manso i idíl·lic dels nostros drames, sinó del veritable, d'aquell ser primitiu, de sentiments poc complicats que el contacte directe i continu amb les forces naturals ha fet gran en les seves passions, en els seus crims, en les seves ambicions i en les seves brutalitats."<sup>345</sup>

Ens acostem, fet i fet, al tipus de personatge que, tot culminant el procés, trobarem en la novel·la a partir del nou segle, com a *Solitud*, o a *Els sots feréstecs*; un personatge complex, amb estats d'ànima variables, completament condicionat pel medi en què habita, és a dir -en mots de Maragall-, per un "*fatalismo que aplasta las figuras humanas que en ella se mueven*"<sup>346</sup>. El mateix personatge que intentarà copsar l'Adrià Gual de *Misteri de dolor* fent una obra que, tal com consta en la descripció del vestuari, serà "terra tot ella" i "reproducció de coses vivents", amb uns pagesos que fugiran "amb empenyo de la comoditat dessaborida de fer pagesos de teatre"<sup>347</sup>.

---

<sup>345</sup>. Alexandre Cortada: "El teatre a Barcelona II", [III], *L'Avant*, 2ª època, any V, núm. 2, 31-1-1893, ps.20-21.

<sup>346</sup>. Joan Maragall: "*Prosa catalana*", 24-10-1901, dins *OC*, II, p. 159.

<sup>347</sup>. De bracet amb la qüestió del ruralisme s'ha de fer constar la problemàtica del teatre en vers. Els mots d'Iglésias són clars: "mentre l'escola naturalista simbòlica capitanejada per Ibsen estudia, amb la personificació viva dels tipus teatrals, los grans problemes que persegueix la humanitat en aquest moment històric donant-li la solució més adequada al seu temperament i a les influències de la seva raça, però solució al fi, mentres tot això s'efectua... per què no dir-ho?, los catalans estem sostenint la *luminosa* discussió de si los personatges de les nostres obres han d'enraonar com enraona totnem o han de recrear les orelles del públic amb ratlles curtes de vuit o onze sil·labes." Iglésias: "La evolució teatral". III, p 2

## 2.4. Alguns hàbits teatrals de l'època.

Val la pena apuntar un parell de notes a propòsit del context en què Gual es forma com a actor i com a espectador. Em refereixo als hàbits teatrals més representatius de l'època, és a dir, als convencionalismes que regixen la relació entre la sala i l'escena en el teatre del moment. Això ajudarà a comprendre i a explicar el sentit de la majoria de les reformes impulsades per Gual i de la seva recepció per part del públic. No dedico un espai específic a parlar dels actors (jerarquització, categoria, sistema d'assajos...), les companyies (organització, estabilitat, contractació, itinerància...), l'escenografia o la direcció escènica; deixo aquestes qüestions per a més endavant. De fet, són temes que aniré exposant en la mesura que Gual apunti mesures o iniciatives de reforma. Anem a pams.

D'entrada, cal presentar un públic ampli que -cito Yxart- va al teatre per passar una bona part de la nit:

*"Para los que viven de noche, la vida absorbe todo su tiempo a la hora de la función; aquí, trabajando de día, el teatro es un descanso de las fatigas de la jornada: tertulia, casino, café... y dormitorio, todo en una pieza; hasta bolsín ha sido en ocasiones."*<sup>348</sup>

És un públic que, lògicament, compta amb la il·luminació de la sala<sup>349</sup> i que, per tant,

---

<sup>348</sup>- Yxart *El año pasado*, 1890, p.185.

<sup>349</sup>. És d'antologia l'article de Joaquim Pena ironitzant sobre la indignació d'alguns liceistes que protesten per l'enfosquiment de la sala. Vegeu Joaquim Pena. "Pim! Pam! Pum! o La planxa d'uns liceistes", *Juventut*, any IV, num.263, 31-12-1903, ps.854-858. Segons els liceistes, "si bien la representación escénica es un atractivo que motiva la asistencia al teatro, el interés principal se concentra en la sala más que en el escenario, i, per consecuencia, la iluminación de la misma es de un carácter preferente, pues sin luz no existe aliciente alguno para la mutua expansión de los habituales concurrentes.[...] El lujo en los trajes de las señoras, que tanta importancia da al teatro del Liceo en beneficio de nuestra industria de lujo, se halla seriamente amenazada de continuar el abuso de tener el teatro a oscuras casi toda la noche, pues ya las señoras se quejan diciendo que realmente no vale la pena de gastar en trajes y molestarse en adquirir jotas y acicalarse si sólo pueden lucirlas durante dos o tres intermedios de quince o treinta minutos cada uno en toda una noche de función."

Max Nordau, com ho faran els primers detractors del cinema, crítica, a *Degenerescence*, l'enfosquiment de la



va al teatre per veure i per ser vist<sup>30</sup>. I no es tracta només de la burgesia del Liceu, que busca en el mirall de la sala la confirmació de les regles que regeixen el seu món, sinó també del públic menestral del Romea, que també entén la festa teatral com un esdeveniment immillorable d'intercanvi social. En un cas i en un altre, els *gemelos* es dirigeixen més a la sala que no pas a l'escena. Un dels aspectes més emblemàtics d'aquesta situació el proporciona el costum de les dames d'acudir al teatre amb el seu barret de plomes<sup>31</sup>, fins i tot a platea, amb absoluta indiferència de les molèsties que

---

sala per motius d'ordre moral: "una sala sumida en una noche completa [...] recrea de este modo a aquellos de los auditores a los cuales una vecindad felizmente escogida ofrece la ocasión de aumentar agradablemente en la obscuridad las emociones musicales con emociones de otro género." Max Nordau: *Degeneración*, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1902, p. 25.

Per l'evolució de la il·luminació al teatre, des del petroli a l'electricitat passant pel gas, vegeu Ricard Salvat "La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya", Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad. Seix Barrat, 1980.

<sup>30</sup>- Per comprendre el capteniment de la sala en una representació qualsevol a finals del segle XIX val la pena llegir "Un teatre", de Joseph Yxart, dins *Obras catalanas*, Barcelona, Tip. L'Avenc, 1896, ps. 70-83.

D'altra banda, la descripció que fa Emili Tintorer d'una vetllada teatral, encara que de 1906, és imparable per comprendre els costums teatrals de la burgesia barcelonina: "Per raons sociològiques que no és del cas esbrinar aquí, ens trobem amb que la gent adinerada no va al teatre per instruir-se ni tan sols per a fruit, fins rarament hi va per riure. Hi va per seguir la moda, per vanitat, per a veure i ésser vist. Sens aquesta gent no pot viure un teatro serio. Tots sabem allò: "Un teatro sense senyores als palcos i butaques es teatro mort." Ara bé; al teatre els homes hi van únicament perquè hi van les senyores i, anant-hi aquestes sols per vanitat, per moda, per vetre i ésser vistes, es clar que lo que principalment interessa a uns i altres és lo que tu ha o passa de teló enfora. Lo que passa de teló endins sols els interessa incidentalment, és a dir, negativament. Així, doncs, lo que passi a l'escena té d'ésser lleuger, fins pot ésser bonic i, en últim cas, fins pot ésser discretament intertidor, jamai deu interessar fonamental. Res de grans dramas, res de grans actors qui per la força de les idees que desvetllen o per la intensitat de les passions que fan vibrar, o per la suggestió d'un treball excepcional, distreguin aquelles gentils dames del fi primordial que les ha portades al teatre. Això de que durant tot un acte tots els *gemelos*, impertinents i fins aquells ulls naturals se situen constantment en l'escenari passa els límits de la descortesia. Una senyora o senyoreta rica i guapa, i fins rica i llesta, té dret a que se la mirin, i mirin la seva *toilette* amb preferència a tot, doncs, a l'escena, no pot ni deu passar-hi res que emocioní, que faci pensar, que suggestioní. Inútil és afegir que per aquesta raó i per altres d'ordre moral, d'aquell ordre moral que se'n diu moral burgesa, queden excluides totes les obres qui directament o indirectament se relacionin amb elevats problemes socials o filosòfics i els que profunditzen massa en el cor humà. Lo que se'n diu art modern intel·lectual o psicològic és perillós puix pot resultar massa interessant." Emili Tintorer: "De teatre català", *Invenit*, any VII, núm. 339, 9-8-1906, ps. 502-505.

<sup>31</sup>- Un barret d'aquells que "no deixen veure les funcions quan els teniu a les files del davant. Tapa un capet preciós, ple de pardals, i és el dibuix d'entraça del nostre setmanari" [Miquel Urtillo]: "Ploma", *Pel & Ploma*, any I, núm. 1, 30-6-1899.

Altres testimonis: "Vareig entrar en lo teatro quan la funció estava ja ençetada, tocant-me estar darrera d'una senyora que portava sobre el cap, no un sombrero, sinó un cove d'hortalissa i sols per entre dues fulles de bleda, va deixar-me veure lo que passava en escena." A B.: "Nostres corresponsals", *Lo Teatro Regional*, any I, núm. 9, 2-4-1892. Vegeu també El del Galliner: "Teatralia. Els barrets de senyora", *Pel & Ploma*, any IV, núm. 94, ju ny 1903, ps. 174-181. Josep Artis ressegueix l'evolució d'aquest costum a José Artis: "Memoria de Adrià Gual", original mec., Institut Municipal d'Història de Barcelona, Fons Artis, Capsa 36, sobre núm. 6, epígraf 15. Per a l'evolució del pentinat, a partir de la prohibició del Teatre Intím de dur barret durant l'espectacle, vegeu [Francisco] M[ique]l, y B[adia]: "Teatre Intím. Primera sesión", *Diario de Barcelona* (17-1-1899).

això pugui ocasionar a la resta d'espectadors. O també el costum d'entrar sorollosament a la sala un cop començada la representació amb l'objectiu de fer notar a l'auditori la il·lustre presència ("la gent que es creu com cal no arriba fins que l'acció està en tal punt que ja no es pot entendre l'argument"<sup>332</sup>). Totes dues coses, traeixen un interès secundari per allò que passa a l'escenari, cosa que es confirma, per si algú encara en tenia dubtes, en la constant xerrameca que inunda la sala<sup>333</sup>. La descripció de Joaquim Pena -que es refereix al Liccu!- és prou gràfica:

"La sang se li subleva a tot el que desgraciadament ha de seure entre una munió de gent que entra i surt a tot'hora, que xerroteja continuament, que riu de manera escandalosa, que no para un moment de dir ximpleries en veu alta i si un moment se digna fixar-se en l'obra, és per a fer-hi broma [...] Si, senyors propietaris, vostra sala sembla un safareig a on s'hi aplega la gent que, venint obligada per la seva posició social a donar-nos exemple, sols ens dona mal exemple."<sup>334</sup>

Comptant amb la distracció del públic, és comprensible que el teatre de l'època estigui construït a cop de trucs i d'efectes (fins al punt, que els autors, pendents de la reacció de l'auditori, van "*corrigiendo las comedias conforme se van representando*"<sup>335</sup>). I

---

<sup>332</sup>- El del Galliner. "Teatràlia...", p.174.

<sup>333</sup>- Salvador Vilaregut descriu "uns còmics" que "fan forces de flaqueza per a fer veure que representen una comèdia o un drama que malvatge qui se l'escolta." Vilaregut es refereix a les funcions d'estiu -per a públic selecte (*"els dies de moda"*)- al teatre Novetats: "La riquesa i elegància dels vestits i sombreros de les senyores i senyoretas es esplendent. [...] El teatre està convertit en un jardí en el que s'hi belluga una flora quimèrica. Els nostres més eminents *corridos*, afilerats en els palcos que més bé dominen la sala, guarden la *posse* més escaienta i manegen els *gemelos* amb la destresa dels tiradors més afamats. No falta qui fa *blanco*. Les floristes tenen més feina que els altres dies. [...] L'aleteig dels vanos domina el teatre com un vol de papallones de colors." Salvador Vilaregut: "Els dies de moda". *Juventut*, any III, núm. 127, 17-7-1902, ps.464-465.

Emili Tintorer, d'altra banda, recomana sonneguerament a les companyies que vulguin tenir l'èxit assegurat que preparin un "bressol de comèdies senzilles que no reclamin atenció sostinguda, que en lloc del silenci sepulcral amb què el públic té d'escoltar un drama interessant -silenci que implica moltes privacions- l'obra el faci riure continuament, i durant tota la representació pugui regnar aquella agitació i aquell brogit necessari perquè cada u pugui fer tranquil·lament el seu fet sense protesta dels altres. Negocis, vestits i sombreros, petits secrets transmesos a cau d'orella, mirades que parlen, diàlegs per telègraf sense fils, estisores que mai paren, gelos que esclaten, pessics que es perden, vanos que s'obren i es tanquen, carmelos que es fonen, *gemelos* que *penetren*, rialtes distretes, etcètera. són petits elements que contribueixen a fer passar agradablement una vetllada." Emili Tintorer "Teatres. La Vitaliani Maria Stuart", *Juventut*, any II, num.78, 8-8-1901, ps 533-535.

<sup>334</sup>- Joaquim Pena: "Un'altra paròdia", *Juventut*, any II, núm 93, 21-11-1901, p.777

<sup>335</sup>- Ykart: "*Segra i Nova Comedia en prosa...*", p.265

això, tant pel que fa a la història presentada, com pel que fa a la manera de presentar-la. Al llarg de tot l'espectacle, independentment dels finals d'actes, es reclama l'aplaudiment de la sala repetides vegades (monòlegs<sup>356</sup>, entrades i sortides, morts, canvis de decorat...). Quan el que s'aplaudeix és una escena -monòleg, duet apassionat, mort de traïdor, etc.-, el públic n'exigeix la repetició. Tot plegat facilita, si us plau per força, la dinàmica del vedetisme i els efectismes interpretatius. El protagonisme de l'aplaudiment o, en cas contrari, del xiulet i dels cops de peus<sup>357</sup>, esdevé per a molts intolerable. Segons sembla, el públic del Liceu s'entrega en general a

"unes ovacions delirants i estúpides, amb uns aplausos eixordadors i interminables, amb aixecades de teló sens fi, avorrides i fatigoses; o bé altres vegades a xiulades escandaloses, més escandaloses encara que les de la plaça de toros o de manifestacions de carrer. Aquestes idees i aquests costums s'han anat propagant per tots els teatres i totes les classes d'espectacles de Barcelona, fins que ho han acabat per pervertir-ho i embrutir-ho tot, actors, cantants, músics, etc., arribant a un punt que a una persona d'un xic de bon gust artístic li és ja impossible escoltar o veure cap dels nostros espectacles sense omplir-se de fàstic i antipatia pel teatre."<sup>358</sup>

De fet, l'aplaudiment és el termòmetre de l'èxit i, per aquest motiu, cada teatre té llogada la seva pròpia *claque*. Així, Raimon Casellas es queixa que, en ocasió de l'estrena de La tia Teclera de Pin i Soler, va aplaudir "per tots nosaltros una *claque* desenfrenada i sense solta que, a judicar per lo fort que picava de mans, ha d'estar ben

---

<sup>356</sup>- "La impuesta necesidad de conceder a cada personaje una o más relaciones con que arrancar las aplausos del paraíso." J. Yxart: "Judas de Keriet Poema dramático en tres actos, de D. Federico Soler", dins El año pasado, 1890, p.202.

<sup>357</sup>- "Una falla tant o més difícil d'extirpar que l'anterior -diu Josep Artís- era la propensió del públic a esbandassar i copejar el sòl amb els peus. A avalotar-se pel motiu més insignificant " [encara, més endavant, es refereix a teatres "en que els cops de peus o de bostons, els xiulets, el fum del tabac, les clafolles i peladures de fruita, les sagues de paper, els estrabots roents, quan no les procaetats i les flastornas descarnades, intimidaven les persones de sensibilitat menys afuada " Josep Artís: Tres segles de teatre barceloní: "El Príncep" a través dels anys, Institut Municipal de Història de Barcelona, Fons Artís, Capsa 45, p 950 i 989-990

<sup>358</sup>- A. Certada: "El teatre al Liceu", L'Aveng, 2ª època, any IV, num.3, març 1892, ps 89-91.

retribuïda per l'empresa"<sup>359</sup>. Per l'empresa i també pels autors. És el cas de Joaquim M. de Nadal, que reconeix haver visitat el cap de la *claque* del Romea, en Masalleres, cadiraire de la Plaça de Sant Josep Oriol, per tal de garantir l'èxit de les seves obres<sup>360</sup>. De fet, la *claque* no és una institució de caràcter exclusivament català o espanyol, sinó que s'estén per tot Europa. Així, per exemple, una bona descripció dels usos i costums dels "romans", que és com s'anomena els aplaudidors retribuïts a França, la proporciona Villiers de l'Isle-Adam, que descriu el preu i les característiques de recursos com la "rialla ofegada i continguda", el "ua-ua" ("el bravo portat al paroxisme"), el fet de tirar el "ramell a l'escenari", els "sanglots ofegats", els "crits de dones esfereïdes", els "grinyols de tabaqueres", els "bis", els "que surtin", etc.<sup>361</sup>

És dins d'aquest ambient teatral que Gual realitza els seus primers intents teatrals; intents que, tot i estar encara força determinats per la dinàmica del teatre d'aficionats (sobretot, Oh, Estrella! i La mosca vironera<sup>362</sup>), evidencien en alguna mesura les inquietuds renovadores de l'aleshores jove pintor.

---

<sup>359</sup>- Casellas: "Revista teatral...", p.311.

<sup>360</sup>- Vegeu Nadal: Memòries d'un estudiant..., p.168

Segons Roger Alier, l'origen d'aquesta curiosa institució teatral a Barcelona té a veure amb una anècdota ocorreguda al Liceu. Joan Lligé, camisser, després que un periodista ressentit intentés enfonsar l'actuació del baríton Santa Athos, a canvi d'unes modestes entrades al quart pis, es va oferir a desbaratar qualsevol intent de boicot per part de persones mal intencionades i, a més, a indicar al públic, amb els seus aplaudiments i crits, els passatges més destacats de les òperes. Vegeu Alier: La història del Gran Teatre del Liceu, p.68.

<sup>361</sup>- Vegeu "La màquina de glòria. S.G.D.G", dins Contes cruels. He consultat l'edició de Barcelona, Edicions B, 1990, ps 53-68.

<sup>362</sup>- Oh, Estrella!, originals ms., Fons Gual, núms. 1392 (La meua estrella), 1393 (Oh, Estrella!, dos exemplars) i 1394 (en castellà: Mi estrella). El segon exemplar del núm. 1393 -el que sembla definitiu- té una coberta dibuixada pel mateix Gual: una estrella i uns motius florals. Una banda travessa la coberta: "Estrenat la nit del 9 de Jener". A sola: "Benefici de F. Llano. En lo Teatro Olimpo 1892." L'exemplar conté il·lustracions de l'autor. També hi ha un altre exemplar manuscrit a la Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, amb coberta i il·lustracions, referència 189-111, C.8, N.7. La mosca vironera, Barcelona. AJ Timbre Catalán, 1984 (és la primera obra teatral impresa de Gual), no se'n conserva el manuscrit.

### 3. ELS PRIMERS TEXTOS DRAMÀTICS D'ADRIÀ GUAL (I DUES NARRACIONS).

Amb Oh, Estrella!, Gual, vinculat encara al teatre d'aficionats, inicia una sèrie de tres monòlegs. Durant un període aproximat de gairebé dos anys, el conreu del monòleg (exceptuant el cas aïllat de La mosca vironera) permet constatar la progressiva assumpció de les tendències artístiques modernes i l'allunyament de l'aficionadisme. En aquest sentit, la contraposició de Oh, Estrella! i Enganyosa! és exemplar. Això no treu, és clar, que la inquietud renovadora ja sigui perceptible des del primer text. Així, que Gual engegui la seva activitat com a autor teatral amb un monòleg no és degut a l'atzar. Al darrere, hi ha l'estrena de L'home de l'orgue de Santiago Rusiñol<sup>563</sup> (la seva primera temptativa dramàtica), que, entre altres coses, ha propiciat un clima favorable per al conreu d'aquest gènere. Segons Yxart,

*"Cunde la afición al género o que, por lo menos, las empresas no le ponen ya mala cara al monólogo. No hace mucho tiempo le recibían bastante mal. Si*

---

<sup>563</sup>- Santiago Rusiñol: "L'home de l'orgue. Monòlech", L'Avenc, 2<sup>a</sup> època, any II, núm 12, 31-XII-1890, ps 269-274. Recollit posteriorment a Anant pel món (1896). Estrenada al Teatre Novetats el 28-11-1890 conjuntament amb La boja de Crumerà. Aquest monòleg, amb El sarau a Lleida (1891) i El bon caçador (1892), són "peces de clara factura vuitcentista que beuen directament de la tradició humorístico-costumista barcelonina, però que es distingeixen per l'intent d'aprofundir la psicologia dels personatges mitjançant la potenciació de l'humor agre-dolç." Vegeu Marganda Casacuberta: "Estudi introductor", dins Santiago Rusiñol: Teatre simbolista, Barcelona, Edicions 62, 1992, p 21 s, sobretot, Id.: "L'entrada al món del teatre: L'home de l'orgue", dins Santiago Rusiñol, ps.38-45.

Vegeu també la carta de Josep Yxart a Santiago Rusiñol del 28-11-1890, recollida a "Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller", La Revista, XXII, gener-juny 1936, ps. 59-61, o a Yxart: "Lletra a Santiago Rusiñol", dins Obras Catalanas, ps. 341-348. També val la pena llegir altres comentaris sobre Fontova i L'home de l'orgue a les ps 361-363 del mateix llibre ("Fontova"). Malgrat la "naturalitat" de Fontova, segons Yxart, "aquella tina maliscòntica, aquell agre-dolç, aquella caricatura de la misèria s'havien desvanescut. En boca d'en Fontova ressaltaven més els sistos que les delicadeses tristes." En aquest sentit, si el públic va aplaudir va ser, fonamentalment, pel to humorístic i els acudits de l'obra. Dos mesos després, morí ja l'actor, Yxart afirmà que "En Fontova era realment l'actor nostre de més condicions per implantar en lo Teatre Català lo monòleg."

*alguno se recitaba, era casi por consideración a su autor o en funciones de circunstancias.*<sup>1064</sup>

### 3.1. El monòleg com a alternativa dramàtica moderna: un article d'Yxart.

Fins al moment, el monòleg ha estat un gènere problemàtic. Les empreses creuen que *"teniendo contratada a toda la compañía, era lástima emplear en el trabajo de una sola pieza a un sólo actor"*. I, per postres, el públic no sembla divertir-s'hi gaire, només troba acceptables els monòlegs quan són a l'interior d'un drama, *"donde un personaje, como si le diera un arrebató de locura, se pone a meditar a gritos, o como si estuviera entre sordos, le cuenta al público -que tiene a unos metros- lo que no quiere que oigan los interlocutores -que estan a unos pasos."* Tenint en compte tot això, la proposta escènica de Rusiñol amb *L'home de l'orgue* és, sobretot, una proposta explícita de renovació teatral i de dignificació del gènere. En opinió d'Yxart, el monòleg té un avantatge evident: fa possible l'exhibició d'un caràcter *"sobre el cual y por presentarse aislado y a plena luz, se concentra toda la atención"*. Aquesta *"aptitud de crear caracteres vivos, y resumir su psicología en pocos y vigorosos rasgos"* és el que, en opinió del crític, més falta fa als dramaturgs espanyols del moment.

Si ens limitem a l'àmbit concret de la dramaturgia catalana, l'experimentació sobre el monòleg suposa un pas més en el camí de definició d'un llenguatge escènic autòcton i modern. Un llenguatge, a més, que, en la mesura que defineix la seva capacitat per expressar escènicament qualsevol situació o sentiment, aconsegueix desmarcar-se dels usos dramàtics de l'idioma castellà, que tendeixen *"a lo lírico, a lo*

---

<sup>1064</sup>- J.Yxart: *"El monólogo"*, *La Vanguardia* (16-4-1891).

Just al tornar el segle, Narcís Oller constatarà que, *"d'alguns anys ençà, l'afició a representar i a dir monòlegs, abans molt circumscrita o lliurada a les bogeries dels amics de la taula, ha anat estenent-se entre joves i senyorettes de la bona societat"*. Oller: *"Pròleg"* a *Teatre d'aficionats...*, p.3.

oratorio y a lo retórico<sup>365</sup>. D'altra banda, el monòleg, d'acord amb la teoria naturalista, concreta d'una manera relativament simple l'ideal *individualitzador* de la filosofia zoliana<sup>366</sup>. Perquè "es un caso concreto, un hecho particular, particularísimo, con la precisión de líneas, el jugo y los matices de todo hecho particular y único. [...] Precisamente nuestro teatro no pasa en su estilo del periodo de las generalidades; periodo que, con este mismo nombre, se esfuerza en distinguir en la historia de todas las literaturas una escuela novísima."<sup>367</sup> Per culpa d'aquesta suposada *generalitat*, fins a la data, els pocs monòlegs que ha produït el teatre espanyol i el català no han passat de "declamación poética de generalidades", "monólogos líricos sobre ideas generales", "desesperación erótica con enumeración de sus torturas y sus voluptuosos recuerdos", "declamación tribunicia del patriota", "generalidades de vicio y remordimiento", etc. El gènere, per tant, sense una renovació profunda, tal com ha estat presentat fins al moment, l'únic que aconsegueix és confirmar la situació encatronada del teatre com a, en paraules de Zola, bastió de les convencions.

En un altre sentit, pel que fa a la interpretació, la renovació del monòleg suposa un repte interpretatiu per a uns actors poc acostumats a encarar-se al públic sols, aïllats, sense companys dalt de l'escenari, amb l'única crossa, durant una mica més de mitja hora, del gest i la dicció. Perquè en el monòleg l'actor ha de *dir* i no *declamar*, ha de *presentar* i no *representar*; i això és molt difícil per algú que està acostumat al "tono convenido, el runrun del ritmo y la rima, el tacto de codos del interlocutor que replica, y la misma distracción del oyente que, llevado del interés de la acción hacia lo que ocurre y ejecuta el mismo que habla, no se detiene tanto a considerar como

---

<sup>365</sup>- "Y no ya en las comedias, en las mismas piezas y juguetes se confunde la propia familiaridad del lenguaje, con una fraseología convenida y falsa, que simula pero que no tiene ni la flexibilidad, ni la vitalidad interna, ni el gracejo, ni el corte, ni el calor del idioma bien hablado, natural y artístico." Yxart: "El monólogo"

<sup>366</sup>- "Lo que se quiso [amb el Naturalisme] fue substituir los tipos dramáticos por individualidades vivas, analizadas científicamente, dotadas de un organismo completo y robusto." José Yxart: *El arte escénico en España*. Barcelona, Imprenta La Vanguardia, vol 1, 1894, p 243.

<sup>367</sup>- Yxart: "El monólogo"

habla.<sup>468</sup> Comptat i debatut, amb una cosa i una altra, si la proposta resulta viable, conclou Yxart, gràcies al nou monòleg, "podría refinarse el gusto y ofrecer a los autores ocasión para salir de la rítina, adoptando una forma más elástica y comprensiva que la acción dialogada, y a los actores un medio de comprender más cumplidamente en que consiste todo su arte." Tota una declaració de principis.

### 3.2. Oh, Estrella! i La mosca vironera: teatre per a aficionats.

En funció de tot això, el sol fet de triar el monòleg com a punt d'arrencada respon, per part de Gual, a una voluntat primicera -potser encara poc matisada i conscient- d'arrencar el teatre del moment dels seus convencionalismes més repatanis. Més amunt he anotat la influència d'algunes propostes d'actors estrangers, com és el cas de Novelli amb Semplicità. Aquesta obra, segons la ressenya que en fa Yxart, enceta el to de "misèria mate" (un "fons de tristesa i misèria") que Rusiñol treballarà, un any després, a L'home de l'orgue. El mateix to, fet i fet, que anirà impregnant de mica en mica els primers textos de Gual. Ara bé, que aquest to es deixi sentir molt més a Els excèntrics Tik-Tok que no pas a Oh, Estrella!, no vol pas dir que s'hagi de menysprear la primera obra de Gual.

---

<sup>468</sup> Tot i el que acabo d'apuntar, Yxart no deixa de considerar el monòleg com un gènere inferior: "Claro que no le doy la importancia de un drama o de la misma pieza en un acto si es excelente. El monólogo es un entreacto o el fin de fiesta -el entremés o el postre, no la comida. Sin embargo de lo cual, puede valer más y demostrar más inspiración o más talento que toda una comedia, ya que a una obra artística no hay que medirla por sus dimensiones."

Al final del seu article, Yxart aparella L'home de l'orgue de Rusiñol i La sarpanista d'Emili Vilanova (Un sarpanista, Barcelona, La Teatro Reginal (Biblioteca de "Lo Teatro Regional", 78), 1897). Curiosament, totes dues obres són interpretades pel mateix actor: Lleó Fontova. Els dos monòlegs mantenen un cert paral·lisme: són el relat d'un individu semi-marginal que rememora, amb un deix d'amargor, temps millors. Trei d'això, l'humor en l'obra de Vilanova es més explícit.

Tot i el que pugui semblar, en aquests moments els monòlegs ja tenen una certa tradició en el teatre català de la mà d'autors com ara Aulés o Conrad Colomer. Per a Yxart, però, es tracta de dignificar aquesta tradició. Durant els anys norantes, el correu del monòleg per part dels autors es dispara; per a alguns, com en el cas de Gual, en una via d'initiació teatral. En un moment o altre i amb diversa fortuna, coneixen el monòleg força autors; des de Victor Causalà, Àngel Guimerà, Narcís Oller o Ignasi Iglésias a gent com Modest Urgell, Josep Pous i Pagès, Alfons Maseras, Albert Llanas o Suriñach Senties.



## A Oh, Estrella!, Gual glossa

"la poca sort d'un jove donat al teatre. La seva aparició era també de sorpresa, car imprecava als tramoistes perquè havien alçat el teló sense ordre seva, ja que no es trobava en disposició d'exercir la seva comesa. Aleshores seguien les explicacions davant del públic, durant les quals posava de manifest la seva mala sort i s'adormia somniant aplaudiments. Val a dir que la meua gosadia no tenia precedents. Baixava el teló i, refiant-me dels aplaudiments que vindrien de la sala, en alçar-se novament, el protagonista es desvetllava pels picaments de mans, i acabava el monòleg comentant si era somni o no el que acabava d'escoltar i confiant des d'aleshores en el canvi de la seva Estrella."<sup>369</sup>

A partir d'aquest recurs metateatral, l'autor satiritza l'individu que cerca la posició social i la bona vida per la via del casament; i, més encara, el vividor que, com a última opció, després que li han donat carbasses, es decideix a fer fortuna en el món del teatre. De forma puntual i esquemàtica, Gual apunta dos dels temes que, més endavant, ocuparan bona part de la seva producció dramàtica. En primer lloc, adreça un retret a tots aquells que, com a màxima aspiració a la vida, esperen ascendir, sigui com sigui, alguns graons en l'escala social. En cas de produir-se, l'ascensió social ha de venir donada com a recompensa a l'abnegació i a la constància en el treball<sup>370</sup>. En segon lloc, apunta el concepte de vocació artística: no es pot arribar a ser actor pel simple fet de necessitar un *modus vivendi* o de somniar la fama. En el primer cas, la idea es vincularà a les concepcions socials de Gual (només l'educació estètica comporta una elevació social, l'aristocràcia dels diners és negativa si no va acompanyada d'una aristocràcia de l'esperit); en el segon, caldrà emparentar-la amb les nocions de *compromís* i de *missió* en el treball actoral.

---

<sup>369</sup>- Gual: Mitja vida..., ps 46-47.

El protagonista de l'obra -un jove gomós vestit amb frau i guants, i amb una flor al trauc- és un actor que ha de representar davant del públic un monòleg titulat precisament Oh, Estrella!. Malauradament, no es veu amb cor de dur a terme la representació. Explica que està deprimit: pretén una dama, batejada amb el *simbòlic* nom d'Estrella, que el rebutja.

<sup>370</sup>- El tema del desclassament i el de les aparences que comporta la nova situació social són l'eix central del dos monòlegs de Rusiñol El sarau de Llotja (1891) i El bon caçador (1892).

Malgrat l'aparent novetat del recurs metateatral<sup>371</sup> ("Oh, Estrella!, sí, aquest és lo monòleg que deuria recitar, aquest, el que mon amic l'autor ha escrit pintant en ell amb florejadcs formes plenes d'enlairada poesia a una dona que es diu lo tal nom del títol i que suposa meva"), Oh, Estrella! és una obra escrita amb un objectiu clar de divertiment, molt en el to faceciós propi d'un teatre menestral fet entre amics i per als amics. Així, el protagonista explica desolat com trenta dones li han "dit que no" (només una li ha dit "que sí perquè li vaig demanar si volia que me n'anés de prop seu.") A la primera versió (núm. 1392), Gual qualifica el text d'"atemptat de monòleg escrit en català en prosa i en vers", i afegeix en to de facecia: "de tot hi ha una mica". Per acabar-ho d'adobar, el segon esborrany (núm. 1393, primer exemplar) acaba amb un final estrambòtic que, curiosament, desapareixerà a la còpia definitiva:

"Finis coronat opus (les millors figures se les mengen els dropos). Acabat amén Jesús (darrera la porta n'hi ha un fus). Colorín colorado (vet aquí el cuento acabado)."<sup>372</sup>

<sup>371</sup>. Amb el joc metateatral, Gual provoca la ruptura entre sala i escena d'una forma prou versemblant. En aquest sentit, l'orador es relaciona, amb tota naturalitat, amb el públic: demana mistos a un espectador, li demana a una senyora que no plori, etc.

<sup>372</sup>. L'omissió en el text definitiu pot tenir una explicació ben simple. L'exemplar -consta a la coberta- es copia el dia 9 d'abril de 1892: és a dir, quatre mesos després de l'estrena. Es tracta d'un manuscrit dedicat -de fet, també ho és el primer esborrany- a l'actor que l'interpreta, Francisco Llano. Res no ens assegura, però, que la còpia arribi a les mans del destinatari (si no és la còpia en net que es conserva a l'Ateneu). Què hi fa sinó entre els papers de Gual? Pot ser que la còpia en net d'Oh, Estrella! respongui a una idea precoç de perdurabilitat? No justificaria, això, la presència d'il·lustracions o els canvis en les dedicatòries? En la primera (núm. 1392) la complicitat i el to desenfadat és del tot evident: "A tu t'el dedico, amic Paco, esperant que si per acàs se salva, serà degut a tu que amb ta dicció faràs or de lo que és llana." És una dedicatòria anterior a l'estrena. En la darrera (ms. 1392, segon exemplar), el to és molt més formal: "A tu t'el dedico, amic, estant convençut que amb ta dicció faràs plata de lo que tot just arriba a ser llana: però tal com siga, pren-lo i busca en ell l'anhel de que bé estiga i les ganas de dedicar-te'l, ja mai la pretensió d'una obra acabada que li treurà lo poc valor que pot tenir com a senzilla oferta d'amistat." De més a més, a la segona versió, Gual manifesta una preocupació inèdita pel seu nivell de correcció en l'ús de la llengua catalana. En la còpia definitiva d'Oh, Estrella!, Gual afegeix una nota: "Si algú et diu que hi ha faltes d'ortografia catalana, no et dirà res que no sapiga. Pux si ara no l'escric bé, amb lo temps l'hi escriuré." Cal reconèixer, amb tot, que es tracta d'una preocupació força habitual en l'època. En el cas de Gual, a més, s'entén perquè en la seva propera obra es defensarà l'elaboració d'una literatura moderna escrita en català (La mosca vironera).

La relació de Gual amb Francisco Llano se circumscriu bàsicament als anys de joventut. De fet, escriu Eganyosa! (1893) pensant en ell. Per aquestes dates, Llano, a més d'interpretar, també prova fortuna en els camps de la pintura i de l'escriptura. Més endavant esdevindrà un dels molts imitadors de Frégoli; fins i tot escriurà una obra titulada Frégoli-Llano que, segons sembla, obté gran èxit entre les societats teatrals de Catalunya. També figura en la companyia de Tutau i actua algunes temporades al Teatre Romea. L'any 1903, fa d'Sganarelle a El casament per força del Teatre Intim. Vegeu A. Viñeta Roca: "Francisco Llano", L'Atlàntida, any II, núm. 23, 15-4-1897, p. 7. Llano, l'any 1897, estrena un monòleg de Vilalta Roca titulat Durant l'estrenu.

Amb La mosca vironera, Gual es deixa anar "pels camins de la comèdia de saló, amb certes caïres d'estil francès, per vics dels quals semblava voler protestar de moltes d'aquelles groflleries" del moment.<sup>373</sup> La resolució renovadora que tradueixen aquests mots sembla només real en la ment d'un Gual madur que, en la darrera etapa de la seva vida, redacta unes memòries amb més passió -i, de vegades, ressentiment- que no pas veritat. Gual, però, no fa al·lusió al programa de renovació escènica pel qual, ben aviat, serà reconegut. Les seves vindicacions, a La mosca vironera, tenen més a veure amb els continguts de l'obra que no pas amb la seva presentació escènica<sup>374</sup>.

De què vol protestar Gual si no és dels convencionalismes inherents a l'escenificació de l'època? Breu: tot parodiant un determinat tipus de diàleg ben característic en les comedietes de saló a l'ús, l'autor aprofita l'obreta per ridiculitzar, primerament, l'ús episòdic del castellà en les obres teatrals catalanes (al mateix temps que utilitza la tradició humorística menestral de les castellanades) i, en segon lloc, per reivindicar explícitament la necessitat d'una poesia catalana, escrita en català, que defugui les fórmules establertes i les rimes de recepta i, el que és més important, que parteixi d'una predisposició anímica radicalment sincera. Gual, evidentment, es refereix a la seva pròpia experiència com a poeta. Si algun valor tenen els primers *singlots* poètics de Gual, és precisament el que es desprèn de la seva sinceritat<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup>- Gual: Mitjà vida, p.46.

Segons aquesta font, La mosca vironera també es va estrenar. La va interpretar Josep Pujol i Brull i Enric de Fuentes va fer d'apuntador. No he sabut trobar ni el lloc ni la data. Curiosament, el teatre Ronsea, el mes de març de 1897, va estrenar una obra de J. Blanch i Romani, titulada Una mosca vironera.

<sup>374</sup>. Això no treu que, molt puntualment, en aquest text ja es detectin algunes de les futures propostes d'escenificació gualhanes. En aquest sentit, per exemple, se sol·licita que el pas de la foscor a la llum en la primera escena (entra un personatge amb un quinqué) no vagi acompanyada d'un esclat intens i sobtat de bateries.

<sup>375</sup>. El mateix Gual, entre trenta i quaranta anys després, tot revisant i ordenant els materials del que serà el seu llegat poètic a l'Institut del Teatre, ho comenta: "Selecció d'un aplec de poesies produïdes durant bona cosa d'anys s'assembla molt a un examen de consciència per a fer confessió general dels pecats comesos en el seu transcurs. Deixem de banda les atzagaiades d'estil i les incoherències pròpies dels primers escolats i un altre aspecte ens farà meditar seriosament en quant a les *condemnes* a l'*última pena* de moltes de les protagonistes de l'aventura:[...] val la pena de meditar prop les delacions més o menys poètiques que el desemmascaren, sempre però sinceres, i tant com més sinceres més perilloses d'*eternitzar* i de ser compreses i excusades per aquells que els hi caiguessin a les mans, ni que fossin els més allegats a nosaltres." Adrià Gual: Text introductor a "Proses i Poesia. Primers intents", original

Resumeixo breument l'argument de l'obra: Carmen és sola a casa amb el seu majordom, el seu marit és fora. No vol sortir i s'avorreix. Truquen a la porta: és un jove poeta anomenat Francesc (Paco) que vol festejar la dama. Carme el deixa passar amb la intenció de burlar-se'n una estona. Francesc actua amb pedanteria i, quan parla, deixa anar constantment castellanades; amb ell ha entrat una mosca, tan pesada com ell, que -ben bé com la xinxa maiakowskiana- esdevé una metàfora vivent de l'intrús. Francesc ofereix a Carme un llibre de poesia castellana que ha escrit expressament per a ella. Ella el rebutja tot recriminant-li que hagi usat una llengua estrangera per expressar els seus sentiments pretesament més íntims. Pel que sembla, doncs, més que com a dramaturg, Gual exposa el seu punt de vista com a poeta davant d'una situació sociolingüística anòma. En un mot: critica l'estadi diglòssic en què es troba la literatura catalana de la fi del segle.

Gual torna a presentar l'individu gomós, d'extracció menestral, que té aires de grandesa i es dedica a festejar les dames ignorant el ridícul en què incorre. Aquest cop, però, el jove artista no és actor, és poeta. I fa poesia en castellà. És evident que Gual fa paròdia. Això no treu, però, una certa ambigüitat en els resultats: el to dels acudits, els jocs de llenguatge, recorden el teatre més xaró de l'època<sup>76</sup>. La pregunta és intencionada: Què fa l'autor?, parodia o simplement vol fer riure? Potser vol construir una comedieta lleugera en un acte, ideal per al consum del teatre per hores? Després d'un instant de dubte raonable, sobreviu la primera opció. Ben mirat, la reivindicació lingüística pren un to abrandat, molt en la línia de les reivindicacions regionalistes i

---

tes, Fons Gual, Carpeta 33

L'opinió de Gual, expressada en aquests termes, és lleugerament paradoxal. Si bé la sinceritat és defensada com un *a priori* indefugible a l'hora d'escriure poesia, per contra, no s'ha d'oblidar que la sinceritat -i també més endavant l'espontaneïtat- pot resultar contraproduent: "De moltes d'aquestes invencions confesso que transcorreguts tants anys jo mateix me n'he sentit ruboritzat. Bé és cert que en revisar-les redrecen sentiments que no han fet fallà, però l'home quan es contempla a si mateix des de l'altra banda del camí, pot i deu judicar serenament d'allò que, rere la pruja de sincerar-se el pogués posar en perill de tots els contratemps sortits d'una excessiva sinceritat... i més val estripar... destruir."

<sup>76</sup>- Un exemple: "Carmen A llavors valgui's de medis més tendres... vegi amb flors." / Paco: No, ja hi he pensat en aquest medi, però recordo cert tros de prosa, que no sé de quin autor és, en el qual parlant d'un que ofereix flors a sa estimada: no en treu res diu: "La das claveles, rosas, lirios, azucenas... mal vas, mal vas..." / Carmen: Què vol que li digui? "Te ho trobo bé menys això de dar-li malvas."

jocfloralesques del moment, però també en la línia de les propostes més modernes que entenen la superació de la diglòssia com un pas necessari per a la "regeneració política de la pàtria catalana"<sup>377</sup>. Així doncs, després que Francesc hagi afirmat que el català és gruixut i bast, la resposta de Carmen és contundent:

"Ja és fi, ja, el castellà, però el català no és ni molt menys lleig, ni tot lo que vostè diu, i ha de ser-ho menys per qui ha nascut a Catalunya."

Segons Carmen, quan es fa poesia, cal usar sempre la llengua materna, la que surt de les entranyes; si el poeta no

"posseeix [la llengua] d'antes de sortir al món, si no té estudis molt sèrios, sap què fa ? Destrossar-la i posar-se en ridícul a cada pas."

### 3.3. Els excèntrics Tik-Tok: l'artista itinerant i la dona emmalaltida.

La preocupació per la *dignitat* artística de la darrera versió de Oh, Estrella! respon a una transformació lenta però perceptible dels paràmetres creatius del jove escriptor novell. Amb Els excèntrics Tik-Tok(1892)<sup>378</sup>, Gual supera en gran mesura els

---

<sup>377</sup> Vegeu, per exemple, La Redacció: "L'Aveng en 1892", L'Aveng, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm.1, gener 1892, ps 1-3. La mateixa revista, per aquestes dates, cita el cas d'Ibsen per tal de justificar la *universalitat* de les llengües minoritàries (vegeu "Nova", L'Aveng, 2<sup>a</sup>època, any IV, núm 6, juny 1892, p.192.) D'aquí, al concepte de "llengua nadius" (o "llengua materna") entesa com l'únic vehicle capaç de traduir espontàniament l'ànima del poble, no hi ha ni un pas. Uns quants anys després, en relació al conegut "Missatge dels catalans a S. M. Jordi I, rey dels Hel·lens", hom afirma que "Quan los pobles conserven llur propi i matern llenguatge, fins les tombes tenen vida, l'esperança té una veu, i la Llibertat s'embolella amb la resplandor de la victòria." Vegeu-ho, per exemple, a Revista de Catalunya, any I, núm 6, març 1897.

<sup>378</sup> Els excèntrics Tik-Tok, original ms., Fons Gual, núm.1391. A Mitja vida..., ps.46-47, Gual considera Els excèntrics Tik-Tok anterior -dins del mateix any- a Oh, Estrella! A banda que, pel que fa al contingut, sembla poc probable, les dades del "Catàleg" del Fons Gual, elaborades amb tota seguretat pel mateix autor, confirmen que Oh, Estrella! va ser redactada el 1891. O, per més seguretat encara: si Oh, Estrella! va ser estrenada el 9 de gener de 1892, és gairebé segur que la seva redacció es va produir en algun moment de l'any anterior.

convencionalismes del teatre diguem-ne menestral i dona un pas endavant en la direcció d'una nova estètica. El que ha passat no és gaire difícil d'explicar: es comença a percebre en l'escriptura de l'autor -i no només en l'escriptura dramàtica- la influència d'una primicera literatura decadent que, de mica en mica, ha anat fent forat en determinats ambients culturals de la ciutat. El principal responsable d'aquesta difusió ha estat Santiago Rusiñol, que, bàsicament des de La Vanguardia i des de L'Avenç, avalat també per la crítica de Casellas, ha introduït embrionàriament diversitat de motius propis de la tendència. A Els excèntrics Tik-Tok, es pot observar el tractament d'un d'aquests motius: el del *clown* ambulat.

D'entrada, tal com ho havia fet a Oh, Estrella!, Gual recorre a l'excusa metateatral per justificar de forma versemblant el monòleg. Perquè d'un monòleg es tracta: altre cop un actor que ha de disculpar-se pel fet de no poder actuar. En aquest cas, però, dalt l'escenari, hi ha dos personatges: una parella de *clowns*, pare i fill (el fill només diu algunes frases), que, abatuts per la tristesa, són incapaços d'iniciar la funció per la qual han estat contractats. Gual s'acosta d'una forma molt més evident que no pas en el monòleg anterior al model proposat per L'home de l'orgue<sup>379</sup>. Els elements a considerar són nombrosos: la humilitat del protagonista, el retrat d'una història penosa, el fet d'esbombar una pena profunda que es guarda "dintre la caixa", la coincidència que tant els personatges d'una obra com els de l'altra "vagin pel món", la seva condició de desterrats ("on és la meua terra?")... Això no obstant, és innegable que Els excèntrics Tik-Tok ha perdut l'ambigüitat tragicòmica i l'humor faceciós de la història rusiñoliana a favor d'un patetisme explícit. Anem a pams.

De bell antuvi s'ha de destacar, per part de Gual, la tria del *clown* (o del saltimbanqui) com a personatge protagonista. Rusiñol utilitza la figura de l'artista

---

<sup>379</sup>- Tal com ha estat comentat més amunt, L'home de l'orgue no és, com pugui semblar a primer cop d'ull, "una simple aproximació de Santiago Rusiñol a les taules escèniques des dels esquemes ja perillats del costumisme, sinó la voluntat de traduir en llenguatge teatral els mitjos tons, les ambigüitats, l'agredolç de l'existència humana, sense haver de recórrer a la declamació artificiosa i convencional que corresponia, d'acord amb la formació autodidàcta dels actors catalans, als gèneres dramàtics majors." Casacuberta: Santiago Rusiñol, p. 43.

itinerant a la sèrie d'articles "*Por Cataluña: Desde mi carro*", publicada a La Vanguardia el 1889. L'any següent, el motiu centra una nova narració titulada "*Aves de verano*"<sup>380</sup> que incideix en el desencaix entre l'artista i la societat. El tema, no cal dir-ho, té una continuïtat reconeguda que cristal·litza sobretot en L'alegria que passa; una obra, curiosament, interpretada i dirigida anys després pel propi Gual (Teatre Líric, gener del 1899)<sup>381</sup>. En aquesta línia, Gual presenta Tik i Tok, una parella de comedians rodanons que, pel que sembla, fins al moment del drama, han viscut feliços el seu nomadisme. I això és important a l'hora de subratllar una diferència fonamental amb l'obra de Rusiñol: la condició de "caminants de la terra" no és la causa principal de la tragèdia que pesa sobre els personatges; la contemplació despullada de la seva mísera condició tampoc no és el que motiva la compassió del receptor, com en els individus retratats per Rusiñol. En aquest cas, és l'impacte d'un fet luctuós allò que aconsegueix capgirar la felicitat precària però suficient de les vides dels protagonistes<sup>382</sup>. A banda la tria dels personatges, doncs, l'obra de Gual manté més punts de contacte amb L'home de l'orgue que no pas amb les narracions

---

<sup>380</sup>- Santiago Rusiñol. "*Por Cataluña. Desde mi carro. III*", dins OC, II, ps.890-894; "*Aves de verano*", La Vanguardia (S-X-1890); "*Andan, andan sin detenerse vestidos unos de clown con trajes que más les desnudan que les cubren, otros con perros amestrados que les sirven de compañía y de reclamo, algunos con la cabeza parlante y el estómago vacío, hombres en cuyo rostro se ha borrado la sonrisa para siempre, criaturas que antes de aprender a hablar han aprendido a sufrir.*" Si s'accepta, a més, la influència de "*Una silueta*", La Vanguardia (17-11-1892), haurém de situar la data de redacció de Els excèntrics Tik-Tok als mesos de novembre-desembre. L'obra de Gual, altrament, és anterior a "*Els caminants de la terra*". L'Avenc, 2ª època, any V, núm 19, 15-10-1893, ps 289-290

Vegeu també Josep Ixart. "*Los saltimbanquis*", Almanach de la Esquella de la Tortina per l'any 1890, Barcelona, Libreria Espanyola de López, editor, 1889, ps.81-84. La descripció que en fa Ixart és molt semblant a la que proposa Gual: "Per què havia de conèixer ara, tan moix, tan groc, tan centoniós i pensivell, deixat anar i mal engibat com si estigués a punt de caure, abatut per la misèria?"

<sup>381</sup>- Gual, amb els anys, farà evolucionar el tema d'acord amb el seu món ficcional particular. En aquest sentit, a partir dels personatges de la Comèdia dell'Arte, crearà una peça lírica -La vuelta de Pierrot (vegeu Pierrot de vuelta o el destino, juny 1903, original ms., Fons Gual, núm. 1506 i La vuelta de Pierrot, fantasia en un acto y tres cuadros, original ms. definitiu, Fons Gual, núm. 1506-2)- on coincideixen els motius més representatius del tema del pallaso ambulante: la incomprensió de l'artista per part de la societat, l'ofici de fer riure entès com una condemna, la impossible separació de la poesia i la prosa, l'ideal inassolible, l'amor arrabassat i la impossibilitat de bestiar el món per una estabilitat feliç i sedentària

<sup>382</sup>- És clar que en l'obra de Rusiñol, els artistes ambulants suporten la misèria per una mena de flum, de visio interior que els neix de la consciència artística. Gràcies al seu art "*pueden saber que existe un algo que tampoco ven los demás sin los ojos del espíritu, un fluido de armonias superior a la materia, que vieta invisible para los indiferentes: [...] ay' del pobre que no se agarra a esa tabla salvadora y cierra la única puerta por donde puede entrar la claridad dentro de aquella oscuridad sin fondo*". Vegeu "*Una silueta*"

esmentades. Simplement, perquè és un monòleg i perquè el seu protagonista també relata una desgràcia personal.

Tik i Tok són dos artistes que intenten sense gaire èxit tocar una cançó (la cançó de "La pau perduda"<sup>383</sup>) davant d'un públic indeterminat (el públic real ficcionalitzat). L'un toca l'arpa i l'altre el violí. No se'n surten: el record de la filla (i germana) -una bella jove, rossenca, de cabells enjogassats, de veu ensucrada, de riure clar, pal·lida com un llixi i que va morir de malaltia<sup>384</sup>- els ho impedeix. Era ella qui posava veu a la cançó<sup>385</sup>. Davant la impossibilitat de tocar, Tik decideix, entre llàgrimes, explicar al públic la història de la seva dissort.

"En la primera d'aquestes dues exploracions [Els excèntrics Tik-Tok], encarava amb el públic un malaurat acròbata de camins que, en ennovar-lo de no poder donar la representació anunciada, li contava, llàgrima darrera llàgrima, un enfilall de dissorts que li amargaven la vida."<sup>386</sup>

Probablement, aquesta obra despertí un sentiment de tristesa i de compassió més intens que no pas el monòleg russinyolià. I no es tracta de fer comparacions. Si en l'obra de Rusiñol el component tragicòmic de la desgràcia permet accedir, per contrast, a la "misèria mate"; en l'obra de Gual, la gravetat del tema aboca de ple al sentiment

---

<sup>383</sup>- Un poema de 1891 d'un jove Gual de dinou anys glossa el motiu del cant entès com a consol impossible: "Qui canta son mal espanta/ diu un refrany sapigut,/ i és lo refrany que aixís canta/ lo més fals que he conegut // Que un jorn per matar mes penes/ vaig cantar per ferls-hi por, /i la cançó acompanyaver/ les llàgrimes del meu plor // I mentres cantant anava,/ lo meu plor va anar creixent,/ i la cançó que entonava/ va acabar amb plor fervent." Original ms., "Composicions en vers i en català 1891", dins "Primeres poesies i proses (1890-1897)", Fons Gual, Carpeta 34

<sup>384</sup>- El tema de la dona malalta i de la malaltia, tan freqüent en l'estètica decadent, es fa obsessiu durant els primers anys creatius de Gual. El seu ús en aquesta peça podria ser fruit d'una influència pre-rafaelita absolutament insòlita per la data (vegeu Cerdà, "La dona-emmalaltida", dins Els pre-rafaelites a Catalunya, ps. 334-339). Les obres de Gual que, en aquesta primera època, tracten el tema són les següents: tres narracions (La romeria, 1893; Mon germanastre Abdon, 1893; El viciu nou, 1897) i sis peces teatrals (Diu que m'esplai, 1893; La visita, 1893; L'últim hivern, 1893; Lluna de nou, 1894-95; El perill, 1895; L'última romavera, 1898).

<sup>385</sup>- En aquest sentit, seguint el concepte russinyolià, la noia pot identificar-se simbòlicament amb l'art. La pèrdua de l'art, deixa els pobres rodamons en contacte directe amb el món de la matèria, els converteix -en uns mots de Rusiñol que aviat seran importantíssims en l'obra de Gual- en "muertos en vida".

<sup>386</sup>- Gual, Mitja vida, p.46.

El poema "Primera visita" (original ms., dins "Primeres poesies i proses..") també tracta el tema de la mort d'una nena i el desconsol del pare. Algunes imatges fan pensar en el que ben aviat serà La visita



tràgic de la vida (en el sentit d'experimentar compassió i temença per algú que, sense una culpa aparent, per imposició d'un destí sobtat i implacable, passa de la felicitat a l'infortuni). No és un text, doncs, que faciliti el riure i, menys encara, que propiciï les befes. Les imatges que usa Gual, sobretot la de l'adolescent tísica<sup>387</sup>, de moment, no han estat prou prodigades ni popularitzades per esdevenir motiu de sarcasme. Més: la utilització que en fa Gual en el camp del teatre és una veritable novetat.

Contra el que pugui semblar d'entrada, a l'hora de potenciar el tràgic per sobre l'agredolç, Gual no actua a la babalà. Amb l'excusa del maquillatge dels *clowns*, planteja de forma veritablement precursora la dualitat entre la veritat del drama intern i la realitat de les aparences. El motiu, fora del teatre, no és nou<sup>388</sup>; però en mans de Gual acabarà conformant -sobretot arran de *Nocturn. Andante morat*- un dels pilars més sòlids de la dramaturgia simbolista a casa nostra: la traducció escènica del drama íntim. De moment, a *Els excèntrics Tik-Tok*, la presentació del riure forçat dels comedians, l'inevitable contrast entre el que sent el cor i el que manifesta el rostre, pot llegir-se ja com un primer esbós de drama íntim:

"Eixes pintures són un tapa bruts i res més, amb elles disfressem lo semblant per encobrir lo reflexo de los pesars que portem a l'ànima. Ai !, d'aquella cara que ha de pintar-se lo somris, que lluny de rialles ne deu quedar lo seu llavi quan la pintura fuig."<sup>389</sup>

I amb tot cal insitir en la idea d'esbós. La maduresa escènica del drama íntim implicarà, més que no pas l'explicitació del relat, com és el cas de l'obra present, el

---

<sup>387</sup> - "Li esqueia aquell color truncat tirant a lliu, com si el sol, amable i delicat amb son rostre, digues al veure-la "no, no vull malmetre lo susu de son color, és tan bonica pàl·lida"."

<sup>388</sup> - El contrast entre la màscara i la realitat, per exemple, ja és plantejat per Josep Yxart a "*Los salimbonguis*" i també per Rusiñol a "*Aves de verano*".

<sup>389</sup> - En un sentit similar ho ha presentat Rusiñol "*todas ocultando las lesiones de su alma con un disfraz de tristísima alegría, pintando de color de rosa las vendas de sus heridas, ahogando sus quejas y gemidos con porrazos y con chistes e inventando medios pobremente ingeniosos, más tristes cuanto más cómicas para borrar el aspecto de sus males, ya que claramente comprenden que la desgracia desnuda ni distrae ni entretiene.*" Rusiñol: "*Aves de verano*".

valor de l'expectativa oberta sobre una tragèdia secreta: el no-dit . Com a protagonista, per tant, el silenci (tot i que, a partir de 1899, el model ibsenià justificarà el fet que Gual faci emergir els drames interns en un moment determinat de l'acció). En aquest sentit, la novetat de Gual, l'any 1892, passa tan sols per incorporar el tema al teatre.

En relació amb el drama íntim, el motiu de la màscara permet introduir encara una última qüestió: l'ofici de fer riure entès com una condemna, com un càstig. És un extrem que a Els excèntrics Tik-Tok només s'insinua, però que, anys a venir, prendrà un tractament ample a La vuelta de Pierrot (1903):

*"Aquel Pierrot de sangre francesa i alma italiana fue un regenerador de espíritus fracasado; queria sorprender al público, a la humanidad con sus propósitos sanos y honrados. Cantor de la tuna, enamorado del amor sincero, a su presentación primera un grueso carnicero de las butacas delanteras, ante propósito de tanta sinceridad para él incomprendible, rompió en carcajada estruendosa que repercutió por contagio en toda la sala y desde entonces ella fué nuestra corona, ese reír eterno, imbécil, desconsolador."<sup>100</sup>*

Finalment, cal destacar una certa perspectiva pictòrica. Això es veu en la distorsió subjectiva de la realitat (la realitat és filtrada per l'ànima de l'autor de tal manera que, reproduïda artísticament, explica més l'estat d'ànim del creador que no pas uns fenòmens físics concrets):

*"La fredor era intensa, lo cel gris, grisa la terra, per tot a on se mirés sols despulles se veien de primaverenques hores. Arbres ostentant ses seques rames, com a braços alçats al cel demanant lo gai temps que de verd los engalana;*

---

<sup>100</sup>. Gual: Pierrot de vuelta.

El 1903, el tema ja ha quallat en la teoria i en la producció gualiana: la regeneració a través de l'art, l'ideal d'educació estètica del poble xoca inevitablement amb el món de la prosa i amb la vulgaritat de les masses. La idealitat és vençuda per la materialitat. En l'obra, aquest procés arriba a la seva màxima expressió quan Cèlia, l'estimada de Pierrot, l'abandona seduïda per l'encant físic d'un rival donjoanès: Robert, l'"amant universal". La condemna, en aquest cas, fins i tot pot arribar a llegir-se com una mena de càstig prometiètic per la gosadia, per la pretensió superba que guia el regenerador d'ànimes. Res de tot això, però, no serveix a l'hora de llegir Els excèntrics Tik-Tok. El component regenerador no apareixerà en l'obra gualiana fins al cap d'uns quants anys. La condemna que imposa la màscara, per consegüent, només serveix a l'hora d'incrementar el contrast tràgic entre l'actitud externa dels personatges, motivada per la necessitat de subsistència, i l'estat intern absolutament desolat.

prats sense herba menuda per mantell, [...] un silenci glaçat que ens minava l'ànima. En tant, lo vent fi, que de tant fi tallava, [...] mentres pluja menuda queia com dient a la terra: sofreix, aguanta mons petons, ja tornarà l'estiu, com antes seràs bella, i l'alegria, sí, serà ta bona companyia...<sup>391</sup>

### 3.4. Enganyosa!: la realitat contra l'ideal.

A Enganyosa!<sup>392</sup> Gual incorpora la sensibilitat diguem-ne pre-decadent d'una forma molt més complexa. Això fa que, a les seves memòries, l'autor defineixi Enganyosa! gairebé com un pecat de joventut:

"Va seguir a aquest monòleg [Oh, Estrella!] un altre també dedicat al mateix

---

<sup>391</sup>- En darrer terme, a Els excèntrics Tik-Tok se segueixen acumulant pistes de la voluntat de Gual per superar els encarcaments del teatre convencional. Així, en l'última anotació de l'obra, es preocupa per la interpretació: "Tot això deu haver d'ésser ben mogut i fet amb molta consciència, sense relumbrons ni notes falses."

De la mateixa època, es conserva una narració en primera persona que ben bé podria llegir-se com a monòleg dramàtic: Diu que m'esplai (original ms. a "1892-1894, Proses" dins "Primeres poesies i proses..."). En aquest text, del 1893, Gual insisteix encara en el recurs de l'individu que s'adreça a un públic ficcionalitzat. En aquest cas, no es tracta d'un actor professional ni d'un poeta, el protagonista és un home qualsevol que parla amb els espectadors perquè un tal sr. Pasqual -el metge- li ho ha recomanat. Seguint aquest consell, inicia el relat de la història tràgica dels seus amors. La imatge decadent de la dona emmalaltida es repeteix: ella era "alta i prima i grogueta, molt groga, semblava un llió." Això no obstant, a diferència d'Els excèntrics Tik-Tok, que intenta banyar la dualitat tragicòmica, Diu que m'esplai, no tan sols no l'evita, sinó que la potencia tot remarcant la frontera entre la història passada i el present del narrador: mentre el personatge fa explicacions al públic per justificar la seva presència, el text és declaradament còmic, la narració estricta de les seves desgràcies, en canvi, com en el cas dels Tik-Tok, pretén commoure. De fet, Gual no tan sols menciona aquesta obra a les seves memòries. El paral·lisme amb altres narracions de l'època és clar: sobretot amb Fugim (1892), guardat a la mateixa carpeta.

En un to més còmic que no pas tràgic, de l'any 1894, es conserva un altre esborrany incomplet d'un monòleg intranscendent: Qüestió d'honor (original ms., Fons Gual, núm. 1397) on -sense res a veure amb la resta de la producció gualiana del moment- es fa una paròdia cruel dels duels d'honor i de l'adulteri.

<sup>392</sup>- Enganyosa!, signat el 24 d'abril de 1893, original ms., Fons Gual, núm. 1398. Marcat com a "Monòleg núm.5". El núm.1 i el núm.2 corresponen a Oh, Estrella! i a Els excèntrics Tik-Tok respectivament. L'obra, que també es dedica a Francesc Llano, té una coberta dibuixada per Gual molt semblant a la de Oh, Estrella!, amb motius florecs i tons vermellencs. També hi ha una dedicatòria en què l'autor s'excuza per les possibles incorreccions de l'original.

company [Llano] amb el títol d'Enganyosa, un batec excessiu i desproporcionat; una mena de capgròs passional sense conseqüències."<sup>393</sup>

En primer lloc, l'autor prescindeix d'excuses dramàtiques per tal de justificar el monòleg. Prou d'actors impossibilitats d'actuar: simplement un individu indefinit que narra una experiència. S'adreça al públic real? A un públic ficcionalitzat, potser? Tant se val<sup>394</sup>. Només és algú que verbalitza l'impacte que li ha provocat la visió comprensora d'un paisatge i d'una figura. Per primer cop en la breu trajectòria dramàtica de Gual, el receptor es troba davant d'una descripció exultant i sensitiva de la naturalesa: una mena de *locus amoenus* en plena primavera on els rossinyols canten entre les branques florides dels ametllers saludant l'arribada de la llum, on les boires es dauren mentre l'orcig petoneja l'herba i una alzina esponerosa ofereix repòs i èxtasi al caminant. El narrador participa d'aquest desvetllament i pressent sense saber per què "l'aproximació d'un aconteixement". I, en efecte, passa alguna cosa: "cap a mi -diu- s'atansava una silueta del bosc d'alzines ençà".

"Poc a poc anava distingint línies i apreciava detalls. Ara corria, ara caminava, veia uns cabells voleiant al gust de l'aire, començant a distingir una sombra de cara, de perfecció poc vulgar. I s'atansava, s'atansava i la veia més bella i dona quan, tot d'una, precipitant sa carrera, la veguí davant meu aturada, deixant-me ple d'esglai i de glòria a la par... i era una dona, o una nena o un àngel potser."

Una *donna angelicata* -la "dona infant" pre-rafaelita<sup>395</sup>- s'ha atansat fins al lloc on s'està el narrador. El seu rostre és pàl·lid, els cabells són rossos, una abundant

---

<sup>393</sup>. Gual: *Mitja vida*, p.47.

<sup>394</sup>. "Vinc a parlar d'una dona a qui no he vist més que una sola volta..." Tot plegat te un to molt narratiu, amb poques concessions per a l'auditori. Com a *Oh, Estrella!*, Gual demana que l'actor vagi vestit amb frac, que el text sigui dit amb "finura, explicant-ho amb carinyo i ben sentit. Lo monòleg per mi no és més que això. No explico res de decoració -diu- perquè lo millor fóra lo teló de boca."

<sup>395</sup>. Per la data, evidentment, sorprèn aquesta afirmació. No es tracta, és clar, de la visió fugissera -tan cara als pre-rafaelites- d'una dona bella, pura i distant, símbol de l'ideal inabastable. Tot i així, s'hi acostava. A "Misteriosa", prosa poètica de l'any 1896 -publicada a "Dos Andantes", *La Renaixença* (19-4-1897)-, encara que sigui reciclant algunes imatges romàntiques usades en les seves narracions, el referent pre-rafaelita és del tot indiscutible. Vegeu més endavant ps. 345-348.

cabellera li llisca "esquena avall, com a saltant d'or". La seva mirada, tanmateix, és incomprendible, els seus ulls blaus "tan prompte cominen al goig com a la pena" i, en resposta a les preguntes del narrador,riu o plora ("ses llàgrimes eren per mi una sublimitat, ses rialles un esclat de bellesa") i, cada cop que canvia, altera el rostre ràpidament passant de la felicitat més diàfana a l'angoixa més esfereïdora... La seva presència, doncs, "deleitava i comprimia l'ànima tot d'una".

Malgrat la sublimitat de la visió, el goig del narrador és tenyit constantment d'un erotisme contingut. Així, per exemple, se'ns descriu "un cos mig encaixat que mal cobria uns braços primorosos i deixava entreveure un principi d'espatlla digne del rostre que per cim portava". Un erotisme que, en un determinat moment, arriba a empeltar-se d'elements religiosos i suggereix una certa atmosfera de profanació (així, la noia juga amb un escapulari "que entre sortia de son pit mig cobert"). Sembla lògic, per tant, que el desig de mirar i de remirar que s'apodera del protagonista acabi convertint-se en una necessitat de contacte directe: primer li pren la mà, després li estreny el cos i, a la fi, la besa; i això fins al punt que "Los besos desbocats volaven de mos llavis a sa boca, com un vol de papallones sobre florit roser." El contacte -la profanació- descortea el vel de l'ideal. I al capdavant se n'adona: la noia és boja.

Comptat i debatut, tot traïx el divorci insuperable entre la veritat i les aparences, el desencaix lacerant entre matèria i esperit, entre la realitat i l'ideal. Per al protagonista, amb vint anys especificats, la immersió en la muntanya ha esdevingut una experiència se'n podria dir iniciàtica, dolorosa i inevitablement educadora: l'individu ha pres consciència de la fugacitat de la bellesa i alhora ha fet l'aprenentatge del desengany. Probablement es pot parlar de desengany romàntic. És a dir, de tòpic literari. En qualsevol cas, si s'estén l'actitud final del protagonista de *Enganyosa*<sup>396</sup> al conjunt de l'obra gualiana, s'observarà que el sentit últim de la peça no té res a veure

---

<sup>396</sup>- Després d'una experiència tan traumàtica, el narrador confessa que s'ha tornat desconfiat: "si alguna volta ne veig alguna i m'agrada, penso, no l'atansis, fug, pot ser com aquella . fóra tan natural trobar-ne una altra!"

amb la mena d'educació estètica que perseguirà Gual en el futur. Ben al contrari, a Enganyosa! es presenta una educació de l'experiència que converteix els homes en uns éssers més raonables, més madurs, però no més savis. La veritable educació estètica, per contra, mai no allunyarà l'individu del somni, de la innocència de l'adolescent. Contràriament al *procés normal*, l'autèntica educació estètica haurà de restablir el paradís perdut, la capacitat emotiva que el contacte repetit amb la realitat i l'accés a la vida adulta han desterrat del cor i del cap dels homes.

Enganyosa! també suposa un avenç en relació al tractament becquerià que, a narracions com Un llamp (1893), es fa de la visió femenina fugaç i inabastable. L'autor apunta el valor de la bellesa i de la follia com a imatges respectives de l'ordre i del caos unificats en la natura (la noia, que es de "gai aspecte perquè aixís Déu la llença a la terra", ha sorgit d'un bosc amb el qual s'identifica). Així, la innocència desbordant de la verge folla proporciona a Gual un símbol perfecte per tal d'expressar les correspondències entre el món físic i l'estat d'ànima<sup>397</sup>; d'una banda, l'estat d'ànima de la noia; de l'altra, l'estat d'ànima del narrador, tan variable com la mateixa natura que contempla. Més: la "suggestió del paisatge", gràcies a un nivell de recepció interposat -el del narrador-, s'estén a l'espectador per la via emotiva del relat (que ha de ser "ben sentit" per part de l'interpret).

### 3.5. Dues narracions: Fugim i Un llamp.

L'activitat prosística del jove Gual s'inicia, si fa no fa, com la poesia, a començament dels noranta. Durant molts anys, aquesta activitat es produeix de forma lateral i amb marcades intermitències. L'etapa més prolifera i, de fet, la més interessant

---

<sup>397</sup>. Gual encara no ha concebut la figura del boig com ho farà ben aviat a Nocturn Andalusí morat; és a dir, com l'individu clarividet «símbol de l'artista» que s'automargina de la societat i indica a les ànimes desorientades el camí de la veritat i de la felicitat.

de resseguir és la que va des de l'inici fins al 1901, data en què Gual marxa a París. El punt de partida rau en determinats models narratius romàntics. A *Fugim* i a *Un llamp*, escrites entre 1892 i 1893<sup>398</sup>, una veu en primera persona (relacionable amb l'opció formal del monòleg) explica una història tràgica d'incompatibilitat entre amor i destí: la cita d'uns enamorats en una nit de llamps i trons. En tots dos casos, el llamp que il·lumina l'estimada quan s'acosta al narrador és el mateix llamp que la desintegra. La consciència de fugacitat es produeix, doncs, com a resultat de la pràctica simultaneïtat entre la visió i el no-res (bellesa i horror, vida i mort).

A *Fugim*, la història és encara força convencional. Gual, fins i tot, utilitza el tòpic del manuscrit trobat en una "arquilla" per distanciar-se del text. L'argument és el següent: Marcel·la és orfeneta i viu amb una madrastra dolenta. Conjuntament amb el seu enamorat (el narrador), tots els diumenges preguen a la Verge del Dolors que els concedeixi un futur feliç. Quan ella torna a casa, però, la madrastra la renya i li pega. Finalment, ell li proposa de fugir plegats. Al moment de la cita, malauradament, la ferida esborronadora d'un llamp els uneix i els separa per sempre: Marcel·la mor carbonitzada.

A *Un llamp*, la narració ha evolucionat considerablement; se centra únicament en el moment de la trobada (visió) que, en aquest cas, lluny d'arguments previs, és absolutament fortuïta: no tenim cap mena d'antecedent sobre els personatges. Gual insisteix en el tema de la felicitat efímera: "ja veieu la meva ditxa, dura tan sols lo poc que dura la resplandor d'un llamp"<sup>399</sup>. En aquesta obra, Gual planteja altre cop la concreció d'un subjectivisme perceptiu (entès com a motor generador de veritat íntima) i la noció d'*observació o experiència provocada*. Així doncs, s'entén que el jo protagonista, com li passa al narrador d'*Enganyosa!*, poc abans de l'encontre, ja senti

---

<sup>398</sup> - *Fugim*, signada el 17-X-1892, i *Un llamp*, 1893, originals ms., "1892-1894. Proses", dins "Primeres poesies i proses...".

<sup>399</sup> - "Un nou llamp m'il·lumina i amb ell vaig veure que era ella, sí, però morta, atorta sens dubte per lo mateix llamp que me la deixa veure."

"bellugar" dins la seva "testa una visió perfecta, com la mare se sent somoure lo fill a ses entranyes ans de dur-lo al món": la seva "il·lusió" ha estat intencionada, provocada. Ell mateix ho reconeix: aquella nit, mentre caminava perdut en la immensitat de la foscor, capolat per la tempesta, ha experimentat una necessitat imperiosa d'alguna cosa inconcreta i espiritual: "Era un àngel lo que cercava? Era un dimoni?" En conclusió, Gual es planteja artísticament el problema de la captació i la transmissió dels signes, de les veus que provenen de la Natura, dels missatges del món físic exterior, en "una nit misteriosa", a partir d'una predisposició anímica i d'un subjectivisme radical afins als conceptes de sinceritat i d'espontaneïtat creatives. L'individu, que camina incessantment representa l'artista que dau a terme una recerca obstinada, que experimenta una curiositat insaciable, que "no es cansa de mirar" i que, finalment, en el misteri inexpressable de la nit, aconsegueix el moment màgic i efímer de la visió creadora<sup>400</sup>.

En un poema d'aquests primers anys, trobem la clau que permet entendre l'evolució artística immediata de Gual. La visió de l'ideal efímer anirà identificant-se amb una presència misteriosa, amb una presència inabastable que emana directament de la Natura i que s'intueix per tot arreu. Breu: amb la mort. El títol del poema també és tota una declaració de principis: "Misteriosa". El món maeterlinckià és a la cantonada.

"Escolta'm, si ets d'aquest món, / per què no vius a prop meu?/ Ets una sombra tan sols?/ Ets un fantasma, qui ets?// Quan besa la brisa els camps,/ trontollant herber i fulles;/ quan a joc lo sol se'n va/ enmig de sufocats núvols.// Entre les tintes sombroses,/ que junten boires i terra,/ veig ta cara encisadora,/ blanca sempre com la cera.// Veig tos cabells deslligats,/ que com a salt d'aigua turbia/ cauen presos del desmai/ que de ton cor sempre puja.// Veig tons ulls de blau de nit,/ estrambòtics al mirar,/ veig ton llavi que somriu/ llençant ton alé glaçat...// I la nit va sempre avant,/ ta cara es va confonent./ Jo estimant-te per

<sup>400</sup>. El tema de la visió fugissera i enganyosa d'una dona al bell mig de la nit es repeteix a diversos poemes de 1891. Entre altres: "Somnit" i "Quan somnit so tingot la nit passada". També a "Fragment": "En mig del verd dels arbres, que es descaçava fosc,/ M'apar que la vaig veure com dolça il·lusió./ Vaig córrer tot de pressa a on me digué el cor./ Pero com altres voltes... me va enganyar, traïdor!" Vegeu original ms., Fons Gual, "Primeres poesies i proses..."



mon mal./ ia que amb tant misteri et veig // Diran que so foll? No ho sé./ Que  
estic embuixat? Qui sap./ Estima'm, viu, i el demás/ res me fa, sents? Res me  
fa.//<sup>491</sup>

---

<sup>491</sup>- Original ms. Fons Gual, "Primeres poesies i proses . . .". No s'ha de confondre amb la narració del mateix títol. En aquest sentit, vegeu més endavant ps. 345-348.

### CAPÍTOL 3



## 1. LA INFLUÈNCIA DE MAETERLINCK: ELEMENTS A DEBAT.

Més d'una vegada s'ha insistit en la idea que Adrià Gual, amb vint-i-un anys, va ser influenciat fortament per la representació de La intrusa de Maeterlinck en la Festa Modernista de Sitges celebrada el mes de setembre de 1893<sup>402</sup>. Fins i tot, n'hi ha hagut que han parlat d'una suposada participació en l'esdeveniment. Segons aquestes fonts, hauria estat l'estímul maeterlinckià, via Sitges, el que hauria empès Gual cap al camí costerut de les escomeses teatrals. Tot tendeix a confirmar que, efectivament, Gual assisteix com a espectador a l'esmentada festa i que la impressió que en recapta és incommensurable. El jove pintor, tanmateix, encara ho ha de demostrar tot en la palestra dramàtica, i això permet de suposar que no participa en l'escenificació de l'obra. Pel que sembla, Gual es desplaça fins a Sitges atret, com tants d'altres, pel reclam que ofereix un acte concebut principalment per Santiago Rusiñol i -si tenim en compte la manera com la crítica llegirà la cosa- per la colla de L'Avenç. De més a més, la campanya de propaganda orquestrada per l'organització, Casellas al capdavant, ha estat concebuda per engrèscar qualsevol aprenent d'artista amb pretensions de modernitat.

---

<sup>402</sup>- Vegeu, per exemple, "La serenata. Estudi de farsa italiana" i "Lo llach encantat". Il·lustració Catalana. Lectura Popular, Biblioteca d'autors catalans, vol. XVIII, núm. 203, s.d., ps. 153-156: "S'havia publicat i representat La intrusa de Maeterlinck per la colla de L'Avenç, i això havia produït una forta impressió al nostre biografiat, que es deixà els cabells llargs com a bon modernista, se donà de ple a les misantropies del poeta belga i de sos preconisadors, i s'escandalisà de les estridències de la dramàtica a l'ús, que li semblaven horribles grolleries." Lily Litvak: "Maeterlinck en Catalunya". Revue des langues vivantes, XXXIV, 1968, p. 193: "Adrià Gual assistí a esta representacion. El entonces joven pintor, admirador de Wagner, se convirtió desde aquella jornada en discípulo devoto de la obra maeterlinckiana que inspiró su deseo de renovar la escena catalana basándose en el arte simbolista" Cerdà: Els pre-rafaelites, ps. 328 i 340 -que adjudica a Gual part del mèrit de l'escenificació-: "En parlar de la Segona Festa Modernista del 1893 a Sitges, ha estat feta una referència de passada a Adrià Gual, que, en aquella ocasió, col·laborà amb Santiago Rusiñol per al muntatge de La intrusa de Maeterlinck, amb la qual cosa s'introduí el simbolisme a l'escena catalana..." J.F. Rafols: "Les vint-i-nou primeres sessions del Teatre Íntim", dins Modernisme i modernistes, p. 98: "A la segona Festa Modernista de Sitges hi assistí Adrià Gual -jove de vint anys, fill d'un litògraf-, el qual després del batxillerat, cursà estudis de dibuix i pintura. Sentia adoració per Wagner, i des d'aquella jornada (10 de setembre de 1893), en què l'impressionà d'una manera extraordinària La intrusa, passa a ser, a més, un devot de Maeterlinck." També la referència sobre Gual a l'enciclopèdia "Espasa-Calpe": "la representació de La intrusa de Maeterlinck, efectuada per el grupo de literatos de L'Avenç, impresionó a aquél hasta el punto de convertirle en un adepto incondicional de la escuela del dramaturgo belga y de sus panegiristas."

El fet de relacionar La intrusa amb el naixement diguem-ne oficial del modernisme ja es veu de l'època. A tall de paròdia, ho exemplifica La Esquella de la Torratxa: "Avui no ets modernista. Ho crec sense que m'ho juris; però qui et dirà que demà, sortint de veure La intrusa o a conseqüència d'un disgust fort, no et sentis de repetir atacat d'aquesta divertida malura?" A. March. "Manual del perfecte modernista", La Esquella de la Torratxa, any 20, núm. 1014, 17-6-1898, ps. 397-398.

L'estrena de La intrusa, de fet, sembla el millor punt de partida per començar a explicar les provatures de Gual en la línia dramàtica simbolista. Si es repassen les obres escrites per Gual entre el setembre de 1893 i gairebé la redacció del seu primer Nocturn, es pot constatar que la referència a Maeterlinck passa gairebé de manera exclusiva per La intrusa. És probable que Gual no hagi llegit res de l'autor abans de l'estrena de Sitges i que, després, de forma immediata, només es decideixi a llegir l'obra representada i en la traducció de Pompeu Fabra<sup>403</sup>. La redacció, ja al 1895, de Lluna de neu, o la del mateix Nocturn, fan suposar, d'altra banda, que no és fins en aquesta data que Gual té accés a obres com ara La princesse Maleine, Les sept princesses, o Pelléas et Mélisande<sup>404</sup>. Això explicaria el canvi de rumb –cap al llegendari– que just el 1895 es percep en la seva producció. Més endavant, encara, la lectura de Le trésor des humbles generarà nous elements creatius. Però això ja són figures d'un altre paner.

A l'hora de determinar la recepció que Gual fa de l'autor belga, sembla preceptiu esplaiar-se en l'exposició de la recepció primerenca de Maeterlinck a Catalunya. Això és, els coneguts articles de Joan Sardà, Alexandre Cortada, Raimon Casellas o Josep Yxart. Dubto molt, però, que Gual s'engresqui d'entrada amb aquests textos. Com a molt, els rellegirà *a posteriori*, després de la *segona festa* de Sitges, i el seu estudi li servirà per acabar de matisar algunes de les idees preconcebudes en la representació de La intrusa. L'afirmació no és gratuïta. Al capdavall, la lectura que Gual fa de Maeterlinck s'acosta, fonamentalment i abans que res, a les consideracions exposades per Rusiñol al discurs que precedeix l'estrena. Ja sé que les paraules de

---

<sup>403</sup> M. Maeterlinck "L'intrusa", L'Avenc, 2<sup>a</sup> època, any V, núm.15-16, 15-31-8-1893, ps.225-240.

Això explica que, un cop redactada La visita (la primera obra pròpiament *intrusista* de Gual), l'autor es decideixi a presentar-la a la colla de L'Avenc a través de Pompeu Fabra. Vegeu Gual: Mitja vida..., p.48.

<sup>404</sup> Segons Cirici (El arte modernista..., p.51) i Litvak ("Maeterlinck en Catalunya", p.186), abans de 1893 ja es podia trobar a les llibreries de Barcelona les primeres edicions de Maeterlinck. La llista de títols que donen, si més no, un cop revisades les dates, sembla versemblant. De fet, Serres chaudes és publicat a París el 1899, La princesse Maleine, a Gand el mateix any, Les aveugles, precedits per L'intruse, a Brussel·les, el 1890, Pelléas et Mélisande, també a Brussel·les, el 1892. Finalment una traducció de L'ornement des nocces spirituelles de Ruysbroeck, a París, el 1891. Per a la bibliografia de Maeterlinck, vegeu Postia: Maeterlinck..., ps. 247-248 i Gaston Compère: Maurice Maeterlinck, Paris, Besançon, Éditions La Manufacture, 1992.

Rusiñol són enormement deutores de les crítiques que les precedeixen, sobretot de l'article de Casellas a *La Vanguardia*, i que la major part dels conceptes que hi exposa no són nous. Tanmateix, Rusiñol incorpora, abans de citar gairebé al peu de la lletra Casellas, algunes idees que provenen del seu ideari particular i que no tenen cap mena de correspondència, o molt poca, amb els conceptes exposats pels seus confreres. Així, per exemple, la definició de l'apostolat (el fet de considerar Maeterlinck com un artista que lluita "sense tenir en compte els aplausos de les masses", que dona "una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra"), la noció d'intimisme (Maeterlinck no és "dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella") o la visió de la mort com a "consol de la vida", "com una amiga deslliuradora de les penes". Són elements fonamentals en la poètica de Gual, conceptes que absorbeix, necessàriament, de la mística rusiñoliana. I, amb tot, potser no n'hi ha prou amb el discurs de Rusiñol. Al llarg de les pàgines següents, intentaré sintetitzar, ordenar i comentar les principals idees exposades, entre 1892 i 1894, en relació a l'autor de *La princesse Maleine*. I ho faré de tal manera que, més endavant, em faciliti l'exposició dels propòsits de Gual a l'hora d'escriure tantes obres -i tan similars- en tant poc temps, i també l'evolució posterior de la seva dramaturgia.

\* \* \*

Quan, el juliol de 1892, Alexandre Cortada cita Maeterlinck<sup>405</sup>, encara ho fa d'oïdes, sense saber gaire de què va. De fet, el cita tot parlant del "realisme modern" i després d'esmentar Zola o Ibsen; per acabar de reblar el clau, el col·loca de bracet amb un autor com ara Becque. La inseguretats de Cortada es confirma, pocs mesos després,

---

<sup>405</sup>. Alexandre Cortada: "La campanya autònomo-federalista d'en Xavier Ricard", *L'Aveng*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 7, juliol 1892, ps. 215-221.

quan en els seus famosos articles sobre "El teatre a Barcelona" no s'atreveix a citar el dramaturg, o potser creu que no val la pena. El mes de setembre (data del primer d'aquests articles), Puig-Samper, company de Cortada a la Catalana de Concerts, tot reclamant a Joan Sardà una opinió sobre el repertori de Novelli, torna a pronunciar el nom: "*¿Qué interés no despertaría una obra del noruego Ibsen, del belga Maeterlinck o de algún otro de los escritores del Norte como Hertz o Bjorson?*"<sup>406</sup> En el context en què el situa -un relativament homogeni calaix de sastre que abraça des d'Ibsen i Bjorson als moderns realistes francesos i italians-, tampoc no sembla que Puig conegui ni poc ni massa l'obra de Maeterlinck. És en la resposta de Sardà a Puig-Samper on, tot i citar els mateixos noms, es troba per primer cop una apreciació fonamentada:

*"Este teatro al cual V. se refiere, de Ibsen, de Tolstoi, de Maeterlinck, es un teatro, a lo que a mi se me alcanza, frio por fuera, severo, rígido, que esconde todas sus audacias en lo más recóndito de la escena y de la frase, que sugiere más que explica."*<sup>407</sup>

L'observació de Sardà serveix tant per descriure el que hauria de ser el tan desitjat teatre realista com per enunciar la concreció d'una escena netament simbòlica: Ibsen al costat de Maeterlinck. Això no obstant, l'article de Sardà revela per primer cop un coneixement directe de l'autor belga. O, si més no, així ho sembla. Ben mirat, l'article, per uns moments, sembla referir-se a ell exclusivament:

*"Teatro de abstracciones esencialmente reales y humanas pero con humanidad flotante e indecisa, con humanidad impersonal o cifrada en una personificación que no está en el tiempo y en el espacio que contamos o medimos diariamente."*

No ha d'estranyar ningú, per tant, que sigui el mateix Sardà qui, tres mesos després, es

---

<sup>406</sup>- F. Puig-Samper "El repertorio de Novelli. Carta abierta", La Vanguardia (10-9-1892)

<sup>407</sup>- Juan Sardà: "Novelli. Contestación abierta a Sr. D. Federico Puig-Samper", La Vanguardia (18-9-1892)

decideixi a presentar, amb profunditat, l'obra de Maeterlinck<sup>408</sup>. Quan Rusiñol i Casellas acudeixen -si és que hi acudeixen- a l'estrena de *Pelléas et Mélisande* al *Théâtre de l'Oeuvre* de París (17 de maig de 1893, escenificació de Lugné-Poc, una sola representació matinal), la principal referència que en tenen és l'article de Sardà<sup>409</sup>. Un cop engegat el tret de sortida, la successió d'articles, amb referències més o menys velades entre ells, amb citacions més o menys explícites, no s'aturarà fins després de l'estrena de *La intrusa*.

Cal, doncs, tenir en compte la interdependència entre els escrits que presenten Maeterlinck al públic català. El tema ha estat subjecte d'altres estudis, la qual cosa m'estalvia la digressió d'una anàlisi gaire exhaustiva. Així, en comptes d'ordenar linealment les referències i els comentaris, he optat per exposar el seu contingut seguint un criteri de reflexió estrictament temàtic<sup>410</sup>. Aquesta mena d'anàlisi em proporcionarà una crossa excel·lent a l'hora d'exposar els diversos aspectes de la influència de Maeterlinck sobre Gual.

---

<sup>408</sup>- Juan Sardà: "Los dramas de Maurice Maeterlinck", *La Vanguardia* (20-12-1892). Recollit a Sardà: *Quar excogitas*, ps 335-341.

<sup>409</sup>- Casellas és probablement l'autor de la notícia anònima que *La Vanguardia* (26-5-1893) publica de l'estrena. El crític parla de l'obra en una nota escrita durant el viatge (transcanta a Castellanos: *Raimon Casellas*, I, p. 144) i, a més, esmenta l'autor en els articles que tramet des de París: la sèrie "París artístic", escrita entre els mesos de maig i juny. Ara bé, pot molí ben ser que, en un sentit invers, Sardà hagi conegut Maeterlinck, des del mateix moment de l'estrena de *La intrusa*, l'abril de 1891, gràcies a les notícies rebudes via Rusiñol des de la capital francesa.

<sup>410</sup>- He utilitzat, fonamentalment i entre altres, els següents articles: Juan Sardà, "Los dramas..."; Alexandre Cortada "Maurice Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga", *L'Avenç*, 2ª època, any V, núms. 15-16, 15-31-8-1893, ps.243-248; R. Casellas: "*La intrusa. Drama de Maurice Maeterlinck*", *La Vanguardia* (8-9-1893) i José Yxart: *El arte escénico en España*, vol.I, Barcelona, *La Vanguardia*, 1894, ps.271-283 (publicat, com a article, a *La Vanguardia* (1-2-1894)). A banda, el d'Yxart, articles posteriors a l'estrena de *La intrusa*, com els de Brossa o Maragall, o, fins i tot, el discurs de Rusiñol, just abans de l'estrena, els he deixat per als apartats immediatament consecutius.



## 1.1. El terror. La humanitat esporuguida.

Un dels primers conceptes que, a Catalunya, s'associen a la dramaturgia maeterlinckiana és la idea del terror. Joan Sardà és el primer a explicar-ho: si es llegeix de nit una obra de Maeterlinck, diu el crític, "*difficil será sustraerse a la impresión de terror, terror negro, terror en la médula de los huesos*"<sup>41</sup>. No es tracta de cap gràcia introductòria. En opinió de Sardà, la impressió del terror és un "*objetivo indudable*" del dramaturg belga; a l'obtenció de tal efecte col·laboren des de la substància de l'argument a les formes gramaticals més simples: "*todo acontece en la región de la pesadilla calenturienta*". Tanmateix, conscient que cal anar més enllà, Sardà s'esforça a diferenciar entre el terror "*vieux jeu*" d'algunes obres efectistes i convencionals i el terror quasi fisiològic que inspiren les obres de Maeterlinck ("*el terror hasta fisiológico del que al dar las doce de la noche de difuntos, solo, en una casa abandonada, junto a un cementerio, oyese de repente unas pisadas misteriosas como de alguien que se acercase por la espalda.*"<sup>42</sup>)

Alexandre Cortada, tot presentant Maeterlinck des de L'Avenç, gairebé un any després, reprèn la mateixa idea i en fa una lectura força interessant. Per a ell, com per a Sardà, el teatre de Maeterlinck és un teatre que persegueix una emoció profunda i sincera. Ara bé, aquesta emoció s'identifica amb el terror en un sentit estrictament metafòric: és "el temor, el vèrtig de l'abim de la nostra societat esporuguida i faltada d'ideals segurs i fervents." Cortada, de fet, parla de la crisi del positivisme en tots els àmbits del pensament, de l'art i de la ciència decimonònics, i, en aquest sentit,

---

<sup>41</sup>- Sardà: "*Los dramas...*".

És evident que Sardà estava al corrent de les crítiques a l'estrena de L'Intrusa, el 21 de maig de 1891, al Théâtre d'Art de París. Segons Le Figaro (22-5-1891), "*L'auteur belge n'est pas le Shakespeare annoncé, mais il a su produire un effet de terreur indiscutable: il a fait passer les spectateurs par toutes les affres de la peur.*" Citat a Postic: Maeterlinck..., p.59.

<sup>42</sup>- Els recursos suggestius de La intrusa són llegits per alguna crítica com estratègies d'allò més convencionals. Vegeu, per exemple, J.B[ru].S[anclement]: "L'Intrusa", Le Teatro Regional, any II, núm 86, 30-9-1893: "Aquest efecte [el plor del nen] val tant com una nit de preparada tempestat o com un llamp caigut a temps. Lo soroll de la dallà a l'exterior i la quietud de tot lo vivent que rodeja la casa, l'apagar-se paulatinament lo llum i la sortida de la germana de la carnat anunciant la mort al caure les dotze de la nit, no són altra cosa que una munió d'efectes acumulats."

produceix una interpretació prou lúcida de la dramàtica simbolista<sup>43</sup>. Davant de la inseguretats i de la por, davant de la incapacitat de l'home per comprendre el seu món i per governar el seu propi destí, l'obra de Maeterlinck intenta, per sobre de tot, "la representació dramàtica de l'home en la seva impotència existencial, de l'home lliurat a un destí, que mai no podrà comprendre, impenetrable."<sup>44</sup> Per aquesta banda, doncs, Cortada assumeix una esquerda en el seu fins fa ben poc inquebrantable ideari naturalista: toca fer concessions a unes noves idees estètiques. Qui sap, potser a través d'elles es podrà aconseguir la renovació moral de la societat, la modernitat artística i la universalitat de pensament. Tot amb tot, Cortada no pot evitar de manifestar els seus recels d'home combatit davant la inanició extrema del nou esperit decadent. Així doncs, si bé és correcte d'expressar, en relació a l'època actual, "els sentiments, les al·lucinacions i les nerviositats extremes", és criticable que no s'impulsin també de forma clara "les aspiracions ideals i socials"<sup>45</sup>. L'art per a Cortada, com també per a Jaume Brossa, ha de ser un revulsiu important; no pot permetre's el luxe de rabejar-se gaire estona en els fangars de la crisi, el que ha de fer és prendre'ls com a base per a l'establiment definitiu d'un nou estadi social. Cortada, de fet, pretén l'impossible: la filosofia maeterlinckiana, si alguna cosa deixa clara, és precisament la seva incapacitat per proporcionar solucions existencials i, no cal dir-ho, socials. I això, per a les mentalitats regeneracionistes, esdevé una paradoxa immensa a l'hora de defensar, amb

---

<sup>43</sup> - "Tout paraît indiquer que l'âge moderne est de ceux-là foyes de déséquilibre]. Inestabilité, doute, inquiétude, remise en question de toutes les croyances et de toutes les valeurs; l'individu revendiquant ses droits et sa place, mais généralement incapable de se maîtriser et restant esclave d'habitudes mentales, nerveuses et physiques: jamais l'homme, semble-t-il, n'a été aussi divisé. Et la crise ou se débat le monde n'est que la projection de notre chaos intérieur." Guy Michaud: *Messoge poétique du Symbolisme*, I, Paris, Nizet, 1947, p. 18.

<sup>44</sup> - Peter Szondi: *Teoría del drama modern (1880-1950)*, Institut del Teatre, 1989, p.43.

<sup>45</sup> - Tot i reconèixer que el teatre maeterlinckia no és un teatre d'idees, Cortada, amb aquest article, "havia intentat salvar la representació [de *La intrusa*] des del punt de vista regeneracionista [tot distingint] el simbolisme belga del francès." Vegeu Castellanos: *Raimon Casellas*, I, p. 145

Cito Cortada: "En aquest moment, la literatura dels flamenos ha vingut a representar, dintre de la francesa, l'art i el pensament germànics. portant, en la lluita que ara hi ha a França entre els pobles del nord i els del sud, una força aclaparadora. Pot ser, fora de l'Escandinàvia, la de Flandes és la que produeix en aquest moment l'art i la literatura més gran de totes les raons germàniques, saxones i gòtiques." Cortada: "Maurici Maeterlinck. .".

Vegeu el mateix argument a [Joan] P[érez] J[orba]: "Bibliografia", *Catalònia*, any I, 15 : 31-8-1898, ps 208-211: "La influència d'en Stéphane Mallarmé sobre l'esperit dels joves de la França ha sigut i és nefasta [...] El simbolisme dels pobles de fora França és el que dona, ha donat i donarà més obres sòlides. ." (p.210).

més o menys convenciment, els valors moderns de la nova dramaturgia.

Un altre exemple: Josep Yxart, un dels màxims propagadors del naturalisme literari a Catalunya, uns mesos més tard que Cortada i després de veure *La intrusa*, tot i no partir de posicions obertament socialistes o anarquitzants com els de *L'Avenc*, exterioritza també els seus recels. De primer, Yxart s'afegeix al seu amic Sardà a l'hora de considerar que "*el efecto definitivo de sus dramas [els de Maeterlinck] es el terror*"<sup>16</sup>. Un terror que, tal com ha afirmat Sardà, no és pas melodramàtic, sinó, ben al contrari, un terror que prové del misteri de la vida i d'una fatalitat tòtrica que s'alia a una fatiga absoluta de l'ànima. Fet aquest aclariment, però, les obres de Maeterlinck tenen el defecte -encara que Yxart no usi aquesta paraula- d'encomanar un "*número escaso de emociones y todas deprimentes*". Els recels de Cortada i d'Yxart són les primeres batzegades d'una actitud que, un parell d'anys més tard, definirà Joan Maragall tot parlant d'un art que mai no pot resultar compatible amb "*una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado de la vida*".<sup>17</sup>

Tornem, però, a la idea del terror i a la desorientació de la humanitat en la fi del segle. En un article dedicat a Carrière, el maig de 1893, des de París, Raimon Casellas es refereix a la descomposició de la societat contemporània. Segons Casellas, la humanitat actual "*recela, tiembla, como si supiera de fijo, o presintiera a lo menos, que está asistiendo al prólogo de una tragedia inmensa cuyo desenlace podría ser fatal para todas las prerrogativas, distinciones y categorías sociales*".<sup>18</sup> Aquesta descomposició, fruit de la desconfiança en les idees positives (car la raó és "*inclinada sobre el margen del abismo*"), es tradueix en la dramàtica maeterlinckiana, segons el crític, en una voluntat clara de

---

<sup>16</sup>- José Yxart: *El arte escénico*... 1, p. 275.

<sup>17</sup>- Joan Maragall: "*Anant pel món*", *Diario de Barcelona* (29-1-1896)

<sup>18</sup>-R. Casellas: "*Paris Artístico. Eugenio Carrière*", *La Vanguardia* (26-5-1893)

*"referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente, cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico frecuentando el Misterio, adivinando lo Ignoto, prediciendo los Destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror..."*<sup>419</sup>

Òbviament, l'opinió de Casellas (que intenta proporcionar les claus de comprensió de La intrusa just abans de la seva representació, en el marc d'una cuidada campanya de propaganda<sup>420</sup>), és prou semblant a l'enunciada per Cortada. Ara bé, Casellas, lluny de recels i matisos, justifica sense embuts la transcendència del *terror*. Per a ell, Maeterlinck intenta provocar un determinat estat de sensibilitat que palpiti "*con ritmos de emociones en un crecscendo horrisono de terror*". Ho subordina tot a una emoció intensa. Una emoció-terror que, precisament pel seu origen metafòric, no fa cap concessió a les emocions fàcils del públic convencional i es revela com un sentiment transcendent. O és que potser, es pregunta el crític, Maeterlinck s'ha limitat "*a suscitar hasta el paroxismo esta impresión de terror como única finalidad de la obra? ¿No ha ido más allá, mucho más allá, rebasando la esfera de lo sensorio para penetrar en el mundo de lo metafísico? És evidente que sí.*" Darrere el drama de sensació, en definitiva, pot endevinar-se una tesi poètico-filosòfica, "*un símbolo dialogado, un tema trascendental*".

---

<sup>419</sup>. R. Casellas: "La intrusa...".

Es tracta, segons Casellas, de "*resumir, aunque sea pálidamente, las series de terribles emociones que, con letanias de torturas y suplicios, van pasando por el alma de aquella humanidad quimérica y angustiada, que con paso vacilante, tembloroso, transcurre por los poemas escénicos de Mauricio Maeterlinck*".

Casellas, a París, també parla de "*fascinación horrorífica*" a propòsit d'una representació de La Walkiria Vegeu Castellanos: Reimon Casellas... I, p. 144.

<sup>420</sup>. Així ho afirma Joan-Lluís Marfany a "Els inicis del Modernisme", dins Riquer/Comas/Molas: Història de la Literatura Catalana, vol VIII, Barcelona, Anel, 1986, p.85. Vegeu, en aquest sentit, "La fiesta artística de Sitges", La Vanguardia (13-9-1893) i (14-9-1893) i J.B.S.: "La intrusa".

Al voltant de la Festa Modernista de Sitges de 1893, vegeu, sobretot, Margarida Casacuberta: "La festa de 1893 a Sitges" i "A propòsit de La intrusa: les limitacions del modernisme", dins Santiago Rusiñol... ps 143-179

## 1.2. La crisi del mètode positiu.

El motiu del terror posa en evidència la crisi dels valors *positius*: la confiança en el coneixement de la realitat mitjançant mètodes d'observació i d'experimentació, la seguretat en la capacitat de l'home per conèixer i dominar els fenòmens del món exterior (i també el seu propi destí) i, al capdavall, l'anàlisi i l'observació com a fonaments de creació artística<sup>41</sup>. La via per a un nou art és oberta.

Partint d'aquí, per exemple, Cortada investiga les arrels de l'art contemporani i justifica tendències en la definició de dues realitats ètnico-artístiques. Així, oposa la coalició neo-romàntica "(parnassiana, simbolista, mística o decadent)", pel seu caràcter visionari i nebulós que prové del Nord, pel seu "idealisme gris", pel seu "misticisme espiritualista" i pel seu "simbolisme imaginatiu propi dels antics pobles creadors de l'art gòtic i de les literatures místico-religioses i cavalleresques dels segles de l'edat mitjana", al "naturalisme plàstic, lluminós, clar, pintoresc, ple d'imatges del migdia, fet especialment per homes de l'assolejada Provença."<sup>42</sup> Per a Cortada, mentre l'art septentrional és decididament espiritualista, l'art meridional és indefectiblement materialista. I això, en aquests moments, cal acceptar-ho tal com ve, sense tancar cap porta.

Paradoxalment, aquest raonament ètnico-geogràfic proporcionarà els arguments per al futur bandejament del nou art decadent. Breu: de moment aquesta mena de produccions han de ser acceptades per la seva modernitat indiscutible (cal obrir-se, en una síntesi esplendorosa, a tots als nous corrents estètics del nord d'Europa per, així, "crear els ideals i la atmosfera intel·lectual que ha de desvetllar del tot, dant-nos

---

<sup>41</sup>. Casellas exemplifica correctament aquesta crisi a l'interior d'una obra com *La intrusa*. Només li cal confrontar els personatges de l'avi i de l'oncle: "El Abuelo no cuenta con dato ni observación positiva; todo se reduce a augurios y presentimientos, a naturales instintos, a impulsos del alma, a voces del corazón. El Tío, en cambio, tiene un criterio seguro de verdad, puesto que para el optimismo de sus enseñanzas se apoya en el testimonio de sus sentidos, en la opinión de los más y en el dictamen de las ciencias." Casellas "*La intrusa*..."

<sup>42</sup>. Cortada: "Maurice Maeterlinck..."

consciència de lo que som i de on hem d'encaminar-nos"<sup>423</sup>); a la llarga, però, potser s'haurà de reconèixer que aquest no és el model artístic més adequat per al tarannà nacional dels catalans. És la mateixa idea que ha expressat Brossa quan, des de les planes de L'Avenc, ha assegurat que l'obertura de la música catalana a Wagner i a Beethoven, si bé passa per un període satisfactori d'assimilació, més tard o més d'hora, haurà de controlar-se per garantir a una etapa d'autonomia<sup>424</sup>.

Ara bé, pel que fa a la crisi dels valors *positius*, per damunt de tot interessa destacar com, en aquests moments, gairebé tots els comentaristes de Maeterlinck destaquen la substitució del mètode naturalista per un estil molt més sintètic: a canvi de l'anàlisi, de la psicologia o de les relacions de causa i efecte, se subratlla la síntesi, l'abstracció caractereològica i la manca d'acció. El més explícit, en aquesta direcció, és Josep Yxart, per al qual les idees del dramaturg belga, respecte a les teories exposades per Taine, no són altra cosa "*que una flagrante oposició y un continuo mentis: el extremo opuesto [...] A primera vista, cualquiera diría que Maeterlinck no ha hecho más que aplicar aquellos mismos principios, cuidando sólo de volverlos del revés.*"<sup>425</sup> Segons Yxart, allò que menys interessa a l'autor de La intrusa és presentar la vida externa mitjançant "*los hechos encadenados y los episodios lógicos: lo que ansia revelar, como en síntesis y en abstracto, son las sensaciones y emociones internas, las*

---

<sup>423</sup>. Alexandre Cortada: "Ideals nous pera la Catalònia", Catalònia, any 1, núm. 1, 25-2-1898, ps. 8-12.

<sup>424</sup>. Vegeu més amunt ps. 86-88.

Tot ressenyant l'estrena de La intrusa, Brossa insisteix en la mateixa idea: "Un poble jove que ha de refer la seva educació artística, intel·lectual i moral, que ha de purificar el seu idioma, que ha de sensibilitzar el seu sistema nerviós, no pot alimentar exclusivismes que podrien matar energies que estan per despertar. Al contrari, el nostre interès té d'ésser eixamplar la nostra esfera de comprensió artística, apoderar-nos de tots els perfeccionaments tècnics, educar el nostre gust en el saboreig de les obres de totes les escoles, i no en passeu ànsia: el nostre caràcter, fatalment, inevitablement, farà una natural selecció i s'aprofitarà dels factors que s'avinguin més amb el seu íntim mode d'ésser." Jaume Brossa: "La festa modernista de Sitges", L'Avenc, 2ª època, any V, núm. 17, 15-9-1899, p.261.

<sup>425</sup>. I continua així: "*Se quería últimamente hombres de carne y hueso, seres vivos y determinados. individualidades y no tipos. El autor se encarga de hacer absolutamente lo contrario: descarna y desvella los suyos hasta dejarlos convertidos en fantasmas inconsistentes; les da una existencia indeterminada de alucinados.*" Yxart: El arte escénico, t. ps. 271-272.

Jaume Brossa, en la seva ressenya de l'estrena de La intrusa, assegura que el teatre simbolista és el pol oposat del teatre naturalista perquè aquest darrer, al contrari de l'abstracció simbolista, es fonamenta bàsicament sobre el drama de caràcters i de costums. Vegeu Brossa "La festa modernista..."

*más íntimas, las más sutiles y desconocidas.*<sup>426</sup> És a dir, els estats d'ànima. No importa, doncs, investigar la causa determinant de les accions ni el perquè de la complexitat caractereològica. Importa, per contra, el món interior, els sentiments més recòndits d'individus sense història, sense personalitat definida, que, en un moment determinat de la seva existència, són acarats a la presència inexorable del seu destí.

### 1.3. Acció i situació. Personatges.

L'oposició sistemàtica i continuada entre el mètode positiu i la dramaturgia idealista comporta inevitablement una transformació de les categories convencionals de conflicte i d'acció. L'acció dels drames maeterlinckians és indeterminada. Davant dels ulls de l'espectador, només es presenta l'instant tètric en què l'home, completament indefens, és sorprès pel seu destí<sup>427</sup>. Aquest destí és representat per la mort<sup>428</sup>. Vet aquí l'aspecte més extern del component terrorífic en les obres de Maeterlinck: la premonició de la mort, la intuïció de la seva presència, la impossibilitat de fer res per ataurar-la... La mort, per tant, regna en escena; ara bé, cap acte no la produeix, ningú no n'és responsable. "Vist dramaturgicament -assegura Peter Szondi-, això significa la

---

<sup>426</sup>. Yxart: *El arte escénico...*, I, p.273

<sup>427</sup>. "Les lluites psicològiques entren per ben poca cosa en el fons dramàtic de les obres de Maeterlinck. Els seus personatges són sers llençats a la vida sense voluntat, inconscients del seu destí, moguts per una fatalitat superior i desconeguda que, com l'oracle de la tragèdia grega, els condueix invisiblement a través de la seva existència." Cortada: "Maurici Maeterlinck...", p.246.

<sup>428</sup>. És a dir, "la intrusa". En paraules de Gual: "*La Intrusa*, aquella figura representativa de la mort, potser la mort mateixa, que porta entre vels els secrets de la vida futura, és en tot moment lo que presideix la poesia maeterlinckiana, darrera el to de la qual nasqué el mot *decadentisme*, per esvairament dels estaments literaris acomodats." Adrià Gual "Maurice Maeterlinck", publicat als anys 30 a la *Revista de Ràdio Barcelona*, Fons Gual, àlbum de premsa, núm. IV. En mots de Maeterlinck: "*C'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux...*" Més enllà del seu valor absolut, la mort també serveix per definir l'inconegut: "*Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort.*" "Preface" a *Quatre*. Brusel·les, Deman, 1901, p.7.

Cortada defineix la mort com la "iniciació en la veritable idea", quan més ens hi acostem, més ens acostem "a la visió suprema de la veritat de les coses". Cortada: "Maurice Maeterlinck..."

substitució de la categoria d'acció per la categoria de situació. [...] En el drama autèntic la situació sols és punt de partida per a l'acció. Aquí, en canvi, ja el plantejament temàtic pren a l'home tota possibilitat d'actuar."<sup>429</sup> El concepte és analitzat a la perfecció per Yxart:

*"La acción será tan indeterminada como todo lo restante, o no existirá: consistirá en una continua sugestión de esa vida invisible de los seres, en lo que tiene de ignoto, de misterioso, de inexplicable e inexplicado. [...] Se quería, por fin, mutilar, cercenar, relegar a la región de lo puramente quimérico e ilusorio todo móvil dramático y toda pasión excepcional, indescifrables o sin causa conocida, y el dramaturgo se lanza otra vez a explorar y presentar ese más allá de la vida humana: el destino, el presentimiento vago, el odio inconsciente, la inquietud sin motivo, las alucinaciones terroríficas, las supersticiones que asocian la vida de la naturaleza a la existencia humana."<sup>430</sup>*

I també per Sardà que, en la mateixa línia, se sent incapaç d'explicar el procés de l'acció en una obra com *La princesse Maleine*<sup>431</sup>; o Casellas, que s'inclina a considerar *La intrusa* com un drama sense acció, sense argument<sup>432</sup>. A l'altra banda del ventall crític, hi haurà comentaris<sup>433</sup> que destacaran la manca d'acció com a defecte.

L'absència d'acció, en un altre sentit, suposa l'eliminació dels personatges diguem-ne *plens* del naturalisme a favor d'una nova categoria d'herois teatrals. Es tracta d'individus que, sobretot referint-se a les obres llegendàries, Sardà descriu com a ombres intangibles, "*vagas y escurridizas*", ingràvides. Ombres el pas de les quals

---

<sup>429</sup>. Szondi: *Teoría del drama*..., p.44

<sup>430</sup>. Yxart: *El arte escénico*..., I, ps.273-274

<sup>431</sup>. "Y, sin embargo, el melodrama esta en que si es posible resumir escuetamente la acción, es imposible ni apuntar siquiera cómo ni en que condiciones ni por que procedimientos literarios la desarrolla el autor." Sardà: *Los dramas*...

<sup>432</sup>. "La dramática s'esforça per anul·lar tot vestigi d'acció humana determinada, per a suggerir una impressió general: terror, voluptuositat, unció, misteri... com guien el teatre de Maeterlinck." Casellas: *Etapas estéticas*, I, ps.57-58.

<sup>433</sup>. Vegeu, per exemple, J.H.S.: "*La intrusa*"



no aixafaria ni l'herba; ombres enigmàtiques i misterioses. Per a Sardà, aquestes figures no és que no tinguin psicologia; si que la tenen, i és una psicologia profundament humana; el que passa és que, a diferència dels personatges del naturalisme, la seva ment no opera "con sucesión lógica y analizada sino en síntesis o destellos repentinos, momentáneos, de una intensidad maravillosa, pero perdida y esfumada un instante después en los senos oscuros de lo imposible."<sup>434</sup> Només parlen per la necessitat de confirmar la seva posició, els seus dubtes o les seves sensacions<sup>435</sup>.

En opinió de Sardà, els personatges maeterlinckians s'assemblen molt a les figures dels quadres de Puvis de Chavannes. "que hoy vuelven los ojos a las formas hieráticas del retablo medio-eval". Sardà, després de definir globalment un determinat estadi artístic, relaciona el quietisme dramàtic i la falta de carnalitat -materialitat- de les figuracions pictòriques de Puvis. El paral·lelisme farà fortuna. Així, cinc mesos després del seu comentari, des de París, Casellas presenta un nou enfocament de la qüestió. En un article monogràfic publicat a La Vanguardia, definirà les figures de Puvis com a éssers

*"sin patria ni siglo, sin indicación precisa de raza ni tiempo, se me aparecen como un compendio supremo de todos los pueblos y de todas las edades, como un pretérito resucitado, una actualidad viviente, un porvenir resentido... ¡Una emanación grandiosa de toda la humanidad!"*<sup>436</sup>

Maeterlinck també utilitza individus de llegenda, éssers plans i sense història, figures etèries fora de qualsevol marc cronològic, allunyades d'una geografia concreta i

---

<sup>434</sup>- Sardà: "Los dramas..."

<sup>435</sup>- Això, tal com es veurà uns paràgrafs més endavant, determina un llenguatge repetitiu, fragmentat, interrogatiu, gairebé barbotejot que proporciona un dels tòpics més populars al voltant del teatre maeterlinckian.

<sup>436</sup>- R. Casellas: "Paris Artístico. Pedro Puvis de Chavannes", La Vanguardia (18-5-1893)

envoltades de misteri<sup>437</sup>. Gràcies a això, els seus drames, com els quadres de Puvis, tenen una validesa més enllà del temps i de l'espai. Són universals. L'opinió d'Alexandre Cortada és idèntica. Segons diu, per un afany d'universalisme, i també per la necessitat d'expressar simbòlicament "la part més decadent de la vida", Maeterlinck "ha anat a buscar els elements dels seus símbols en èpoques passades o en societats ineptes i caduques."<sup>438</sup>

En les obres d'ambient contemporani, com és el cas de La intrusa, Maeterlinck també presenta uns personatges força distints del model naturalista. Casellas els descriu com a "*quiméricos sujetos de experimentación fisco-patológica expuestos a las miradas del espectador*";

*"Como la reproducción directa y a posteriori del ser humano, dotado de voluntad y de pensamiento individuales, podría fácilmente embarazar con sus iniciativas e imposiciones el plan emotivo ya determinado; las figuras que intervienen en la creación, más que como caracteres complejos, se ofrecen como temperamentos simplicísimos, poco diferentes en su mayoría, y en todo caso, lo más estrictamente contradictorios para dar motivo a los juegos de contraste, al claro-oscuro de la sensación total."*<sup>439</sup>

Els personatges contemporanis, però, encara que per la seva mateixa incapacitat

---

<sup>437</sup>. Segons Casellas, l'artista modern, amb una intensa voluntat de síntesi, reclama la llibertat de suprimir qualsevol detall que no contribueixi a la impressió o a l'harmonia de conjunt. Això té a veure amb la pèrdua de concreció geogràfica o temporal dels personatges. Ja que, "*extender los límites de la invención era reducir los de la verdad inmediata; abriendo paso a la intelectualidad, a la idealización, a la fantasía, se cerraba un tanto la puerta al carácter, a la localidad.*" Vegeu R. Casellas: "*Crónicas de arte. A propósito de la Exposición-Grazer. I*". La Vanguardia (16-12-1894)

<sup>438</sup>. Cortada: "Mauro Maeterlinck. .".

Aquesta indeterminació dels personatges, segons Yxart, també participa de l'oposició sistemàtica a les tècniques naturalistes. "*Se quería una acción contemporánea para que el autor, obsesionado por la visión real, pudiera comunicarla con plenitud de vida. El nuevo dramaturgo [Maeterlinck] tampoco hace más que sentar lo contrario. Retrocede a la edades remotas e indeterminadas, donde se pierde la noción de una vida concreta y de un carácter definido, hasta en la indumentaria y la arqueología escénicas.*" Yxart: El arte escénico..., I, p.272. De fet, Yxart descriu els personatges del dramaturg belga com una mena de "*fantasmas inconsistentes*", tenen "*una existencia indeterminada de alucinadas. Su lenguaje es un balbuceo; su pensamiento incoherente; su voluntad nula [...] Son, en una palabra, todo lo contrario del hombre real y del hombre vivo.*" [ibí]

<sup>439</sup>. Casellas. "La intrusa...".

d'actuar mantinguin un quietisme bàsic, no són tan intangibles com els reis i les princeses de l'obra llegendària. Ara duen indumentària actual i la seva gestualitat, per bé que pausada, pot ajustar-se també a les necessitats de la interpretació realista. És aquesta dualitat la que permetrà que Cortada assenyali, àvid d'obtenir excuses que justifiquin el seu eclecticisme, alguns paral·lelismes entre realisme-naturalisme i idealisme-simbolisme. Segons ell, per exemple, el determinisme pot tenir una lectura ambivalent:

"tan passius i mancats de voluntat activa són els uns [els personatges del naturalisme] com els altres [els del simbolisme]. En els primers el fatalisme determinista de les lleis naturals és lo que els mou i lo que els té lligats amb fils quasi visibles. En els segons, el fat de lo desconegut, la fatalitat inconscient i invisible per la intel·ligència humana, els té enrollats i confosos."<sup>40</sup>

Des d'un punt de vista similar, Yxart assegura que *La intrusa* és l'obra de Maeterlinck que té més elements reals: "*es un verdadero ejemplar de transición*". I vénen a confirmar les seves deduccions la concreció dels personatges contemporanis, la vulgaritat de la conversa i també la decoració, que "*es de una verdad que aspira a lo típico: un interior flamenco*".<sup>41</sup> No obstant això, el crític s'adona de la coherència fonamental del conjunt de l'obra maeterlinckiana: en *La intrusa*, com en les restants produccions del dramaturg, els personatges contemporanis mantenen el caràcter sintètic, l'acció segueix sent inexistent i només hi ha sensacions misterioses i premonicions de mort. Per tot plegat, Yxart i Cortada no aconsegueixen justificar la

---

<sup>40</sup> Cortada: "Maurici Maeterlinck...".

De fet, Cortada, preocupat com sempre, defineix l'art de Maeterlinck «i el flamenc en general» com un art essencialment ambivalent: "La barreja de lo il·lusori, fantàstic i macàbric, amb el realisme més detallat, més casolà i més *terre à terre*, la robustesa i la concepció valenta foses amb la incoherència més desordenada, són ara, com abans, la tònica d'aquell poble artista." Al capdavant, si Maeterlinck ha volgut reflectir en el teatre "l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapara produeix en els sens humans", ha estat seguint una direcció similar a la que han pres amb anterioritat alguns "dramaturgs realistes".

<sup>41</sup> En un altre lloc, Yxart, tot comentant l'escenificació de *La intrusa*, la defineix com d'un realisme "tal com tots nosaltres ja els hem somiat" (vegeu "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà", a cura de Rosa Cabré i Monne, *Els Marges*, núm.24, gener 1982, p.76). Es tracta, en definitiva, de la voluntat de satisfer, amb els nous models, les velles aspiracions.

possibilitat d'una escenificació realista; constaten que, en les obres *contemporànies* de Maeterlinck, allò que canvia no és el marc filosòfic, sinó el marc espacial i temporal de l'acció. Només això. Aquest fet, lògicament, provoca una modificació lleu en l'acord que regula la versemblança dramàtica. D'una banda, la premonició, el dubte, la por o la incapacitat d'actuar no deixen de regir el comportament dels personatges; de l'altra, l'actualització escènica d'aquests factors en un ambient contemporani ha de substituir la indeterminació per una certa aparença de quotidianitat. No és adequat, doncs, forçar la interpretació musical i etèria de les figures de rondalla en les obres *contemporànies*. I això simplement perquè l'aproximació temporal afecta l'acord entre sala i escena i modifica l'estatus de versemblança. El missatge és el mateix, sí, la seva concreció externa, tanmateix, ha de ser una altra. Gual assumirà aquesta subtil precisió (evidentment, rebutja el realisme entès com a còpia superficial de la realitat), i, en aquest sentit, no és estrany que defensí una vegada i una altra els conceptes de "justesa", "naturalitat" o "veritat" en la interpretació; tant si els personatges en qüestió són contemporanis com si són llegendaris<sup>42</sup>. No és cap contradicció. Amb l'arribada del simbolisme, l'accepció *realista* d'aquestes paraules deixa de tenir sentit. Tan sols cal, per a cada obra, legitimar l'estat de versemblança que li és propi. Perquè de la versemblança depèn la suggestió.

---

<sup>42</sup> - Tret d'algunes observacions superficials, la crítica de l'època no va entretenir-se a fer excessives distincions (segons Miquel i Badia, per exemple, uns i altres personatges tenen funcions ben diferenciades: els primers -els contemporanis- són els que investiguen en el *drama intim*, els segons -els llegendaris- condueixen a la poesia de la llegenda, del somni. Vegeu F. Miquel y Badia: "Un ensayo simbolista", *Diario de Barcelona* (9-2-1897)). Això no obstant, crec que les distincions a fer són prou importants, car determinen, en el cas de Gual, el procés de les seves provatures dramàtiques dins l'òrbita simbolista. Interessa observar com l'autor es replanteja la qüestió i utilitza productivament els paral·lelismes i les diferències, tant pel que fa a aspectes formals i de contingut (val la pena fer la comparació entre *Silenci* i *Nocturn*, o analitzar la integració que es produeix a *Blancaflor*), com pel que fa a les adequacions que, segons s'adopti un o altre model, es registren en la teoria interpretativa.

#### 1.4. El llenguatge.

Hem quedat, doncs, que els personatges maeterlinckians –tots ells– no tenen voluntat, i són indeterminats. Així i tot, parlen, pronuncien paraules, s'expressen verbalment. Sardà, que és el primer a abordar el tema, opina que els mots que articulen, certament amb dificultat, no poden considerar-se ni reals ni tan sols humans. Per a ell, les frases que Maeterlinck col·loca en boca dels seus herois funciona com una mena d'instrumentació musical<sup>43</sup>. El sentit literal de les paraules i els seus lligams gramaticals permeten, segons el crític, fixar la psicologia dels personatges i el moment dramàtic; és a dir, disfressar els diàlegs dins la "*convencionalidad tradicional de la dramática realista*". Darrera la disfressa, però, els herois maeterlinckians només diuen allò que diu l'ànima, "*no lo que dice la persona humana en aquella situació pasional*." Si, en comptes de text, es tractés de música, no caldria cap disfressa. ¿Que potser no existeixen determinades combinacions de sons instrumentals que "*marcan y caracterizan perfectamente una pasión o un estado de alma sin decir nada gramatical o lógicamente inteligible?*"<sup>44</sup> Malgrat tot, la versemblança teatral reclama, tant sí com no, un lleuger maquillatge. Tal com ho acabo de dir, és aquest maquillatge, aquesta disfressa (l'aparença de moure's dins la convencionalitat de la dramàtica a l'ús), allò que autoritza gairebé tots els crítics a posar-se d'acord a l'hora de descriure l'ambivalència del llenguatge maeterlinckià; sobretot, és clar, en les obres contemporànies:

*"Así las frases del ciego -dijo, per exemple, Casellas- aunque siempre naturales y adaptadas al curso del diálogo, respiran a veces un doble sentido, como si, obedeciendo a dos distintas impulsiones, debieran a un tiempo corresponder a las necesidades de la conversación y a las hondas preocupaciones del ánimo."*<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup>. Gual aprofita aquesta idea en la seva "Teoria escènica". Vegeu més endavant, capítol 5, apartat 1.

<sup>44</sup>. Sardà: "*Los dramas...*"

<sup>45</sup>. Casellas. "*La intrusa*." Disfressat, el llenguatge de Maeterlinck és "*por lo común, llano, corriente, familiar y hasta pedestre y vulgarísimo en ocasiones.*"

Es una ambivalència que s'estén a la consideració global dels protagonistes i a l'ambient de *La intrusa*, a mig

Ara bé, que el llenguatge correspongui a "*las necesidades de la conversación*" no vol dir que no pigui construir-se musicalment. Sardà parla de la veu com d'"instrumentalització musical", Cortada fa un pas més i compara els drames de l'autor belga amb el drama líric wagnerià. Segons això, el drama esdevé una veritable simfonia. Els motius (temàtics i melòdics) que es desprenen del llenguatge -i no només del llenguatge- es combinen,

"es desenrotllen, es modifiquen, s'harmonisen o es contrapunten tan bé, que formen de cada drama un conjunt acabat. Els motius, com en una simfonia apareixen i desapareixen segons ho demana el desenrotlló progressiu de l'obra entera."<sup>446</sup>

Més encara, la musicalitat de la paraula en Maeterlinck es caracteritza pel seu caràcter psalmòdic, monòton i repetitiu<sup>447</sup>. Sardà parla de "*cláusulas breves, concentradas, con*

---

canvi entre l'escena de costums i la irrealitat absoluta; una ambivalència que Cortada, interessat a ressaltar la cara vigorosa del dramaturg, deseria com "la barreja de lo il·lusionari, fantàstic i macàbric amb el realisme més detallat, més casolà i més *terre-à-terre*" (Cortada: "Maurici Maeterlinck..."). La mateixa ambivalència que permetrà assegurar a *La Vanguardia* que la representació de *La imitació* va ser "*un prodigio de verdad, de naturalidad, producida por un arte consumado*". El corresponent: "*La fiesta artistica*", *La Vanguardia* (13-9-1893).

En plena teorització de l'esponcisme, Maragall recuperarà alguns aspectes de la idea. Així, el poeta de la "paraula viva", tot i disculpar l'èmfasi general del llenguatge maeterlinckià ("*con su estilo maravillosamente rebuscado tiene un cierto derecho a ser enfático*"), assegurarà que els millors moments en les obres del dramaturg belga són "*aquellos en que ante la vision más clara de la realidad el poeta se olvida del efecto a producir y del público, que queda entonces muy allá y se expresa con una sobriedad llena de sentido*". Joan Maragall: "*Énfasis literario*", dins *OC*, II, p.161 (article datat a 14-11-1901). És un argument que Gual aprofitarà a l'hora de fer compatibles el seu esponcisme i l'interès per Maeterlinck. Maragall proporciona una via tot utilitzant una imatge que serà repetida infinitat de cops en l'obra de Gual: la immensa capacitat d'admirar el món que posseeix l'infant. Segons Maragall, cal esperar davant la visió emocionant de la realitat de la vida fins que alguna cosa ens empenyi a parlar, aleshores, parlarem amb senzillesa i sinceritat i direm "*nuestra impresión como un niño que al ver por primera vez una cosa bella la señala y la nombra simplemente*".

<sup>446</sup>. Cortada: "Maurici Maeterlinck...".

<sup>447</sup>. Vegeu, pel que fa a aquesta qüestió, Postic: "*Poème et langage*", dins *Maeterlinck...*, ps.118-130

Per comprovar el rebuig de la crítica davant d'aquest ús del llenguatge dalt de l'escenari, vegeu, per exemple, Miquel y Badia: "*Un ensayo simbolista*"

La historiografia pròxima també hereta alguna cosa d'aquesta prevenció. Segons Farran i Mavoral, en les obres de Maeterlinck, "el diàleg assoleix un màxim grau d'atròfia, de misèria expressiva, on hi és gairebé per compromís; on tenen més valor els punts suspensius i els signes d'interjecció que les paraules." Vegeu *La renovació del teatre*, Barcelona, *La Revista*, 1917, p.85 Per a Francesc Curet, d'altra banda, "el llenguatge incoherent, indecis i buituejant, amb prosòdia temàtica, de canterella, de Maeterlinck, fou adoptat per alguns dels nostres intel·lectuals com una putera expressió literària, en reacció contra el cru realisme, la xerrameca retòrica i les tormentades de frases i imatges de foc.", Curet: *Història del Teatre Català*, p.337.

*repetición adrede monótona de unos mismos giros, de unas mismas voces gramaticales, sin hacer una sola frase; algo, repito, como una instrumentación musical hecha con palabras del diccionario.*<sup>448</sup> Casellas també hi insisteix:

*"Pero lo más notable, por lo raro, es la construcción monótona de ciertas oraciones, cuyos giros y vocablos, repetidos hasta el extremo, chocan, se pegan al oído y se imponen a la imaginación. [...] Estas cantinelas de una misma frase, estas letanias de un mismo vocablo, este porfiado machaqueo de un mismo sonido, acaban por hipnotizar el alma del oyente, hasta llevarla, a ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión."*<sup>449</sup>

### 1.5. Suggerió i correspondències. Síntesi.

Pel que s'ha exposat fins ara, queda clar que la dramaturgia maeterlinckiana és una dramaturgia essencialment suggestiva. La nova generació literària s'ha cansat del "*estudio cerrado del modelo vivo, y de la sistemática aplicación del procedimiento de observación y reproducción de la realidad ambiente.*" Els mots són de Sardà, que allora que constata el rebuig del realisme artístic, percep una nova orientació cap a l'idealisme:

---

<sup>448</sup>- Sardà: "*Los dramas...*"

<sup>449</sup>- Casellas: "*La intrusa...*"

Josep Yxart també fa una descripció força suggerent de la impressió que causen els diàlegs maeterlinckians: "*Su lenguaje es un balbuceo; su pensamiento incoherente; su vocación nula. Repiten sus preguntas como en los cuentos de niños, no se hacen cargo de las respuestas, no quieren saber lo que quieren ni por dónde andan: el rostro enfermizo, los ojos atónitos, la tez pálida como de visionarios ante la muerte.*" *El arte escénico...*, I, p.272.

La qüestió configura un dels puntals de la paròdia antimodernista. Així, per exemple, a *La blusa* escrita per Narcís Oller, fins i tot hi ha un personatge que, referint-se a l'avi de l'obra, diu: "Ja li torna la dèria de repetir". Vegeu Metsjaustinch. *La Blusa*, *La Il·lustració Catalana*, any XV, núm. 322, 15-2-1894. També *La Blusa*, dins *Teatre d'aficionats. Obres completes de Narcís Oller*, vol. X, Barcelona, Gustau Gili, editor i Llibreria Catalònia, 1929, ps 299-314.

*"La vida, con su inagotable variedad de aspectos positivos no la satisface ya. Vuelve a lo que se llamó idealismo; más no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola; sino a otro idealismo más amplio y franco, ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extra-natural."*<sup>450</sup>

Per comptes de reproduir fidelment la realitat exterior, cal suggerir, provocant una emoció intensa, l'existència indeterminada i misteriosa d'una supra-realitat i, establint-hi correspondència, d'un determinat estat d'ànima. Més enllà del que copsen els cinc sentits, existeix tot un munt d'altres realitats, intangibles i sensories, que només un art suggestiu i sincer pot fer accessibles al receptor.

Cortada, que intenta superar els seus recels a partir de les idees d'universalisme i de modernitat<sup>451</sup>, relaciona la capacitat suggestiva amb l'intent de captar una *idea* més essencial i abstracta, més "vaga i perenne", tot capbussant-se profundament en les passions i en les lluites humanes. Maeterlinck, segons això, "suggeriona una il·lusió quasi palpable de la vida interna que hi ha en el fons de tots els éssers i de totes les coses de la Naturalesa." I, d'aquesta manera, accedeix als "sentiments universals i eterns de la humanitat."

Per un altre costat, sempre segons Cortada, la capacitat suggestiva dels drames de Maeterlinck també rau en la utilització d'un mètode nou. L'autor flamenc:

"ha comprès que el drama de la vida i de la humanitat no estava únicament en la lluita d'idees i de passions, sinó també en l'emoció, en l'efecte que la naturalesa que ens rodeja i ens aclapara produeix en els sers humans. El lloc, l'atmosfera, el paisatge intervenen d'una manera vivent en els seus drames."

---

<sup>450</sup>- Sardà. "Los dramas..."

<sup>451</sup>- "Maeterlinck, que ha volgut sintetitzar lo més constant i immutable de la passió, del sentiment i de l'instint humà, també ha lograt extreure de l'estat d'ànima present la part més sinètica i comprensiva del sentiment modern." Cortada: "Matríce Maeterlinck. .".



Cortada, doncs (a més d'insinuar les diferències amb el teatre naturalista i d'idees), presenta una idea original: la traducció artística -emotiva, abstracta i no positiva- del determinisme. Així, tal com ha passat en música i en pintura, s'obre sense vacil·lacions una via per a l'aplicació escènica de la teoria de les correspondències<sup>452</sup>. En poques paraules, l'escenari mai no podrà ser

"un decorat fred, fet només que per completar el quadro, sinó naturalesa que, com en una pintura impressionista, porta dins d'ella un estat d'ànima i de sensació que rodeja com una atmosfera suggestiva an els personatges i que intervé en llurs emocions i en llurs lluites."<sup>453</sup>

El lligam indissoluble entre els fenòmens físics i els estats d'ànima, expressada primer entre realitat i autor, i després entre paisatge i figura (encara que parlem de teatre), també s'estén harmònicament i gràcies a la suggestió, fins a l'estat d'ànima del receptor. L'obra d'art actua sobre el receptor com la natura ho ha fet sobre l'artista. En aquest sentit (donant per descomptades la implicació emocional i la sinceritat del creador), l'obra s'instaura com a mitjancer ideal entre l'esperit de l'artista, la realitat i l'ànima del públic.

Quan Sardà parla de la suggestió del terror, descriu gairebé literalment una naturalesa inconsistent, fantàstica, de coloracions sobrenaturals, de vibracions impossibles, de línies mai no realitzades en el món mortal<sup>454</sup>. Una naturalesa que

---

<sup>452</sup>. "L'originalité de Maeterlinck est d'avoir, beaucoup plus nettement que Shakespeare, lié les réactions de ses personnages, leur drame intérieur, aux phénomènes naturels." Jacques Robichez: *Le symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957, p.82

<sup>453</sup>. Així, "Tots els detalls, tots els més petits accidents, contribueixen a produir més perfecte l'impressió general de l'escena en el drama. Els boscos, els castells, les cases, els arbres, les plantes, els aucells, el vent, el cel, tot diu alguna cosa, tot porta una significació, una idea, dintre. Els personatges s'harmonitzen amb els demés objectes i els demés sers que els volten per tots cantons.[...] La Naturalesa desprèn per tot arreu veus que intervenen constantment en el drama humà, com formant part intrínseca d'ell. Els personatges estan tan compenetrats amb la vida íntima que es desprèn de totes les coses, que ells mateixos, a l'exteriorisar l'emoció que l'espectacle de la Naturalesa els produeix, ens pinten el paisatge i l'escena." Cortada: "Maurec Maeterlinck...".

<sup>454</sup>. També Cortada relaciona la naturalesa i la suggestió terrorífica: "La mateixa naturalesa exuberant, els boscos seculars, els arbres frondosos, plens d'espesses branques i fullatges, no serveixen més que per tapar el sol, per a produir una ombra terrorífica..." *Ibid*

Casellas, calcant l'expressió dels naturalistes, descriu com "el medio en que se agitan" els personatges. Allò que importa, però, és que, a l'hora de reproduir escènicament aquest medi, "todo lo que pueda ser causa de sensación, así en el orden material como en el suprasensible, es de sumo influjo para las resultancias del espectáculo." Casellas (referint-se a La intrusa) descriu la correspondència entre els estats anímics i els fenòmens físics del món exterior d'una forma ben clara. L'estat anímic dels personatges és, tal com s'ha vist, la desorientació, la inseguretat, la por i la premonició; això és: l'obscuritat. Conseqüentment, "a la oscuridad del espíritu aterrado no tardan en asociarse las tinieblas materiales", la caiguda de la nit i, al final, la llàntia que s'apaga. I, entremig,

*"los silencios nocturnos y los ruidos de la selva, las sombras espesas y los claros de luna, los lagos dormidos y los ecos lejanos, [...] las hojas que caen, los ruidos que trinan, las brisas que murmuran, las rosas que se deshojan, o las penumbras del parque, o las estrellas del cielo, o los cisnes del estanque, o los cipreses del bosque..."*

Totes i cadascuna d'aquestes manifestacions, no cal dir-ho, guarden una secreta analogia entre elles: és la *sinestèsia* (una sinestèsia que, més endavant, Gual farà extensiva a la síntesi de llenguatges en el teatre). Resulta, doncs, que la correspondència entre els fenòmens físics i els estats d'ànima es produeix també per l'existència d'una harmonia prèvia entre els primers. Resumint:

*"todas esas formas y sonidos de aparición noctámbula, todos esos estados de paisaje fantástico, guardan latentes analogías con los estados de espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones de alma, con ondulaciones de pensamiento, con latidos de corazón."*

Dos mesos abans de parlar de La intrusa, en l'article que, des de París, dedica a Whistler, Casellas declara: "Se ha repetido infinidad de veces que un paisaje es un

*estado de alma...*<sup>455</sup> L'article, entre altres coses, és un al·legat més a favor del subjectivisme<sup>456</sup>: segons el crític, els aspectes naturals es transformen en l'obra d'art gràcies a la mirada subjectiva de l'artista. El món exterior esdevé un pretext inicial per traduir els miratges de la seva fantasia creadora, la qual cosa significa (per bé que el més rellevant per a la creació sigui el món interior del poeta) que no es pot menystenir un punt de contacte amb la realitat. La transformació de la realitat a mans de l'artista implica un procés de síntesi; la naturalesa, al llarg d'aquest procés, es condensa i es resumeix, i alhora expressa el seu caràcter transcendent<sup>457</sup>. Més amunt he comentat la universalitat d'aquesta idea, sobretot pel que fa al tractament de les figures. Una universalitat, d'altra banda, que es demostra en la coincidència de tots els llenguatges artístics -i de les noves tendències- a l'hora d'aplicar el concepte als seus àmbits respectius<sup>458</sup>.

En pintura, Whistler assaja "la eliminación de la línea accesoria en beneficio de la masa dominante, la supremacía de la combinación cromática en conjunto sobre el color local de cada objeto", per llançar "la obra a los espacios sin límite de la más alta idealidad."<sup>459</sup> Per aconseguir això, cal investigar la naturalesa en els seus

<sup>455</sup>. R. Casellas: "Paris Artístico. VI. James Mac Neill Whistler [etc]", *La Vanguardia* (1-6-1893)

<sup>456</sup>. "Enfermiza y delicada como es, en aquella pintura se transparenta, sin embargo, el semblante de la naturaleza, no tal como lo vislumbra el común de las gentes, sino como lo ve la intuición -quizás morbosa- del poeta que ambiciona elevar lo material y terreno a las regiones de lo supratensible y de lo abstracto."

<sup>457</sup>. Pel seu valor sintètic, el símbol expressa a la vegada diferents nivells de realitat, o més exactament, expressa veritats que són vàlides al mateix temps sobre diferents plans. Es construeix, doncs, un llenguatge plurivalent (defruct per una infinitat de possibilitats i ressonàncies) capaç d'expressar en la seva complexitat tots els aspectes de la vida. Per al concepte de símbol en Maeterlinck, vegeu Michaud: *Le message...*, p.397, 414-419, 447 i, sobretot, M. Maeterlinck: "Réponse à une enquête", dins J. Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, ps.124-127 (recollit també a Michaud: *La doctrine symboliste, Documents*, Paris, Nizet, 1947, ps.50-51).

<sup>458</sup>. Segons Jordi Castellanos, en el conjunt de la teoria artístic-literària de Casellas, hi ha una plena consciència "d'unitat d'evolució i d'objectius de les diferents branques de les activitats artístiques. Les idees sobre pintura, escultura, literatura, teatre, música, etc., responen i s'expliquen per la seva conjunta adequació a un dinamisme individual-col·lectiu; o, si es vol, a la necessitat de revolucionar, des de la seva mateixa base, els mòduls de creació artística dins de la societat catalana, societat que hom pretén transformar en profunditat." Castellanos: *Raimon Casellas*..., I, p.50.

<sup>459</sup>. "Aquello no es el mundo exterior de quien lo mira de cerca y en fragmento, sino de quien lo observa de lejos y en conjunto y además lo profundeja, lo extiende, lo dilata al impulso transformador de la imaginación creadora." Casellas: "Paris Artístico. VI..."

moments de màxima fluctuació i vaguetat<sup>460</sup>. D'aquí que s'opti, majoritàriament, per l'esclat de llum<sup>461</sup>, pel crepuscle -un moment en què les línies es dilueixen en la foscor ascendent de les ombres- o per les nits de lluna, en què tot allò que s'observa sembla confondre's. En idèntica direcció, la música moderna, a partir de Wagner, ha primat l'harmonia per sobre la melodia. Pintors i músics, en el fons, tots han pretès el mateix: més que no pas copiar la realitat, obtenir-ne un efecte de conjunt, una -en mots de Casellas- sensació total, una suggestió absoluta. En benefici d'aquesta suggestió, totes les arts del moment s'han unit en una mateixa idea: *"eliminar el concepto en beneficio de lo sensorio"*. És el que fa la poesia decadent a partir de Baudelaire, o -aquí volia anar a parar- el que fa la dramàtica moderna, que *"se esfuerza por anular todo vestigio de acción humana determinada, para sugerir una impresión general: terror, voluptuosidad, unción, misterio... como pretende el teatro de Maeterlinck."* En definitiva,

*"el motivo, el tema, el asunto, que antes constituía la causa primera, viene a quedar reducida a causa secundaria, ocasional, de la creación artística. De ahí que todo argumento, que todo dibujo, que toda acción acaben por disolverse en una especie de nebulosa, que tanto o más que el excipiente idóneo, viene a ser el principio eficiente de la sensación a producir."*<sup>462</sup>

---

<sup>460</sup>- Entroncant amb la idea universalista, Casellas, l'any 1894, assegura que aquests moments de fluctuació, aquests moments dinàmics, *"són más universales, más cosmopolitas, por decirlo así, que los estáticos."* R. Casellas: *"Crónica de arte. A propósito de la Exposición-Graner. I"*, *La Vanguardia* (16-12-1894)

<sup>461</sup>- Exposant amb amplitud aquests conceptes val la pena llegir, d'un any més tard, l'article *"Exposición general de Bellas Artes. IV. Los pintores de la naturaleza (Del paisaje luminista al whistleriano)"*. *La Vanguardia* (24-5-1894) Una cita interessant: *"Hacer la luz, crearla en arte con sus arrebatos de vibración etérea o con sus desfallecimientos de misteriosa penumbra; alumbrar y colorear con sol los escenarios sin límite de la naturaleza; modificar el color y hasta la forma de las cosas según la exaltación o difusión lumínicas; llegar por depuradas sensaciones de la vista a la observancia de los valores; atender al tono local, a la recreación complementaria y a los reflejos incidentales; casar en tónico matrimonio, en exquisitas armonías, esta multitud de reciprocas influencias; dibujar ampliamente sabiendo desdibujar los infinitos detalles del natural; que lejos de acentuar la verdad, la estorban y hacen ambigua; llegar en síntesis suprema a lo característico y significativo de los seres y de las cosas..."*

<sup>462</sup>- Casellas: *"Paris Artístico 17"*

La idea es desenvolupa en l'article sobre La intrusa: les arts i les lletres modernes es preocupen cada cop més per procurar *intensitat de sensació*<sup>463</sup>, per suggestionar. Per aconseguir-ho, opten per treballar la vaguetat i la indefinició en comptes de la definició i el concepte<sup>464</sup>. Per descomptat, es tracta una vegada més d'agrupar i vincular el ventall d'idees modernes que vénen a superar els procediments caducs de l'observació i de l'anàlisi. Ara el que compta -parlo de teatre- són les síntesis brillants i, per consegüent, les harmonies de conjunt: tot ha d'estar subordinat a un intent emocional. D'una banda, cal renunciar a "*las incidencias múltiples y dispares de la vida humana*", a les petites anècdotes, al detall caractereològic, és a dir, a la línia; de l'altra, s'ha de potenciar l'harmonia escènica de conjunt en la síntesi de llenguatges, és a dir, la taca, el color. Emparats en aquesta *condensació*, personatges i situació han de transcendir la realitat per adquirir un elevat component simbòlic i suggestiu. L'explicació de Casellas ha estat citada força vegades, però val la pena transcriure-la sencera. És, en mots de Castellanos, "una típica declaració antinaturalista que, àdhuc en la utilització de la fórmula del *consament*, recorda la reacció antizoliana del simbolisme francès"<sup>465</sup>:

---

<sup>463</sup>. Des d'un punt de vista absolutament oposat, alguns sectors crítics usen el concepte d'"intensitat de sensació" per argumentar les seves reticències: la intensitat d'emoció -diuen- va en detriment de la comprensió -en un sentit tradicional del terme- de l'obra Lo Teatro Regional, posem per cas (es nota que ha llegit Casellas), opina (malgrat fer una lectura prou encertada de les manifestacions simbolistes) que "Lo fi d'aquesta dramaturgia especial, és de provocar intensitats de sensació per medi de sens que no es tradueixen a l'exterior, espiritualisant tant com se pugui los elements reals i necessaris per arribar fins a nosaltres aquest plaer estètic. D'aquí que sols podem apreciar visions que passen corrents, desocades entug d'un paroxisme enervador, i lo que antes era clar i evident, ho veiem fosc i anormal, que la raó no comprén sinó després de fer cas omís dels sentits, espantant-se davant lo tràgic embolcallat en lo misteriós." Vegeu Joan Avinyó [Pous i Pagès]: "La escola modernista (I i II)". Lo Teatro Regional, any II, núm 93 i 94, 18-11-1893 i 25-11-1893, p.1 i p.2.

<sup>464</sup>. La mateixa idea es va repetint en els articles de Casellas de l'any 1894. Vegeu, per exemple, "*Exposición general de Bellas Artes. IV...*"

En el mateix sentit, segons Yxart, Maeterlinck té una personalitat diferenciada d'altres dramaturges precisament per haver construït un drama essencialment indeterminat, amb "*un efecto total y de conjunto, vago, de imposible definición, y, a pesar de todo, muy intenso.*" Aclarint que no sap si la comparació és bona, Yxart continua l'argumentació tot establint un paral·lelisme entre la indeterminació de la dramàtica maeterlinckiana i la de la pintura moderna: "*Un drama de Maeterlinck se parece a uno de esos paisajes en que ni se ve, ni quiere el pintor que se vea, el monte, el mar o el cielo en su limitación real, sino la tonalidad total y armónica del paisaje entero, para cuajar con ella, exclusivamente, una emoción placentera o sombría, triste o radiante. Esta única, comprensiva y dilatada emoción es la que busca el dramaturgo. Sólo para producirla acumula sus indeterminaciones.*" Yxart: El arte escénico, ps. 274-275

<sup>465</sup>. Castellanos: Raimon Casellas, I, p.143.

*"El músico y el pintor, el poeta y el dramaturgo empiezan a desdeñar la frase melódica demasiado definida, el dibujo en exceso acusado, la imagen harto precisa, el argumento de sobra limitado, para lanzarse a horizontes de más vago ensueño por entre cuya aérea fluctuación puedan a veces transparentarse imágenes transcendentales o simbólicas representaciones. Nuestra generación se siente fatigada por el estudio inmediato de la naturaleza en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto, que sólo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior."*<sup>466</sup>

## 1.6. Lectura i representació.

Segons alguns crítics, la indeterminació, que és un factor essencial a l'hora de valorar l'efecte suggestiu<sup>467</sup>, comporta dificultats en el moment de l'escenificació. Sardà, per exemple, necessita aclarir que, quan parla de la suggestió del terror en la dramàtica maeterlinckiana, es refereix a la lectura de les obres, mai a la representació: els drames de l'autor belga, segons diu, són irrepresentables. D'aquest judici tan sumari se'n pot salvar potser una única peça, *La intrusa* (de la qual coneix les incidències d'estrena a París, al *Théâtre d'Art*, amb la intervenció com a actor de Lugné-Poe). Sardà està fermament convençut que cal un públic de *connoisseurs* perquè la

---

<sup>466</sup>- Casellas: *"La intrusa..."*.

Una idea que, a la seva manera, també exposa Pompeu Gener arran de l'efemèride de Sitges: "Ya ve V., aquí se empieza por donde el siglo acaba. Obra simbolista y poesías sugestivas, de esas en que la idea, según la peregrina invención decadente, no es nada. La cuestión es sugerir el estado de ánimo directamente, sin ideas". Pompeu Gener. "Carta Máxima. A mi amigo Clarín", *La Publicidad* (12-9-1893). Amb aquest article, Gener, tot i navegar sense brújula, utilitza Maeterlinck per posar en evidència l'endarreriment de la cultura espanyola en relació a la catalana.

<sup>467</sup>- La consideració de la indeterminació com un element contrari al naturalisme ja queda establert en Zola: "Científicamente, esta cuestión de lo ideal se reduce a la cuestión de lo indeterminado y de lo determinado. Todo lo que no sabemos, todo lo que todavía se nos escapa es lo ideal, y el objetivo de nuestro esfuerzo humano es reducir cada día lo ideal, es conquistar la verdad a lo desconocido. Todos somos idealistas, si por idealistas se entiende que todos nos ocupamos de lo ideal. Yo llamo idealistas a los que se refugian en lo desconocido por el gusto de estar en lo desconocido [...] Estos, lo repito, realizan una tarea vano y nociva, mientras que el observador y el experimentador son los únicos que trabajan para el poder y la felicidad del hombre, convirtiéndola poco a poco en dueño de la naturaleza". E. Zola: "La novela experimental". He pres l'edició castellana a *El Naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 57.

representació sigui mínimament viable. És una idea que ens durà de ple a la qüestió de l'elitisme en els primers muntatges de Gual (de fet, els problemes de la representativitat en la dramaturgia simbolista i el principi -o el prejudici- de l'elitisme artístic sempre aniran aparellats).

Josep Yxart -i més encara després d'assistir a l'estrena de *La intrusa*, a Sitges- és de la mateixa opinió que el seu amic Sardà: l'obra de Maeterlinck no resulta, es miri per on es miri, escènica. *"Maeterlinck -observa- ha llevado a tal extremo la idealización, la espiritualidad de la obra dramática en la pretendida lucha con la plasticidad grosera del teatro, que esta se rebela y destruye su obra."*<sup>468</sup> La seva "indecisió flotant", la idealització de les figures, la seva "incoherència de somni", la seva "condició etèria i impalpable" va molt bé per a la imaginació del lector; en canvi, *"es de todo punto opuesto a la sólida realidad de un proscenio."* La indeterminació és l'encant ocult de la poesia de Maeterlinck: *"nada acaba de precisarse ni completarse, nada se desvanece tampoco. Por lo contrario, todo continúa en el estado de limbo que el poeta quiso dar a sus concepciones."* La representació, tanmateix, és tota una altra cosa: a l'escenari, es determina el que era indeterminat; es concreten les siluetes boiroses de les figures; s'atorga veu, gest, indumentària, al que fins ara tan sols eren esperits inabastables. La carnalitat dels actors -Yxart posa l'exemple de les set princeses- dissipa l'encant dels personatges, la seva bellesa; en una paraula, la seva idealitat. Més encara: si bé en la lectura s'accepten les repeticions i la monotonia del llenguatge, en la representació, la salmòdia simbòlica esdevé ridícula, fa riure<sup>469</sup>. I no cal dir el que passa amb la concreció dels fenòmens naturals que, encara que en la lectura hagin estat assumits com a reverberacions harmòniques del medi, com a missatges ocults del destí, en la representació queden reduïts a una restallera dubtosa d'efectes i de trucs escènics; en mots del crític, d'*"una tramoya deficiente"*. Comptat i debatut.

---

<sup>468</sup>. Yxart: *El arte escénico*, I, p.277

<sup>469</sup>. Vegeu, en idèntic sentit, el comentari a propòsit de l'estrena de *La intrusa* *El arte escénico*, I, p.282.

*"Un episodio sin propia significación, entre personajes vivos, que hablan y andan y entran y salen de verdad ignorando lo que pretenden, ha de producir a la fuerza, no el malestar querido de la lectura, sino un cansancio real del oído y de la vista. [...] En una palabra: Maeterlinck es el dramaturgo del ensueño en lo que tiene de más espiritual, impalpable e incoloro, y el teatro, por ideal y poético que sea, es una realización plástica, material, tangible y con color. Los dos términos són antitéticos."*<sup>70</sup>

Com a darrer matis, Yxart assegura que només se salvaran en la representació aquelles escenes que tinguin la força de l'"antiga manera": la de Shakespeare. Comparar Maeterlinck i Shakespeare esdevé gairebé un tòpic. Vegeu, per exemple, el mateix Sardà ("dramas verdaderamente shakespearianos en su raíz, del Shakespeare que escribió *El rey Lear*: Shakespeare injertado en un neurosténico de nuestra época de originalidad a todo trance"), Santiago Rusiñol en el seu discurs d'abans de *La intrusa* ("el seu art, com el de Shakespeare i com el dels grans poetes, viurà mentres hi hagi món"), Alexandre Cortada (que assegura que *La princesse Maleine* és un drama shakespeareà), Jaume Brossa ("com a autor [Maeterlinck] no ha sabut despendre's de la

<sup>70</sup> Yxart *El arte escénico...*, I, ps.278-279.

La polèmica entre un teatre simbolista per llegir o un teatre simbolista per representar és força viva en relació a les obres de Gual. Vegeu, per exemple, F. de A. S[oler]: "Silenci. Drama en dos actos de Adrià Gual", *L'Art*, any II, núm.6, 31-I-1898; o M. [Maragall]: "Silenci. Drama de món de l'Adrià Gual", *Catalònia*, any I, núm.3, 25-3-1898, ps.54-55 o també J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona" *La Vanguardia* (5-2-1899).

El problema té un abast internacional. No és cap secret que els simbolistes -Mallarmé al capdavant- afirmen la superioritat del llibre sobre el drama. El mateix Maeterlinck abans de l'estrena de *La princesse Maleine* demostra els seus dubtes: "*La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre ne peuvent être représentés et il est dangereux de les voir sur la scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves. [...] Tout chef-d'oeuvre est un symbole, et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme. [...] Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène.*" (A Maeterlinck en un article aparegut a *La Jeune Belgique*, any IX, setembre 1890, p.33; estat per Robichez: *Le symbolisme au théâtre...*, p.83, també a Postic: *Maeterlinck...*, ps.51-52). No és estrany, doncs, que Maeterlinck definixi tres obres seves -*Atlantide et Palamides*, *Intérieur* i *La mort de Tintagiles*- com a "dramas per marionetes". És la mateixa idea que popularitzarà Gordon Craig: "*La fita del Teatre, com un tot, és de restaurar el seu art, i hauria de començar handejant del Teatre la idea de la personificació, aquesta idea de reproduir la Natura...*" (Edward Gordon Craig: *L'Art del Teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990, p.57. Vegeu sobretot els capítols "L'actor i la supermarioneta" i "L'Art del Teatre. El primer diàleg"). En aquest sentit, és força interessant observar com Yxart s'avança uns quants anys a una determinada concepció de la teoria del *superitello* de Craig. Un cop ha citat Maeterlinck dient que el teatre, des d'un punt de vista simbolista, "*no soporta la presencia activa del hombre en la escena*", segueix, "*por aquí se llega lógicamente y en definitiva a las figuras alegóricas y fantásticas, a los títeres o marionetas y por fin a la supresión de la palabra o sea del arte pantomímico.*" *El arte escénico...*, I, p.283.



tirania shakespeariana...<sup>471</sup>), Pompeu Gener ("[Maeterlinck], *ese velocipedista fúnebremente shakespeariano de oidas*"<sup>472</sup>) o Miquel i Badia<sup>473</sup>.

## 2. L'ESTRENA DE LA INTRUSA.

Pel que fa a la recepció de Maeterlinck, cal comentar encara les ressenyes i els comentaris crítics promoguts per l'estrena de La intrusa. És un seguiment que ja ha estat realitzat -i amb molta cura- per Margarida Casacuberta<sup>474</sup>, cosa que, en principi, m'estalvia l'obligació de reincidir-hi. Tot i això, no puc evitar de dedicar-hi uns pocs paràgrafs amb l'objectiu encara de destacar aquells aspectes crítics que puguin il·lustrar els topans de la dramàtica galiana.

---

<sup>471</sup>- Jaume Brosa Roger "Apropòsit de Pèl·leas i Melisanda, per...", Catalònia, any I, núm 16, 15-10-1898, p.240.

<sup>472</sup>- Pompeyo Gener. Literaturas malsanas. Estudios de patologia literaria contemporanea, Madrid, Fernando Fe, 1894, p.256.

<sup>473</sup>- Miquel: "Un ensayo...".

La comparació entre tots dos autors, altrament, arriba de França la reconeix el propi autor i la difon la crítica. En aquest sentit, vegeu la carta de Maeterlinck a Octave Mirbeau (Bibliothèque littéraire Jacques Doucet) que cita Postic: Maeterlinck..., ps.42-43, o també el famós article de Mirbeau -"Maurice Maeterlinck" - publicat a Le Figaro (24-8-1890): "*supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare*". Arran de l'estrena de Pèl·leas, tots els diaris de París anunciaran Maeterlinck com un nou Shakespeare. És una comparació que, per exemple, irrita enormement algú com ara Max Nordau. Vegeu-ho a Nordau: Degeneración, ps 24 i 366

<sup>474</sup>- Casacuberta: "La festa de 1893 a Sitges", dins Santiago Rusiñol..., ps.143-179.

L'estrena de La intrusa suposa un punt de referència obligat en l'evolució del modernisme català. Casellas i Rusiñol no únicament han pogut aglutinar els diversos sectors de la modernitat artística catalana al voltant de la representació (formant -uso mots de Casacuberta- "un front comú antireaccionari"), sinó que, com qui no fa la cosa, han aconseguit convocar -amb un grau molt elevat d'expectació- els principals crítics i les principals publicacions periòdiques del moment. L'Esquella de la Torratxa o La Publicidad, posem per cas, donen un suport decidit a l'acte en un tímid intent dels sectors republicans per obrir-se a les iniciatives modernistes. Tret del contingut *decadent*, La intrusa ha estat proposada pels impulsors de la festa com un model vàlid de renovació del teatre català (una idea que ben aviat abandonaran Sardà, Yxart o els joves radicals de L'Aveng). També respon a la demanda creixent de traduccions d'obres modernes estrangeres -no *arreglos*- que es fa des dels sectors més bel·ligerants de la intel·lectualitat catalana del moment. Així mateix, la representació ha introduït algunes novetats pel que fa a l'escenificació: la sala a les fosques, la *mise en scène* (il·luminació i escenografia) de Rusiñol i, sobretot, la voluntat de fer una interpretació que superi els clixés més tronats de la declamació acadèmica i el teatre de respiració, *latiguillo* i tirada. Per veure tot això i matisar-ne els extrems, agafaré com a eix central l'article de Jaume Brossa<sup>475</sup>, que, tot i ser netament deutor de les crítiques que el precedeixen, aporta algun extrem nou a la reflexió.

Brossa, d'entrada, com fan la majoria de comentaristes, a més de remarcar la intervenció de L'Aveng (que, de cara enfora, és qui posa el segell, qui marca el to *modern* de la festa), destaca el protagonisme d'"artistes sincers" com ara Santiago Rusiñol, que "porta la seva devoció artística fins al sacrifici". En aquest sentit, Brossa accepta, sense entrar en altres consideracions més espinoses, el component messiànic que Rusiñol ha imprès en el seu propi discurs. Segons diu, el sacrifici de l'artista, que promou l'afinitat entre els diferents "devots de les Belles Arts", s'adreça cap a "l'aixecament de l'esperit debilitat de l'art modern català."

---

<sup>475</sup> - Brossa "La festa modernista ."

En segon lloc, Brossa destaca el treball escenogràfic realitzat per Rusiñol. La *mise en scène* (entesa únicament des d'un punt de vista escenogràfic), pel que sembla, ha resultat d'una gran exactitud. Tant, que fins i tot el crític ha arribat a creure "que es trobaven en terra forastera".

"En la *mise en scène* hi havia quelcom més que la correcció i propietat que pot donar un director teatral circumspecte i atent. En la decoració, en els objectes accessoris, en l'atmosfera que s'endevina per la finestra, en el decaïment esmortuït dels desmais, en els tocs esllanguits del rellotge, s'hi deduïen els rastres de la mà d'uns veritables artistes."

Brossa lloa la capacitat suggestiva de la plàstica del muntatge, però també es refereix, en mots d'Yxart, al "*realismo de la mise en scène*"<sup>476</sup>. L'entusiasme no és paradoxal. Més amunt s'ha comentat l'adequació del realisme escènic als drames contemporanis de Maeterlinck, i també l'interès d'alguns sectors, com ara *L'Avenc*, a potenciar una lectura aproximadament realista de l'obra. Amb tot, el que val la pena de posar damunt la taula és el fet que, en opinió de Brossa, tot i (o a causa de) el realisme, la *mise en scène* de Rusiñol permet establir una *correspondència* clara entre els elements físics i els estats anímics: una representació activa i significant del medi. Així, en idèntic sentit que ho han exposat Casellas o Cortada, Brossa creu que l'objectiu principal de l'obra "era que a l'habitació existís un ambient físic exterior encaixat amb l'ambient moral interior que aniuava en el *ser* de tots els personatges." "Això -assegura- va obtenir-se de modo que semblaven inseparables els objectes animats i els inanimats."<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> - Vegeu també la carta d'Yxart a Joan Sardà del 2-10-1893. A "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà", p. 76. "*La intimsa era un quadro realista, tal com tots nosaltres ja els hem somiat, l'escenografia, ben presentada, feta de ma d'artista, no tenia res de particular...*"

<sup>477</sup> - Per aquesta banda, el discurs d'Yxart se separa del de Brossa. Convençut que la corporeïtat de la representació resta idealitat al drama, tot i lloar el realisme de l'escenificació, li nega la possibilitat d'aconseguir idèntica suggestió que en la lectura.

Maragall, en canvi, molt ben predisposat en la seva valoració, és dels que pensa que l'escenografia va intervenir poderosament en la suggestió: "*Vaga poesia, tomando cuerpo en un escenario dispuesto por una mano de artista y que ya, al levantarse el telón, cautiva la mirada y el ánimo, sumergiéndole en el sentimiento general de la obra: aquella poesía enfermiza se apodera del público, de todo el público, desde el primer momento, manteniéndole suspenso con escasas intermitencias hasta el sobrecogedor final en que lo levanta en una nerviosa aclamación*"

Del conjunt de les crítiques, se n'extreu que, malgrat totes les objeccions d'Yxart, sí que se n'ha produït, de suggestió. Per a Brossa, això s'ha aconseguit substancialment perquè a Sitges no hi han tingut cabuda "totes aquelles estranyes emocions que priven el recolliment a l'aficionat en un teatre barceloní." La sala ha restat a les fosques<sup>478</sup> i no s'han sentit "el soroll dels tramvies" o "els crits dels nois al vendre El Imparcial i La Correspondencia". Les dones, a més, no han anat a lluir-hi pamet, i per tant no han distret l'atenció del respectable ("no destorbaven l'atenció dels *dilettanti* ni l'olor d'essències, ni la brillantor de les mirades a l'impuls d'una diabòlica i felina curiositat"). L'espectacle, efectivament, ni ha estat creat pel mercantilisme de les empreses teatrals, ni s'ha hagut d'ajustar als servilismes que imposava la sala convencional. Gràcies a això, "podem dir que aquell dia va fer-se art seriós."

Hi ha encara un altre aspecte que m'interessa subratllar d'entre els comentaris de Brossa: la interpretació actoral. El "quadro", en opinió dels crítics, ha de ser la "representació plàstica d'una gran síntesi *ideal*, els personatges tenen de viure lo menys exteriorment possible". Per tant, en la representació, els accionats haurien d'haver estat sobris, i la intervenció dels personatges hauria d'haver demostrat absència de voluntat i s'hauria d'haver "submergit en la indecisió"<sup>479</sup>. Sembla, però, que la cosa no ha funcionat exactament així. Brossa critica, sobretot, la interpretació que Casellas ha fet del seu personatge (l'avi cec). Segons la seva opinió, l'ha concebut a la manera dels octogenaris que feia en Fontova, "a lo Romea". Potser s'ha pensat -ironitza- que ell era el protagonista (el "protagonista no és l'Avi, com han dit molts periodistes, sinó

---

*segunda de atronadores aplausos.*" [M]aragall] "Correspondencias particulares. Supes 11 de septiembre", El Diario de Barcelona (12-9-1893)

En opinió de Bru, el redactor de Le Teatro Regional, és tan elevada "la propietat teatral de la misse en escena [sic] que es fa impossible la pràctica del sistema en los teatros públics." Tot s'ha de dir, Bru no va anar a Sitges. Vegeu J.B.S: "L'Intrusa".

<sup>478</sup>. Vegeu, sobre la immoralitat de la sala a les fosques, la ressenya de Sebastià Sans al Correo Catalán (16-9-1893) (citat per Casacuberta: Santiago Rusiñol), p. 160, nota 428)

<sup>479</sup>. En l'estrena parisenca, Lugné-Poe va recitar "avec une solennité religieuse." (ho diu Jules Lemaitre, citat per Robichez: Lugné-Poe, p. 125). En el mateix sentit, Yxart recull un comentari de Pere Font i explica al seu còsi Oller que a Brussel·les (Théâtre du Parc, 24-6-1893) han recitat l'obra "*amb metopea*" Vegeu "Cartes de Josep Yxart", p. 76.

la Mort"). Amb la creació d'un caràcter dramàtic, amb la seva materialitat, Casellas ha desfet "la il·lusió que al llegir l'obra va produir-nos"<sup>460</sup>. I és que -diu Brossa- ja "estem en ple simbolisme": ara els personatges ja no tenen "caràcter, no tenen estat civil ni cèdula personal. No sabem com se diuen; no sabem la seva genealogia; no coneixem les seves idees; no estem enterats dels seus vicis i virtuts, ni del seu modo de viure amb la societat." Els personatges ara són indeterminats. Per contrarestar l'exteriorització sorollosa dels sentiments, doncs, el que cal és una "misteriosa musicalitat de les paraules". D'una banda, quietisme; de l'altra, un concepte que ja no és nou: la *interpretació musical*. Les variacions dels estats d'ànima dels personatges han de manifestar-se com les "variacions harmòniques en l'orquestració wagneriana, que consisteixen en suaus canvis de to i dissonàncies lleugeres": s'ha de pronunciar tot espiritualitzant la cadència prosòdica.

Com a problemes, Brossa constata el perill de la lentitud i de la monotonia en els drames maeterlinckians<sup>461</sup>. Monotonia ocasionada perquè el públic no ha sabut alliberar-se del costum d'interessar-se pels personatges, de saber qui són i què els passa. La dimensió simbòlica i situacional de l'obra ha frustrat, doncs, les expectatives d'aquells que, sense adonar-se'n, han equivocat el registre receptiu. Josep Yxart, per la seva banda, es pregunta "*¿Cuál de los dos aspectos indicados, el uno real, el otro*

---

<sup>460</sup>- Brossa, que en el fons ja li agrada el realisme interpretatiu, critica l'opinió de Casellas conscient de les necessitats interpretatives de l'obra, li agradin o no. Només per això no s'entusiasma, com *La Vanguardia* (13-9-1893), a l'hora de valorar l'actuació de Casellas com "*un prodigio de verdad, de naturalidad*".

En opinió de Maragall, la interpretació de Casellas va ser "*vigorosa*", la de Rusiñol feta amb "*magistral sobriedad*" i la de la resta d'actors feta amb "*instinto y discreción*". Vegeu M[aragall]: "*Correspondencias particulares...*".

Segons l'Yxart de *El arte escénico*, la culpa dels retrets que fa la crítica no és de Casellas, sinó de la poca representativitat -diguem-ho així- del drama (p.283). Per a l'Yxart intum (el que es cartreja amb Sardà), Casellas, recelant que el component eteri de la peça no fes riure, "li va donar el caràcter que va volguer... D'aquí les crítiques. Després van tenir dubtes si la interpretació *realista* era o no era l'encertada." "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà", p.76.

En l'estrena parisenca de *La intrusa*, Lugné-Poe, segons Gual, va fer una interpretació hieràtica, va subordinar la interpretació al poema i va fer recitar els actors amb solemnitat religiosa. L'exemple de Lugné-Poe pesarà de forma important sobre Gual a partir d'aquestes dates. Vegeu Adnà Gual: "Lugné-Poe", *La Veu de Catalunya* (12-2-1922) o "El Teatre Íntim", *La Veu de Catalunya* (8-3-1924)

<sup>461</sup>- Aspecte que també destaca Yxart "*De aquí que la repetición de recursos parecidos, que en la lectura no se advierte, fueron causa de una monotonía notable hacia la mitad de la obra, porque el espectador seguía aguardando algo que no llegaba...*" Yxart, *El arte escénico...*, l. p.282.

ideal, resurgió más en la representación y aseguró el éxito ?" La resposta és concisa: "Indudablemente el primero".<sup>482</sup> Segons Yxart,

*"surgió para el espectador un interés dramático y no ideológico, de la serie de alarmantes hechos que se van sucediendo. [...] la curiosidad de los episodios reales, más, mucho más que el vago ensueño poético del gradual desenvolvimiento de una idea pura."*<sup>483</sup>

Brossa i Yxart, doncs, estan d'acord. I és que quan Brossa parla de "públic", es refereix a "la part més selecta" de l'auditori. És a dir, que, tot i la presència d'una part important de públic assabentada, escollida i ben predisposada, l'obra no ha tingut la recepció adequada. Ha estat emotiva, ha suggestionat, ha estat exitosa, sí, però en comptes de comunicar "una sola Idea, única, eterna, imponderable", en comptes d'encomanar el sentiment d'indefensió de l'home davant d'un destí que ni és capaç de comprendre ni és capaç de controlar, el que ha fet ha estat interessar emotivament els espectadors per l'anècdota d'uns personatges, per la seva sort, pel seu conflicte, per la pressumpció d'un desenllaç dramàtic qualsevol, pel destí d'"aquelles tres noies que anaven a quedar òrfenes". Els símbols, la transcendència, la construcció significativa de l'"ambient" han quedat en segon terme.

I ara ve el bo: Brossa no planteja el tema com un problema restringit a l'estrena sitgetana, sinó més aviat com un problema general de la dramaturgia maeterlinckiana. Altre cop els recels antididactes: davant d'un drama, l'home sempre tendirà cap "a lo que li parli d'ell mateix"; i això està bé. Limitar-se, per contra, a "la contemplació de

---

<sup>482</sup>- *Ibid.*, p.281.

<sup>483</sup>- *Ibid.*, p.282.

Per una lectura "dramàtica" de les obres de Maeterlinck no deixa de ser una possibilitat prevista pel mateix autor. Com una estratègia, doncs, ho van entendre les crítiques de l'època: "s'élever aux plus nobles conceptions métaphysiques et les incarner en des êtres fictifs pour les offrir à la méditation des artistes et des penseurs, tout en réservant à la foule le drame passionnant et parfaitement intelligible d'êtres simples où elle se dévint et se retrouve. Attendre le peuple convié au spectacle même une philosophie très grande. M. Maeterlinck avait trouvé cela." Camille Mauclair a *L'Estafette* (21-11-1891), citat per Robichez: *Lugné-Poe...*, p.167. La idea, en el context del simbolisme teatral ha estat definida com a "teatre múltiple" o de "servants múltiples". A propòsit d'això, vegeu Robichez. *Lugné-Poe...*, ps 176-183

la vida universal" només permetrà que l'home dedueixi "conclusions *egoistes*" que afavoreixen la dissolució de la societat<sup>44</sup>. La posició radical de Brossa, finalment, no li permet obviar el problema del decadentisme. Els seus equilibris són prou meritoris. D'una banda, el retrat<sup>45</sup>; de l'altra, l'edulcoració. Cal treure ferro al dilema, estalviar les lectures decadentistes més radicals: és cert que, en l'obra de Maeterlinck, "la societat no surt", "ni les lleis de relació que constitueixen lo que se'n diu emfàticament mecànica social"; "tot és vaporós, intangible, quasi immaterial". Ara bé, segons diu, aquesta vaguetat és un dels elements més poètics de l'obra i, per això, per l'emoció gran i sincera que encomana, per la suggestió d'una "realitat suprema hipotètica", val la pena relativitzar la significació absolutament decadentista que alguns han volgut donar a l'acte:

"El senzill fet d'haver presentat una obra que és la simbolització de la Mort descomponent la humanitat, ha fet creure que als iniciadors de la festa els menava un goig estètic de decadència pura. No hi ha res d'això. Individualment cada un dels que hi han pres part tindran les seves preferències literàries, artístiques i filosòfiques, i sentiran devoció per tal o qual personalitat; però no vol dir que el seu esperit ni la idea de *L'Avenç* siguin fomentat el programa dels decadents. El verdader llaç que ens uneix és un sincer entusiasme artístic que ens permet acceptar totes les obres d'art suggestionadores d'una emoció pura i elevada."<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup>- La posició de Brossa és programàtica. Per exemple, a "Quimeres contemporànies" (*L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, n.º 1, 15-1-1893, ps. 12-14), després de citar Dujardin, Tolstoi, Bourguet o Huysmans, entre altres, assegura que, de tota la seva obra, "no en resulta ni un credo estètic que dongui sava forta a les produccions inspirades en aquells ideals, ni en surten conceptes concrets i clars que puguin servir de bandera a una revolució social amb caràcter positiu. [...] Tots els somnis malalussos que els *dilettantis* pateixen no faran més que apressar la dissolució d'una societat que s'està fonent."

S'ha de tenir en compte, però, que, en aquest article, Brossa, al mateix temps que troba peces al decadentisme, formula objeccions al naturalisme. Els mals de la societat provenen de la manca de voluntat. Zola, Flaubert i companyia no presenten la voluntat resultant del raonament sinó "l'instint com a regulador de totes les accions humanes, acabant-se en què la humanitat es mou per un determinisme fatal." Cal, doncs, una "literatura de la voluntat", una filosofia "volicionista" que presenti la "voluntat com la més gran i forta propulsora de l'avenc i el benestar." A propòsit d'aquest tema, vegeu Jordi Castellanos: "La literatura modernista", dins *Història de la Cultura Catalana. El Modernisme 1890-1906*, vol. VI, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 91.

<sup>45</sup>- Vegeu, per exemple, "La joventut catalana d'ara", *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any V, n.ºs. 13-14, 15 a 31-7-1893, ps. 201-206. En aquest article, Brossa, tanmateix, ja estableix les bases del seu pretès eclecticisme.

<sup>46</sup>- Brossa: "La festa modernista", p. 261.

Com sempre, una actitud absolutament contrària és la de *Lo Teatro Regional*, que declara que "nosaltres no ens fem en absolut partidaris ni molt menys apòstols de les formes noves que no estan i tardaran encara a quedar

Més amunt, s'ha mostrat el mateix tipus d'argumentació de la mà d'Alexandre Cortada. La justificació és irrefutable: les portes queden obertes, la retirada sempre serà factible. De primer, cal obrir-se a totes les influències, sense distincions de cap mena; després, ben amarats d'idees noves -idees que s'aglutinen totes i es defensen per la suggestió d'una emoció pura i elevada-, caldrà seleccionar aquells factors que s'avinguin més amb el caràcter propi del poble català. Tot amb tot, per més eclecticisme i per més entusiasme modern que es demostrï, per més *ara agafem i després ja veurem* que es prediqui, Maeterlinck, per als homes de L'Avenc, a finals del 1893, ja ha estat sentenciat<sup>487</sup>.

---

solidades. Guardem una actitud expectant i de la mateixa manera que aplaudim lo bo de l'època o moment històric contemporani, estudiem la revolució que s'opera i ens plauen los esforços dels revolucionaris, doncs que ells han de solidar més lo present en lo cas de no cobrar fama i vida plena, lo nou art que pregonen i que com hem dit ja, no està prou definit." Segons l'autor de les lletres precedents (Bru), els de L'Avenc són eclèctics seguint només el criteri "de trobar dolent tot lo de casa: criteri extremat per lo seu afany modernista." En opinió de Bru, l'eclecticisme de què fan gala els fa anar amunt i avall com un ventilador: primer defensen Zola i ara "lo pol oposat de realisme", que es Maeterlinck. Vegeu J.B.S.: "L'Avenc".

Un parell de mesos més tard, la mateixa revista encara va una mica més enllà en la mateixa idea. Després d'afusellar l'article de Casellas a l'hora d'exposar conceptes com ara el d'"intensitat de sensació", i després de comparar negativament Maeterlinck amb Ibsen (perquè aquest, en comptes de presentar la veritat sense elements de la vida, com fa el primer, "baixa de l'universal a lo particular, de la humanitat a l'home, podent admirar quant menys, personatges que es mouen, enraonen i senten com nosaltres"), afirma de forma contundent que el que no pot ser és que aquestes obres -les dels dos autors- siguin representades en els nostres teatres: "Si comencem a fer traduccions i arreglos amb obres tan oposades a nostres gustos, com podran jutjar després de nosaltres? Quin concepte més pobre s'hauran de formar de nostra literatura?" Més encara: si el teatre és fruit del temperament d'un poble, com ens pot interessar el teatre de fora? "No és per nosaltres aquest menjar insipit dels dramàtics del nord." Vegeu Joan Avinyó: "La escola modernista".

<sup>487</sup> En aquest sentit, val la pena llegir un article que escriu Brossa en el mateix número de la revista (Jaume Brossa): "Revista general. Recollim el guant. El teatre modern a Roma", L'Avenc, 2<sup>a</sup> època, any V, núm. 17, 15-9-1893, pp.270-271). L'argumentació és perfectament estructurada: en primer lloc, recel davant la filosofia decadentista (pel seu fons); seguidament, acceptació dels mitjans de producció de l'emoció estètica que comporta (des d'un punt de vista realista -"reproduir la realitat de manera més justa i acabada"-) i, finalment, defensa de la tendència en l'art que "literatura moderna" que cal absorbir per a després "anar aclarint" el que més convingui: "Ni l'escola simbolista, ni la neo-realista, ni la parnassiana, ni tampoc la majoria de les escoles lliures que no estan ficades en cap agrupament, accepten la tendència del decadentisme, quant menys en el fons. És veritat que la majoria d'elles procura buscar en la forma tots els refinaments per a donar sensacions noves i més subtils, però amb això no fan més que enquir els medis de produir l'emoció estètica més perfecta i de reproduir la realitat d'una manera més justa i més acabada. Nosaltros, que fins ara hem procurat estudiar la gran efflorescència, l'anarquia i la independència de temperament de l'art d'ara, nosaltros, que hem sigut els defensors acèrrims de tota literatura moderna amb les seves múltiples manifestacions, acceptem el guant que s'ha tret contra d'ella i procurarem més que abans donar-la a conèixer amb tota la detenció i anar aclarint la grossa ebullició d'idees que hi ha en l'art general d'avui dia."



I encara hi hauria una altra qüestió pendent: la selecció dels auditoris; un tema que, tal i com l'ha enfocat Brossa, planteja per primer cop un problema gairebé inèdit en l'àmbit de l'escena catalana. Parlo d'elitisme en el públic, o més ben dit, del fet que la representació només sigui viable davant d'un públic escollit<sup>488</sup>. De fet, l'entrada restringida als primers espectacles de l'Íntim serà llegida en alguns sectors com un símptoma de la por de Gual davant la possibilitat d'un acarament definitiu amb el gran públic<sup>489</sup>. Els qui expressen aquestes opinions estan fermament convençuts que el simbolisme teatral no adquirirà carta de naturalesa fins al moment en què rebi la sanció de les masses. La paradoxa està servida: d'una banda, l'art nou té la missió d'educar el públic; de l'altra, un públic no educat, malejat per una convencionalitat caduca, mai no podrà entendre aquest art. Per on començar, doncs?

---

<sup>488</sup>. Segons Maragall, a banda alguns veïns i estiuiejants, el públic de *La intrusa* estava format per un gran nombre d'aficionats "al *friston nouveau* del arte, a la última palabra del pensamiento nuevo, a la última moda de la estética contemporánea", això és, "aficionados artistas capaces de entender lo que levaban entre manos." M[aragall]: "Correspondències particulars..."

El redactor de *La Publicidad* (probablement Josep M. Jordà), d'altra banda, assegura que, *La intrusa* demana un públic tècnic, entès, o si no, un públic de bona fe, sense prejudicis. Són les condicions que s'han donat a Sitges: "El *todo Barcelona artístico de hoy*, el grupo de artistas por sentimiento que no transige con el oficio de artista, el que no admite recetas ni se atiene a preceptos antiguos, el que hace arte con sinceridad, ascendió en masa a Sitges, ocupando la mitad de la platea del Prado Suburense." Vegeu "La fiesta artística de Sitges", *La Publicidad* (12-9-1893)

*Lo Teatro Català*, així mateix, dubta que el "públic en general" pugui penetrar en una obra que sembla reservada a "les persones intel·ligents" Vegeu P. de R.: "Estrenos catalans", *Lo Teatro Català*, núm 144, 19-9-1893, p.3.

<sup>489</sup>. En relació a *La intrusa*, Yxart opina que "davant d'un públic de debò, aqueixa languides i fins puerilitat d'alguns medis hauria tentat a algun guason i esvantit l'emoció. En una paraula, que podia acabar malament. En aquest sentit, el públic profa de Sitges va tenir paciència i es va deixar amagar l'ou." De més a més, fins i tot els escollits, abans de començar la representació, "feien ja brometa dels massa cándidos, etc. Per exemple, davant dels ensaigs, ells mateixos se van convèncer de que alguns rasgos de l'obra resultaven puerils i farien riure." Vegeu "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà", p. 76

## 2.1. El discurs<sup>490</sup> de Rusiñol.

El conjunt de les ressenyes de l'estrena de La intrusa atorguen el protagonisme de la festa a Santiago Rusiñol i, més secundàriament, a L'Avenç (L'Avenç ha publicat l'obra, en la traducció de Fabra i ha presentat l'autor de la mà de Cortada). De cara enfora, les festes de Sitges s'identifiquen clarament amb l'obra del pintor; perquè "*él las preparó, él las organizo, él las realizó: sin él no habría pasado la cosa de un ensayo del deseó, en lugar de ser un acontecimiento literario.*"<sup>491</sup> Rusiñol, fet i fet, ha estat l'amfitrió de la festa i l'ha feta coincidir amb la inauguració del seu nou taller: el Cau Ferrat. D'altra banda, gairebé totes les ressenyes de l'acte citen el discurs de Rusiñol. Algunes lloant-lo decididament, d'altres matisant el sentit figurat o poètic de les seves expressions i, finalment, d'altres denigrant-lo<sup>492</sup>. Sigui com sigui, el discurs és una peça clau de la festa; l'impacte que provoca, en un o altre sentit, és del tot inqüestionable. Rusiñol ha netejat, es podria dir que per primer cop en públic, les seves paraules del xarisme i el bon humor habituals en ell; a canvi, com a predicador, ha assumit plenament una nova personalitat: la del sacerdot de l'art, la del "artista decadent, refinat, solitari i superior que predicava la religió de l'art"<sup>493</sup>.

L'inici de la influència maeterlinckiana en Gual s'ha de buscar, més que no pas en la lectura dels articles estudiats, en l'impacte que li produeix la mateixa festa: no és perquè sí que escriu La visita aquella mateixa tardor. D'una banda, lògicament, cal fixar-se en l'obra representada; de l'altra, però, si es vol comprendre l'origen de l'estètica gualiana, cal analitzar detingudament el contingut del discurs de Rusiñol. Rusiñol presenta l'estrena de La intrusa com un acte d'amor per l'art modern que és

---

<sup>490</sup>- Santiago Rusiñol: "Discurs llegit en ocasió de l'estrena de La intrusa", OC, II, ps.607-609

<sup>491</sup>- El Corresponsal: "La fiesta artística...", La Vanguardia (13-9-1893). Vegeu també el reconeixement del propi L'Avenç a J. Massó i Torrents: "An en Rossinyol", L'Avenç, 2ª època, any V, núm.17, 15-9-1893, ps.261-262

<sup>492</sup>-"En dit discurs va insórrer lo Sr. Russinyol en graves contradiccions de fondo, contradiccions que abonen lo que portem escrit respecte a divagacions ", J.B.S.: "La intrusa"

<sup>493</sup>- Casacuberta: Santiago Rusiñol., p.146.

duu a terme entre amics i per a amics. Un acte d'amor que es fa explícit en la vindicació d'un ideal sincer de vocació artística ("ideals que amb totes les nostres forces perseguim"). Aquest ideal mostra la veritable dimensió de l'elitisme tot duent-lo al terreny de l'artista: la sinceritat i la vocació, l'aspiració a l'ideal, fan que el creador pugui caminar "commogut", de costat "amb els sants pelegrins de l'avenir". Ell també ha estat escollit, té una missió a complir: la sagrada missió de la reforma de la humanitat mitjançant l'activitat artística<sup>494</sup>. Evidentment, l'art, per servir a tan elevat objectiu, també ha de ser reformat.

Això explica que, només començar, Rusiñol ataquí ferotgement les convencions teatrals del passat (és a dir, del present), l'art construït a cops de retòrica i d'efectes; i això, tant pel que fa a la literatura dramàtica com pel que respecta als hàbits i a les tècniques encartonades de la interpretació actoral. El fragment ha estat citat repetides vegades:

"Aquell art poc sincer escrit amb sospirs retòrics i llàgrimes llogades al consonant; aquells parlaments inflats amb paraules caient com a cascades oratòries; aquells monòlegs a crits, va desterrant-los l'art modern, i desant-los a les golfes; mor el galant, el barba i el traïdor; mor aquell d'intrigues i de problemes; aquells convencionalismes de motllo, aquelles comèdies cromos i als drames aquells crits dels actors van apagant-se, i tot va caient empolsat en el fossó de l'escena."

Els conceptes hi són explícits: sinceritat (contra l'artificiositat i l'afectació), senzillesa (contra la grandiloqüència i la retòrica buida), justesa (contra l'exageració i els crits en la interpretació). Amb sinceritat, senzillesa i justesa l'art modern desterrarà progressivament els convencionalismes més repatanis, tant en el camp de

---

<sup>494</sup>. "En la figura de Maeterlinck -diu Casacuberta-, hi veiem el prototipus de l'artista modern, el model a imitar per part de la "jove intel·lectualitat" catalana, que, d'acord amb els nous plantejaments de Casellas, havia de fer de la pràctica artística, no pas un instrument, sinó una forma de vida, una ètica. L'artista, així, es convertia en el visionari, en el sacerdot de l'art, en un ésser excepcional capaç de superar els límits de la realitat i d'accedir, a través del sacrifici individual i d'una acusada hipersensibilitat, als espais de misteri ocults a la resta dels mortals " *[ibid.]*, p. 146.

l'escenificació com en el de l'escriptura dramàtica. En aquest darrer sentit, aviat s'acabaran les comèdies insulses ("comèdies cromo", com, en pintura, l'"art cromo") i els drames que, en comptes d'encomanar una emoció intensa i noble, basen tota la seva efectivitat en una intriga complicada i en el plantejament de falsos problemes socials: la romanalla deteriorada de les velles moralitats del drama burgès.

Aquesta reforma de l'art -diu Rusiñol- triomfa gràcies a homes com ara Maeterlinck, "que lluiten sense tenir en compte els aplausos de les masses i llencen la mirada lluny per veure horitzons més amples." La lluita, doncs, és desinteressada. Per a Rusiñol, Maeterlinck és dels qui "treballen a l'ombra esperant el dia lluminós de la reforma". El seu art no reclama la recompensa dels diners o de la fama; com a únic premi té la satisfacció de saber que cava els fonaments del que serà una humanitat millor. Per aquest motiu, la seva obra, en tant que "art sincer", és un art "nodrit de bel·leses mig somniades, mig vistes, en les pobres misèries de la vida". Ell no és "dels que pregonen les penes amb veu alta, sinó dels que expliquen els sofriments a cau d'orella." Intimisme i Bellesa, Bellesa i Sofriment, Bellesa i Bondat: són conceptes que es barregen en Maeterlinck. Mai no es podrà acceptar res que resulti vulgar, o lleig o fals. Maeterlinck, en definitiva, és un reformador; la seva activitat artística té el segell de l'apostolat: és dels pocs "que donen una empenta a les idees perquè s'obrin camí entre tanta gent que pastura per la terra; que lluiten amb la indiferència dels uns i la mala voluntat dels altres." Un combat constant, insistent, que beu en les fonts del somni i que abomina de la impotència dels esperits sensats (esperits que ben aviat seran identificats amb la burgesia).

Fins aquí, Rusiñol ha presentat la figura de Maeterlinck il·luminada per la claror de l'ideal. Es pot, però, traduir aquest ideal en conceptes més definits? Quina filosofia hi ha darrera de la santa reforma? De primer, la consciència del fatalisme: "la desgràcia, com la fortuna, els pocs béns que gaudim o les moltes penes de la terra, són com un símbol d'una herència fatalista." Per consegüent, "la còlera, les supersticions

de la mort i la gelosia, són sentiments simbòlics -diu Maeterlinck- que no poden morir." Partint de Shakespeare, Maeterlinck jugarà en les seves obres amb aquests sentiments i els donarà un valor absolutament transcendent, molt més enllà de les contingències anecdòtiques de l'existència superficial. I això té sentit si pensem que la mort, més tard o més d'hora, ha d'arribar inevitablement per a tothom. Val la pena esperar-la sense por; així s'evitarà malgastar "estúpida i sense sentit la vida". Per aquest costat, Rusiñol apunta una lectura inèdita de la dramaturgia maeterlinckiana i, més concretament, de La intrusa. Vegem-ho.

Fins al moment, totes les crítiques preliminars han coincidit a l'hora de definir Maeterlinck com el poeta que presenta la immensa indefensió de l'home just en l'instant en què és sorprès pel seu destí, és a dir, per la mort; una mort que encarna simbòlicament el sentit inexorable de la Naturalesa, que l'home és incapaç de comprendre i de controlar. Això explica el sentiment predominant de terror. I d'aquí, és clar, se n'extreu majoritàriament una lectura pessimista. Rusiñol, en canvi, tot i parlar dels pressentiments de l'avi cec, de la premonició de l'arribada de la mort ("que s'apropa, venint quieta i misteriosa, deixant un rastre de desolació gelada"), descriu aquesta mort -la *intrusa*- com una ombra familiar. La *intrusa*, és veritat, "ve a arrencar-vos un plor i un carinyo de la terra", tanmateix, no deixa de ser "consol de la vida" i, per això, molts "l'esperen somrient com una amiga deslliuradora de les penes." És cert que l'home no pot comprendre els dissenys de la Naturalesa, que el seu devenir li sembla completament arbitrari. Ara bé, qui som nosaltres, els homes, per voler comprendre o modificar les directrius misterioses que governen la nostra existència? "¿Quin dret teniu i quina força -diu Rusiñol- per aturar els dissenys fatals de lleis eternes de la vida?" Més que pessimista, la lectura de Rusiñol és, en un sentit literal, decadent. Com es pot ser pessimista si es renuncia a comprendre i a dominar? La mort allibera de les penes i dels sofriments de la vida. La contemplació de la Naturalesa, del seu llenguatge indesxifrable ("l'aire que tremola", "les fulles que cauen", "la claror trista que entra pels finestrons i es desfà en pampalluguesen la fredor de les rajoles"),

és sempre l'expressió d'aquesta veritat suprema i, simplement per això, és una percepció bella, plaent. En efecte, l'artista -en el sentit elitista a què em referia més amunt- és un ésser suprasensible que integra emotivament aquesta percepció de la Bellesa, i això li alleugereix el viure. I també el perfecciona. Parlo, és clar, d'un art consol, d'un art capaç de salvaguardar l'home de la realitat traumatitzant de la vida moderna. En quin sentit, doncs, Maeterlinck pot ser un reformador de la humanitat? No pas en un sentit social, ni polític, no. Maeterlinck reforma la humanitat en tant que l'allibera de la indiferència i la recupera per a l'estat sensible de les grans emocions. Rusiñol, manllevant mots de Casellas<sup>495</sup>, descriu aquest estat: "visions llampegants", "traduir en boges paradoxes les eternals evidències; viure de lo anormal i lo inaudit"<sup>496</sup>.

Tot plegat són conceptes idèntics als que conformaran els fonaments estètics i ideològics de Gual, les idees que construiran la seva noció d'educació estètica, si més no fins gairebé el canvi de segle. Ho resumeixo<sup>497</sup>: elitisme (l'artista entès com un ésser escollit, superior -i l'extensió de l'elitisme al públic, una idea que tindrà força transcendència els primers anys de l'Íntim-); la missió regeneradora de l'artista; l'apostolat desinteressat (no esperar mai "l'aplaudiment dels més", l'art ha d'educar el públic i, per tant, no s'hi ha de sotmetre); la reforma de la literatura dramàtica (rebuig de les "trames forjades" per enlluernar i de les "complicacions" -en aquest darrer sentit, també neix la prevenció contra el teatre de tesi-); reforma de l'art de l'escenificació (interpretació teatral i, més enllà de Rusiñol, en funció de la idea de síntesi artística, orquestració de llenguatges, reforma de l'escenografia i instauració d'una concepció moderna de la direcció d'escena); entronització, per tal de dur a terme

---

<sup>495</sup>- Bona part -no la major part- del text de Rusiñol és manllevat de l'article de Casellas a *La Vanguardia*. A dreta llei, però, s'ha de convenir que Rusiñol només selecciona allò que li interessa i que dirigeix el seu discurs a definir i a subratllar conceptes pràcticament inexistent en la ressenya de Casellas.

<sup>496</sup>- Per embar-hi, caldrà "cantar el dolor suprem, i descriure els calvaris de la terra, arribar a lo tragico frequentant lo misterios; endevinar lo incògnit; predir els destins donant an els cataclismes de l'ànima l'expressió excitada del terror".

<sup>497</sup>- Els mots entre cometes són de Gual.

aquestes reformes, dels principis de sinceritat, simplicitat (o senzillesa) i justesa; identificació de Bellesa i Bondat; intimisme associat a la Bellesa (i, en relació amb això, el lligam decadent entre plaer i dolor); tot lluitant contra la "indiferència", la recuperació del "fructífer admirar" que retorni l'home a l'estat emotiu i admiratiu de l'infant (incidir, doncs, en la "constitució moral dels homes"); i, finalment, la idea de la mort com la gran alliberadora<sup>498</sup>.

---

<sup>498</sup>- Vegeu, per exemple, el poema "Morta (per a un quadro)", transcrit més amunt p. 70

## **CAPÍTOL 4**





## I. ELS PRIMERS INTENTS DE TEATRE SIMBOLISTA.

Per què tant d'enrenou al voltant d'un nou autor? Per què tanta necessitat de fixar el sentit de les seves obres? En poques paraules: Maeterlinck és escollit per proporcionar un model teatral modern capaç de superar d'una vegada i per sempre els endarrerits patrons de la dramaturgia autòctona. La idea permet, encara que sigui per un breu espai de temps, aglutinar els sectors renovadors sota un mateix estendard. Malauradament, el miratge de la cohesió no dura gaire. Ja he apuntat els recels dels nuclis antidecadents. D'una banda, l'autor interessa per la seva modernitat i la seva univesalitat, per la seva concepció de la *mise en scène* o perquè proporciona una nova dimensió de l'emoció estètica; de l'altra, però, es desconfia del seu aparent pessimisme, de la manca de voluntat dels seus personatges, del bandejament de l'acció dramàtica o de la desconexió que les seves obres evidencien respecte als problemes socials. Les reticències antimaterlinckianes també tenen a veure amb la qüestió de l'elitisme. Casellas, segons Yxart, ha fet una interpretació realista de l'"Avi" perquè ha desconfiat de les possibilitats d'una interpretació *quietista* davant d'un públic heterogeni. El mateix Yxart, partint de les convencions vigents, posa en dubte la representativitat de la peça i, aquesta opinió, un cop estesa, qüestiona en gairebé tots els àmbits artístics i culturals la validesa reformadora del nou model dramàtic. En poques paraules: si el teatre simbolista, tal i com l'ha concebut Maeterlinck, només és comprensible per a un públic escollit, si no pot ser sancionat pel gran públic, quin sentit té proposar-lo com a patró d'una suposada transformació teatral? El període unitari d'assimilació de Maeterlinck, per tot plegat, s'acabarà aviat. Hi haurà altres referents, com ara Ibsen, que posats a consensuar un model de renovació, facilitaran molt més les coses<sup>499</sup>.

---

<sup>499</sup> - Ibsen concilia òptimament el realisme naturalista i el simbolisme. El seu teatre simbòlic, alhora que permet plantejaments escènics i interpretatius similars als que demana l'obra de Maeterlinck, accepta la denúncia d'aspectes socials, o de moral social. En aquest sentit, la seva obra és llegida, pels regeneracionistes, com un teatre d'idees, un teatre de tesi. En mots de Postic, *"Le réalisme d'Ibsen, qui le conduisit à montrer l'homme luttant contre les hypocrisies, les mélanges, les entraves de la société, l'amena à aussi à affirmer un idéal d'homme libre"*

Tot i el desencis progressiu dels sectors culturals, entre el 1893 al 1895, Gual estudia no tant -en un sentit ampli de l'expressió- el patró maeterlinckià, com el model instaurat particularment per La intrusa. A partir de 1895, el seu coneixement de l'obra maeterlinckiana s'eixamplarà, cosa que li permetrà ampliar l'abast de la seva influència cap a peces de factura llegendària. Més: la lectura de Le trésor des humbles (i també la constant preocupació per conciliar *realisme aparent* i *transcendència del símbol*) el duran, sobretot a partir del 1898, a definir els límits d'un gènere nou, el "drama de món". Poc després, en un moment global d'embranchada regeneracionista-vitalista, Gual diluirà l'empremta maeterlinckiana en l'alenada fresca de dos altres patrons: D'Annunzio i Ibsen. Durant cinc anys, entre 1893 i 1898, el seu rebuig pel teatre d'idees haurà estat absolut.

Ha de quedar clar que la fidelitat a Maeterlinck no implica, en cap moment, que Gual resti al marge dels principals corrents de renovació teatral a Catalunya<sup>100</sup>. De fet, al llarg d'un parell o tres d'anys, tenint en compte la bomba del Liceu i el tancament de L'Avenc, el triomf de les tendències decadentistes és gairebé absolut. La Festa Modernista del 1894, a Sitges, n'és un bon exemple. Ben mirat, el que fa Gual no és altra cosa que seguir el corrent artístic majoritari i, en conseqüència, conciliar estèticament la seva activitat de dramaturg amb les noves teories, que afecten, sobretot, la seva activitat com a pintor. L'evolució de Gual cap a la pintura al·legòrico-decorativa té una correspondència clara amb una peça teatral com ara Nocturn, Andante morat. I el mateix passa amb les tendències musicals, amb el seu wagnerisme, que troba en el teatre llegendari i en la noció de síntesi de les arts una

---

*s'épanouissant dans un climat de vérité. Ses pièces étaient à la fois réalistes et symboliques, et par exemple, Les Révoltés, a travers l'âpre peinture sociale, symbolisaient la puissance de l'hérédité que pèse sur nous. Les uns, comme Antoine, pouvaient, sur la scène, accentuer le côté réaliste des pièces, mais les autres cherchaient à y puiser une nouvelle nourriture.*" Postic: Maeterlinck..., p.41.

<sup>100</sup> "Maeterlinck -diu Gual en la seva maduresa-, que gaudeix de gran prestigi entre nosaltres, va així mateix gaudir-lo de manera excepcional durant aquells moments en què una joventut àvida de construir es va llençar àri[s]osa a la persecució de tot allò que vagués en ajut de les seves dèries. [...] Si em fos aventat d'investigar a fons la gran part que Maeterlinck va tenir en la formació de molts dels nostres literats de les tres acaballes del 1800, no hi ha cap mena de dubte que li concediríem certs drets de paternal adopció, en fe de tendències i d'un cert emparentament propi de la sensibilitat del moment..." Gual: "Maurice Maeterlinck".

traducció dramàtica factible. De més a més, per aquestes dates, Gual comença a formular una nova "teoria escènica", la qual, d'acord amb la retòrica redemptorista del discurs russinyolà, posa les bases del que, amb el temps, serà un ideari estètic força més complex. Ara bé, tenint en compte tota aquesta efervescència, com és possible que Gual es quedi pràcticament sol a l'hora d'experimentar dramàticament amb les formulacions maeterlinckianes? La veritat és que, després d'entronitzar Maeterlinck, ningú, ni tan sols el mateix Rusiñol, no sap com traslladar -si se'm permet l'expressió- *al català* la nova proposta teatral. Per contra, els únics que engegaran alguna iniciativa dramàtica de consideració són els joves de la colla del "Foc Nou" (Teatre Independent") -Brossa, Iglésias i Corominas, entre altres-, amb la voluntat expressa de fer un teatre d'idees d'inspiració ibseniana que suposi una alternativa a la inàrcia maeterlinckiana<sup>501</sup>.

### 1.1. La visita: un apunt impressionista.

Entre la confecció d'Enganyosa i la de La visita<sup>502</sup> té lloc la segona Festa Modernista de Sitges.<sup>503</sup> L'impacte de La intrusa en Gual i l'ascendent de la gent que

---

<sup>501</sup>- Per part d'Iglésias, la defensa d'Ibsen prové de la seva estada a Lo Teatro Regional (vegeu, per exemple, Iglésias: "La evolució teatral"). Ja he citat més amunt, de la mateixa revista, un article que oposa netament el model ibsenià al maeterlinckia. Vegeu Avinyó: "La escola modernista": "Ibsen i Maeterlinck són los apòstols, jefes d'aquestes doctrines, ells són la síntesis de tot lo sistema; grans faros lluminosos que ens guiaran en la nova senda de l'art. [...] En ses obres no presenten tan sols símbols o jeroglífics que el públic deu dexifrar; sinó que en Ibsen ho fa per medi de formes clares i en Maeterlinck ho omple deombres anyadint en el tot simbòlic medis més intel·ligibles encara. Lo teatre del dramaturg belga està ple d'excentricitats i ridiculeses, puix que s'ha proposat fer-nos conèixer l'essència de les coses en si mateixa, l'universal prescindint d'individualitats, vol la humanitat sense l'home; i, per això, prescindeix de la llum, dels colors, de l'activitat i, si pogués, dels actors. [...] Ibsen és del tot oposat a Maeterlinck, recull de l'humanitat tot lo de individus, se fixa en los més petits detalls i pintant tres o quatre caràcters reals, humans, los uneix per presentar-nos un ser desconegut, simbòlic, que ja no el veiem entre ombres, sinó que la realitat de vida nos lo ensenya."

<sup>502</sup>- La visita, 1893, original ms., Fons Gual, núm. 1395.

<sup>503</sup>- Gual s'hi refereix amb tota probabilitat amb aquestes paraules: "Cert dia [...] vaig experimentar per primera vegada el calfred secret d'una possible missió: el prelude ben segur de l'extirpació total de les banalitats i les gosadries mançades de propòsit. Com si l'Art del teatre se m'hagués aparegut en tota la seva nova lacerada, i una voluntat oculta em dictés els presents de felicitats i dissorts que mai més no m'han abandonat. [...] Persuadit d'aquella revelació,

l'ha muntada explica que, un cop acabada la redacció de La visita, el primer instint del jove dramaturg sigui el d'anar a lliurar l'obra a Pompeu Fabra, traductor del text maeterlinckià i membre de L'Avenc:

"Amb aquella obra de curtes proporcions a la butxaca, i després d'haver fet el menester per tal d'aconseguir una presentació prop de Pompeu Fabra, cert dia vaig anar a casa seva, ple d'emoció, per fer-li'n lectura i sol·licitar-ne una franca opinió, que fou espontàniament favorable i m'afranquia les portes del nucli de L'Avenc, per aquells temps ja llençat a les lluites guiadores."<sup>504</sup>

Amb La visita, Gual intenta aplicar a la seva obra esquemes absolutament -passeu-me el mot- *intrusístics*. És a dir, prova de recrear la pesantor atmosfèrica que deriva dels pressentiments ambigus i de la intuïció de la proximitat de la mort. D'altra banda, se cenyeix, amb una peça curta -un sol espai i una sola conversa-, als pressupòsits d'intimitat i senzillesa reclamats per Rusiñol. L'escena és la següent: una malalta, que no coneix la gravetat del seu estat (una gravetat que no s'explicita però que el lector intueix), és visitada pels seus parents a l'hospital. Es va fent fosc. Transcendent els límits d'un diàleg absolutament convencional, s'endevinen secrets, sentiments que hom calla, petites veritats que hom amaga : el dolor contingut dels parents, l'amor secret del jove adolescent (un primer esbós de drama íntim), la gravetat de la malalta... Gual ho descriu d'aquesta manera:

---

m'ha vaig arrapar com el naufrag a la post flotadora, i d'aleshores ençà em defenso de les aigües trontoiladores del destí com puc, i com sé, i com Déu vol que me'n defensi." Gual: Mita vida..., p.47.

<sup>504</sup> Ibid, p.48.

En aquests moments, L'Avenc no té cap motiu per desconfiar de Gual. De fet, La visita gairebé pot llegir-se -usant paraules del mateix autor- com un "quadro de costums". En la mesura que Gual insisteixi d'una forma més decidida en l'oposició dramàtica decadent i, sobretot, a partir de la publicació de Nocturn, els de L'Avenc el col·locaran a la seva llista negra. Un cop liquidada la revista, el nucli principal dels seus redactors continuarà tenint influència en els ambients artístics de la ciutat (revista Catalonia). Gual intentarà captar el seu suport a l'hora de fundar el Teatre Íntim. Amb ressentiment evident, l'autor es queixa del poc cas que li faran: "El mateix nucli de L'Avenc, que jo m'havia mirat sempre com a redemptor de força coses que esperaven les generoses intervencions, en apropar-m'hi per temptejar la seva adhesió, em vaig adonar que era inspirat per tota mena de preocupacions, i fins m'atreveixo a dir d'antipaties. En aquells moments L'Avenc repartia patents d'aptitud, i jo no els vaig caure en gràcia. Puc dir que a la seva resistència envers meu dec en gran part la carrera d'obstacles que m'he vist obligat a superar. Dues armes poderoses li asseguraven constantment la victòria. *fer el buit o bé rebentar*, dues armes aconsellades encara avui pels guiadors fantasmes de la Barcelona provincialiana, dues armes que sàbea d'entrevinar ambients amb una covardia mereixedora de treballs forçats ". Ibid, p.62.

“Una cambra d'hospital, blanca, neta, endreçada; una malalta jove dins del llit voltada de totes les humils sol·licituds. Una família que arriba aprofitant l'hora de visita... veus, converses plenes d'enyoraments, d'amors i d'esperances; una campana que marca el terme de la confidència... els adéus... de nou la solitud, i aquell rosari començat per tal d'endolcir-la!...”<sup>505</sup>

L'autor, seguint les proposicions de tots aquells que han presentat i judicat l'obra de Maeterlinck a Catalunya, concep una escenificació simbòlica on conviuen la càrrega atmosfèrica i la sensació de *realitat*.<sup>506</sup> Als ulls de Gual, aquesta dualitat té una lògica evident. Per a ell, el teatre no és res més que un gran mirall on l'home s'ha de reflectir. Ara bé, aquest mirall

“no serà pas com els miralls corrents, que impressionen la realitat amb la cruessa d'un fet purament físic i reproduïxen l'hermosura sens comentari de cap mena, serà un mirall azogat pel bon sentit, que voltarà les imatges d'un sens fi de clarors provinents del desentrellament de lo invisible de l'home. Aquest mirall immens, aquest mirall magnànim serà per l'home el Teatre. D'ell ne traurà al seguir de ses reproduccions que així seran reals com delatores d'idealismes particulars.”<sup>507</sup>

Cal transcendir la realitat, endevinar veritats misterioses i inexpressables rere una superfície suposadament banal. La pintura moderna fa el mateix procés: suggestió, intensitat de sensació, correspondència entre els fenòmens físics reproduïts i els estats d'ànima... Tal com dirà Gual amb els anys, l'"art realista" corre el perill terrible d'un contagi pestífer, el de la reproducció externa de qualitats òptiques i fonètiques, el de la

---

<sup>505</sup>: *Ibid.*, p.48

<sup>506</sup>- Més amunt ho he comentat: Brossa demostra una sensació intensa de *realitat* als responsables del muntatge de *La intrusa*: Yxart destaca l'ambient contemporani de l'obra i el detall realista de la seva acotació inicial: “*La enferma es una recién parida: el hecho es real y ordinario. La misma conversación de la tertulia tiene algo de prosaica, incidentalmente, se habla de los defectos de una muchacha de servicio. También la decoración es de una verdad que aspira a lo típico: un interior flamenco. El propio autor cuida de pedir en la acotación, brevísima como suya, que figure entre el mobiliario un reloj flamenco...*”, Yxart: *El arte escénico...*, I, p.281.

<sup>507</sup>: “De teatre”, conferència llegida al Teatre Principal de Terrassa el 5 de juny de 1904 abans d'una representació de *Mysteri de dolor*, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

"veritat sosa" mancada de qualsevol mena d'"esperit artístic". Ell s'interessa per la percepció, en la realitat, de "lo invisible de l'home" i, per aconseguir aquesta percepció entén que l'artista ha de partir d'una posició essencialment subjectiva. A l'hora de reproduir la realitat, doncs, no pot ser que no hi hagi "comentari de cap mena": ordenant els signes amb què s'expressa el no-jo, l'artista, per estranyes i misterioses analogies, ha d'aconseguir, sense traïr la veritat de la Natura, traduir el seu estat d'ànima (fer "reproduccions reals" i, alhora, expressar "idealismes particulars").

Pel que fa a la suggestió atmosfèrica, amb La visita Gual transita per un camí una mica diferent del que marca La intruïda. Tot i treballar la manifestació indesxifrable dels fenòmens naturals, l'expressió balbucejant de la premonició, la por i el dubte, l'autor investiga (de forma absolutament inèdita al teatre) en la intuïció del no-dit, en la suposició expectant, per part del receptor, del secret, dels petits drames interns, de tot allò que hom calla<sup>198</sup>. Evidentment, aquest efecte es produeix encara de manera molt rudimentària i en un segon terme. I és que el concepte de "drama íntim" encara no ha assolit la maduresa teoritzada al pròleg de Silenci. L'evolució s'evidencia, per exemple, en la construcció dels diàlegs. El text de 1898, tot i mantenir l'objectiu d'escriure un intercanvi verbal d'aparença realista i, alhora, ple de petits drames incofessats, no té res a veure amb la mena de col·loqui que té lloc a La visita: una conversa de circumstàncies, plena de tòpics, frases fetes i intranscendències. L'any 1893, Gual encara creu que pot fer compatibles el "quadret de costums"<sup>199</sup> i la "delació d'idealismes particulars". I, en efecte, no té en compte per res l'estilització de la realitat

---

<sup>198</sup>. A finals del 1894, amb Morts en vida, el concepte de drama íntim ja haurà pres una certa consistència. La idea, però, no es desenvoluparà plenament fins a Silenci. De moment, val la pena fixar-se, pel que fa a La visita, en l'interès que demostra l'autor pel drama intern d'algun personatge secundari: "L'amarament del drama intern m'obsessionava, el descobriment del drama intern, també, i doblement m'interessava quan em semblava descobrir-lo en l'ésser més allunyat de l'atenció de tots". Gual: Mitja vida, p.49.

<sup>199</sup>. El manuscrit conservat es una "còpia en net de l'original destruït". La data de revisió és de 1941 (és possible, encara que no probable, que l'etiqueta "quadret de costums" sigui afegida en aquesta data. En qualsevol cas, no és una etiqueta desencertada. Hi ha alguns plantejaments propis del gènere, amb l'única diferència que, com a bon drama situacional, tot queda relegat a l'àmbit de la narració, a l'exterior i al passat. Així, per exemple, el retrat social és clar: la protecció d'una senyora rica ("donya Mercedes"), l'orfeneta, la porteria, els emigrants que venen del camp... "Els pobres -diu un personatge-, per tornar favors hem d'esforçar-nos més que els rics perquè els hem de tornar a canvi de trossos de cor."

que es produeix a La intrusa; en La visita, els personatges tenen una història particular, vénen d'algun lloc, fan una feina, tenen un jornal, s'expressen amb un registre col·loquial (usen expressions com ara "malviatge" o "batualisto"), contenen anècdotes; en un mot, són individus absolutament determinats. En l'obra de Maeterlinck, malgrat que la crítica parli de llenguatge vulgar, els personatges no ho són pas, de determinats. Si més no en el sentit en què Yxart i companyia utilitzen el terme.

Tot amb tot, Gual defuig de plantejar un conflicte i una acció plenament dramàtics; i això sí que ho fa cenyint-se al seu *patró*. Esbossa un drama situacional amb alguns conflictes interns que en la lectura no superen l'estadi del pressentiment, la deducció i el dubte<sup>510</sup>. L'efecte atmosfèric (una sensació de tristesa prenyada de múltiples intuïcions) -insisteixo- parteix bàsicament d'aquests interrogants i, amb tot, s'acaba de configurar gràcies a la presència d'alguns elements emblemàtics: la monja (la germana de la caritat), la referència al cementiri, la malalta (sembla ben bé sortida d'un quadre de Rusiñol<sup>511</sup>), el toc de la campana, el rosari, l'arribada de la nit, la llàntia i la foscor progressiva...

A l'hora de concebre l'ambient, Gual recorre a la tècnica pictòrica. De primer, dibuixa i acoloreix l'escena en lloc de descriure-la. Això no vol dir que s'estalviï la descripció. Tot al contrari, per comptes d'anotar-la a les acotacions, l'expressa subjectivament per boca de la malalta. En aquest sentit, el punt de vista del personatge

---

<sup>510</sup> Això no obstant, Gual, en un parell de moments, cau en la temptació de donar informació usant el recurs convencional de l'apart

<sup>511</sup> El paral·lelisme no és gratuït: Gual hauria pogut inspirar-se en un quadre de Rusiñol. Segons Casellas, Rusiñol "imprime en sus interiores un dejo de melancolía que se esfuerza, por otra parte, en velar y en encubrir, como quien huye de exterioridades patéticas, como quien siente invencible horror a la burguesía sensiblería. Por esto dentro de aquel cuarto de la joven *Enferma* se adivina, más que se ve, a la eterna convalescente, mecándose en ensueños de futura dicha, mientras se consume acariciada por las manos yertas de la tisis." R. Casellas: "Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó". *La Vanguardia* (16-2-1893). S'ha de tenir en compte que un quadre com "La morfina" no és exposat a la Sala Parés fins a l'octubre de 1894.

Gual no redacta una descripció de l'escena, dibuixa en el manuscrit un petit esbos escenogràfic. El podeu trobar reproduït a Batlle, Bravo i Coes. Adrià Gual... p.133.



és similar al de l'artista contemporani que, tal com ho ha explicat Casellas, només s'interessa per la realitat en els moments de màxima dissolució, en els seus instants de més fluctuació i vaguetat. En aquest cas, Gual opta pel crepuscle, un moment en què les línies es dilueixen en la foscor ascendent de les ombres. Amb l'arribada de la fosca, la blancor de les parets es dilueix, tot s'entela, el color del cel tristeja, s'esborren els límits entre el camp i la muntanya, els elements de la realitat es fonen entre ells:

“Quan de debò estic trista és a entrada de fosc, perquè les entrades de fosc ho són molt, aquí, de tristes... Molt! No sé... si sapigués explicar-ho... Veurieu que aquesta blancor de parets fuig per moments i... i tot sembla que s'enteli, si, si, no te'n riguis tu. [...] Tot sembla que s'enteli, i el cel, que al pic del dia és tan blau i tan bonic... com ho dire? Es torna d'un color... aixis..., d'un color que tristeja d'allò més: per allà baix se posa roig, tant que fins fa mal a la vista. Tot això d'aquí a fora no es veu pas ara, no; aleshores, amb prou feines si s'endevina lo que és camp ni lo que és muntanya, a que no? Sembla que tot se fongui, com si tot tingués son en aquella hora, i com més va, menos claror entra pel balcó, ni els llençols semblen blancs. I encara es posa tot més fosc, i, alsa!, no prou content s'hi posa més i més, i tant que ja tenim la nit a sobre. Encenem la llàntia, que és més poca solta la claror que fa! ... la *hermana* tanca els finestrons i, mira, i ja hi som. Hi ha una quietud en aquesta casa quan és nit!... tot lo més que se sent per aquí a la vora algú que tus, algú que gemeja... i algun ai! de la veïna, que la pobra no creuen que se'n surti. La *hermana* entra, surt, torna a entrar,... a l'últim se queda, passem el rosari, menjo una mica i santa nit. (Petita pausa d'èxtasis i continua animada) Oh! quan jo us dic... podeu ben creure: les entrades de fosc i les nits són aquí tristes, molt tristes... oi, *hermana* que ho són?”

D'aquesta manera, l'autor indica l'efecte que ha de produir l'escena; un efecte que és subratllat -reforçat- per l'explicació emocionada i sincera del personatge. La concreció escènica del medi, doncs, al mateix temps que correspon a l'estat d'ànim de la malalta, ha de suggestionar completament l'auditori en una orientació global de *tristesia*. Al final de l'obra la foscor és absoluta. Significativament, la noia demana que li portin flors en la propera visita, comença l'oració i, lentament, baixa el teló.

## 1.2. L'últim hivern: atmosfera i conflicte.

Després de La visita, L'últim hivern<sup>522</sup> planteja una situació similar.

Tanmateix, en aquest cas, l'autor planifica la tensió mitjançant un conflicte argumental mínim<sup>523</sup>. Probablement, Gual, després d'un primer assaig de teatre situacional, dubta si realment ha seguit el *procediment* correcte. La veritat és que, a La visita no ha aconseguit crear personatges sintètics a la manera de Maeterlinck, ni tampoc no ha suggerit el pas invisible i terrorífic de la mort. D'altra banda, no és segur que l'absència d'un conflicte evident hagi satisfet gaire els probables receptors de la lectura del text. De fet, tot i superar part de les pegues adduïdes pels que no confien en la viabilitat de la representació simbolista (sobretot pel que fa a la determinació dels personatges i al suposat realisme de l'escenificació), La visita no proposa una veritable acció, els interrogants oberts resten sense resposta i el desenllaç és esperat debades. No seria gens estrany que alguns consells ben intencionats -qui sap si del mateix Fabra- facin que Gual, en escriure el nou text, opti per reelaborar el tema de la malaltia des d'un enfocament que, sense deixar de ser maeterlinckia i sense caure en "solucions d'aquelles exigides pels auditoris d'ofici", sigui una mica més *teatral*, és a dir, menys allunyat de les convencions dramàtiques vigents. Per tot plegat, a la nova obra, la referència a la *intrusa* -a la Mort- hi és molt més evident. Si a La visita mai no s'afirmava del cert la gravetat de la malalta, a L'últim hivern queda clar que les dues figures principals vetllen un capellà moribund.

La situació d'arrencada és la següent: el capellà dorm i els dos personatges que li fan companyia xerren en veu baixa per no despertar-lo. El lector, d'aquesta manera,

---

<sup>522</sup> - L'últim hivern, 1893, original ms., Fons Gual, núm 1396

<sup>523</sup> - L'últim hivern "va emparar-se -diu Gual- de les mateixes modalitats de La visita, però es desenvolupà seguint un planeig de més contextura dramàtica i, per tant, més inexpert, però sense solucions d'aquelles exigides pels auditoris d'ofici.", Gual: Mitja vida, p.48.

enmig d'un ambient de recolliment i de respecte, coneix ben aviat la situació i els antecedents. Això no vol dir que Gual arribi a construir una acció dramàtica en un sentit estricte. Al present, gairebé no passa res. Pràcticament, tota l'acció queda relegada al pla narratiu. Les explicacions dels personatges, fetes en un llenguatge col·loquial, ens posen altre cop al corrent de l'anecdòtic, del que queda fora, de tot allò que s'esdevé o s'ha esdevingut més enllà de la trista estretor de la cambra del malalt (és tòpic, evidentment). A diferència de La visita, però, la informació que s'obté no configura un simple retrat de costums: Gual hi projecta un petit conflicte que, d'una forma o altra, al final de l'obra, haurà de quedar resolt. Vegem-ho. El senyor Vicenç (el metge) i Madrona vetllen el fill d'aquesta, que es debat entre la vida i la mort. Dialoguen: ens assabentem que el millor amic del moribund, Eusebio, acaba de morir. El malalt no ho sap i, així que es desperta, s'exclama i es queixa perquè l'amic no l'ha vingut a visitar. Dubta entre l'acusació i el pressentiment, la premonició que ha passat alguna cosa que no li volen dir. Els altres dos, a l'espona del llit, no gosen comunicar-li la veritat. El conflicte queda plantejat: li ho han de dir o no li ho han de dir?

A La visita també s'amaga alguna cosa al malalt (la seva gravetat) o, si més no, així ho intueix el lector. Ara bé, aquest fet no configura un element de conflicte, sinó que se suma simplement als efectes de tensió atmosfèrica. A L'últim hivern, en canvi, el secret (que no és tal per al receptor) es planteja dramàticament com un problema a resoldre. És a dir, hi ha un conflicte dramàtic i tres personatges immobils (després se'ls afegirà la germana del moribund). Un esquema, doncs, relativament situacional. Hi ha acció, sí, però l'acció se circumscriu gairebé sempre al relat; la seva progressió cap al desenllaç és mínima i, ben mirat, es concentra en la tensió prèvia al reconeixement. El paral·lelisme amb La intrusa pot mantenir-se. La impossibilitat del moviment en totes dues peces esdevé trágica: és ahora la causa del conflicte i allò que impedeix la seva resolució. Com l'avi cec de Maeterlinck<sup>34</sup>, la voluntat de moviment del malalt

---

<sup>34</sup> - L'avi: (intentant aixecar-se) Voldria traspasar aquesta foscor. / El pare: On voleu anar? / L'avi: A aquella banda d'allà... / El pare: Estigueu tranquil. En la versió catalana de Jordi Coca: La intrusa, dues Quatre Variacions sobre la mort, Barcelona, Institut del Teatre, 1984, p. 37.

funciona com a caricatura, com a metàfora, d'una acció impossible. Fet que no treu que, en l'obra de Gual, el desig de moure's respongui més a la voluntat de verificar l'actitud incomprendible d'un amic que no pas al desig simbòlic de sanar, d'alliberar-se de la mort (una mort que, d'altra banda, el protagonista accepta). La tràgedia, per tant, no neix de la confrontació de l'home amb la seva darrera veritat, neix d'un *equivoc* més o menys convencional que, en una accepció estrictament aristotèlica, haurà de resoldre's mitjançant l'*anagnòrisi*<sup>515</sup>.

Ara bé, la construcció dramàtica de L'últim hivern no interfereix la vigència de l'objectiu *atmosfèric*. D'una banda, l'autor treballa la concreció (verbalització) d'un seguit de sensacions tristes i opriments que neixen del contrast i la correlació entre el *dins* i el *fora* (encara que menys elaborat que a La visita, no hi falta l'efecte de la finestra i els seus inefables canvis de llum). De l'altra, estudia la utilització de símbols i motius emblemàtics: el mar, que brama a l'exterior (i que serà el protagonista de la pròxima obra); el roser d'hivern, que s'esfulla; les dues corones de roses<sup>516</sup> (una per cada tomba, com a penyora d'amistat eterna); l'enterrament que passa per davant de la finestra; el sacerdot moribund... Per primera vegada en l'àmbit de la incipient producció dramàtica gualiana<sup>517</sup>, el protagonisme de l'obra recau en un capellà. És una figura que, en el context modernista, assumirà ben aviat la representació metafòrica de l'artista modern, l'individu suprasensible imbuït d'una missió redemptora que sovint, o bé entrarà en col·lisió amb els seus propis secrets, el seu passat, els seus *dramas íntims* (és el cas més freqüent en l'obra de Gual), o bé xocarà contra el mur impenetrable dels

---

<sup>515</sup> De primer, el lector no sap que Eusebio és mort, només està malalt. Després, el senyor Vicenç ho revela a Madrona (i, és clar, al lector). Aquest instant coincideix (en sentir la paraula "Mort!") amb el moment en què desperta el malalt (efecte dramàtic). Més tard, davant les acusacions d'ingratitude per part del moribund, hom li notifica que el seu amic està malalt. Ell, a partir d'aquí, pressent que se li amaga alguna cosa. Al final, li ho confessen: Eusebio és mort. L'enterrament passa per davant de la casa.

<sup>516</sup> Motiu recurrent en l'obra plàstica de Gual. És força representatiu el cartell de El llibre d'hores (1899). Vegeu altres exemples a Batlle, Bravo, Coca: Adria Gual, ps. 19, 21, 40, 51, 54-55, 56 i 195-197.

<sup>517</sup> -Específic "de la producció dramàtica" perquè del mateix any és la narració Meu germanastre Àngel. La comento uns paràgrafs més endavant.

atavismes, les convencions i la materialitat dels homes<sup>38</sup>. Tot s'ha de dir: a L'últim hivern, no es desenvolupa cap d'aquestes dues possibilitats.

Un darrer apunt: en aquesta obra, Gual incideix, també per primer cop, en la temàtica determinista de l'herència: la malaltia del moribund, com la de l'"Oswald de la pipa d'opi"<sup>39</sup>, "ve de les fatigues del seu pobre pare i no de portar mala vida ni de fer excessos, que cap n'ha fet".

### 1.3. "Abdon": la mort que allibera.

A L'últim hivern, Gual, tal com ho ha fet Rusiñol en el seu discurs d'abans de La intrusa, presenta per primera vegada la mort com un alliberament:

"De la mort, jo no sé que pagaria perquè, com a mi, no us asustés. Jo no la veig com vulgarment la pinten, cadavèrica i esfereïda. Jo veig en ella la (?) del propi Déu que passa llista dels que per aquí rodolem d'un cantó a l'altre; jo hi veig un no sé què que no me l'explico, una atmosfera superior, mil voltes superior a la que aquí ens envolta, i veig, en fi, la mort com un amparo, com una salvació."

Per aquesta banda es pot establir el vincle entre la producció dramàtica i l'obra narrativa de l'autor. Un mes després de l'estrena de La intrusa, Gual escriu, probablement entre les dues peces dramàtiques comentades, Mon germanastre

---

<sup>38</sup>- L'exemple més emblemàtic en el Modernisme és el mossèn Llätzer, de Casellas (Elle sots feréstegs, 1901). En la producció de Gual, el capellà, fins al 1900, apareix en les següents obres: Mon germanastre, Abdon (1893), El vicari nou (1897) (narracions), L'últim hivern (1893), Morts en vida (1894), Silenci (1897) i, més secundàriament, a L'estudiant de Vic (1900) (obres teatrals).

<sup>39</sup>- Adrià Gual: Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana, Barcelona, A. Artis, impressor, 1911, p.22

**Abdon**<sup>520</sup>. Una obra en què Abdon, el protagonista, ordenat de poc, present la mort com un alliberament: "M'anava parlant de la mort com si parlés d'una gran festa" (de més a més, es defineix la malaltia de la tisi en termes de bellesa espiritual<sup>521</sup>). Aquest cop, sí. Gual utilitza la figura del capellà com a símbol de l'artista. El sacerdot és una ànima selecta especialment predisposada per a la percepció espiritual de la Natura, de la Bellesa. Així doncs, Abdon s'extasia contemplant la natura<sup>522</sup>. Curiosament, la seva admiració i la seva alegria responen, en parts iguals, a una concepció cíclica de l'existència (la integració en el cicle etern de la Natura garanteix la immortalitat: després de l'hivern -"no passaré d'aquest hivern"- ve la primavera i tot torna a començar) i també al missatge cristià que la mort no és un esdeveniment terrible, que ha de ser "molt simpàtica", perquè ben mirat és ella qui acosta l'individu a la vida veritable<sup>523</sup>:

"Tornarà de nou la primavera; la blavor del cel llançarà fresca brisa per gronxar herbes i fulles que vindran després de la nova florida; lo xardorós Sol, com antany, recorrerà la terra, l'aroma i los perfums faran de nou dolça lligada amb l'aire... i una radera l'altra primavera passareu temps i temps, m'oblidareu quasi, esperant la que jo ja tindrè: *primavera de l'existència humana*."

Embolcallant tot això, el narrador descriu l'atmosfera suggerent i prenyada de veus del cementiri, amb els nínxols, les creus de fusta negra, l'herba malalissa, el silenci dens...<sup>524</sup>

<sup>520</sup> - Mon germanastre Abdon o Aucell de pas, dins "1892-1894. Proses", 10-X-1893, original ms., Fons Gual, Carpeta 34.

<sup>521</sup> - La imatge, però, es fa de sempre: Abdon és magre. "lo seu semblant era dèbil, groguenta sa cara, primet de cames. Prompte es cansava, i mai l'havia deixat una tos seca que li augmentava en los moments de cansament, mentres dos roses seques li excien a la cara. Tan flac son cos i una ànima tan robusta...".

<sup>522</sup> - En un sentit similar, el poema "Estuada", de 1894 (dins "1895-1897. Proses i poesia", original ms., Fons Gual, Carpeta 34), també canta l'extasi del poeta davant de la Naturalesa al llarg de totes les hores del dia. Publicada amb el títol "Estiuhenca", a La Renaixensa. Revista catalana, any XXVI, 1896, ps.369-371

<sup>523</sup> - El paral·lelisme de l'alegria d'Abdon davant la mort i el somriure d'acceptació de "El vicari nou" són ben significatius. A propòsit de "El vicari nou", vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2

<sup>524</sup> - Probablement del mateix any, La Romeria es força interessant per l'eficàcia de la seva construcció basada en el contrast i en la sorpresa: una nena descu a la seva mare (de fet, és un breu monòleg) l'alegria de la romeria que veu des del balco; l'entrada del sol, el repicar de les campanes, l'olor de farigola i d'espigol, l'esclat de la vida barrejada

## 2. LA MAR BRAMA

A partir de La mar brama<sup>523</sup>, la tercera obra teatral escrita per Gual després de la segona Festa Modernista, el model de La intrusa es fa molt més nítid. De fet, a partir d'ara, l'operació d'anada i tornada (entre absència o presència de conflicte, entre contrucció dramàtica o rebuig de l'acció) en l'escriptura teatral de Gual es mantindrà constant ben bé fins al canvi de segle. Al llarg dels anys noranta, l'autor dubtarà entre dues opcions: la possibilitat d'adoptar solucions arriscades, pròpies d'un teatre estrictament simbolista-situacional, o la conveniència de treballar un terme mitjà que, tot fent possible la innovació proposada pels models estrangers, no violenti, fins a extrems insalvables per al públic, les convencions escèniques vigents. Aquesta darrera preocupació s'accentua a partir de Nocturn i es manifesta en l'obsessió de Gual per demostrar que, si bé no està disposat a admetre submissió, tampoc no és un autor que vagi a la seva, sense tenir en compte la representativitat dels seus productes. En aquest sentit, crec que les vacil·lacions de Gual responen, més que no pas a una mala comprensió de les potencialitats del simbolisme teatral, a una voluntat decidida de trobar la manera de fer funcionar aquest simbolisme, més enllà de les pàgines del

---

amb el perfum de l'encens... Al darrer paràgraf, però, es gira cap a la mare, que és a l'interior, i li pregunta: "Per què plorau? Per què jo estic malalta?" Vegeu La Romeria, dins "1895-1897. Proses i poesia", original ms., Fons Gual, Carpeta 34. Segurament, aquesta obra és anterior a la representació de La intrusa.

<sup>523</sup>. La mar brama, 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1397.

llibre, als escenaris del país. Fins a l'actualitat, els investigadors, en referir-se a Gual, han abusat de la paraula "elitisme", fins i tot, han parlat d'autobandejament i de menyspreu pel gran públic. D'elitisme n'hi ha, és cert, però caldria matisar-ne la mena. Altrament, tampoc no es pot generalitzar pel que fa als models. I és que, entre el 1893 i el 1901, els camins creatius que transita l'autor són prou diversificats: des de les provatures wagnerianes amb el "drama musical" a l'intent de fixar una fórmula per al "drama de món"; de l'intent de crear un teatre eteri, medievalitzant i pre-rafaelita a l'experimentació escènica amb material provinent de les cançons populars; de l'assumpció tardana del vitalisme a la formulació d'una "tragèdia moderna". I cadascun d'aquests models porta implícit un intent de superar el divorci entre l'art modern i el conjunt de la societat.

### 2.1. "Escolteu": primeres teories per a l'actor.

El pròleg<sup>526</sup> a La mar brava -de dimensions reduïdes- és el primer text pròpiament teòric de Gual que es conserva. L'escrit segueix la línia reivindicativa dels articles i manifestos modernistes dels primers anys noranta. Per exemple, es pot observar un cert deute respecte al discurs que fa Rusiñol en la segona Festa Modernista de Sitges. A banda els possibles referents, però, cal centrar l'interès i la novetat de la introducció gualiana en el fet d'encetar una reflexió seriosa sobre el treball de l'actor.

El pròleg s'inicia amb una inevitable *captatio benevolentia* (la bona voluntat amb què es redactat el text farà que s'hi puguin dispensar, "quant menys, alguna part

---

<sup>526</sup>- "Escolteu", març-abril 1894, dins La mar brava, original ms., Fons Gual, nòm 1397



dels disbarats que s'hi trobin"); tot seguit, s'exposa una sentida manifestació de vocació teatral:

"Jo estimo el teatro, l'adoro i el venero, i, per lo mateix, el crec digne de la veritat i de les impressions nascudes de lo més bell i pur del natural, fugint com és conseqüent de totes aquelles trames forjades per trobar efectes que enlluernin i que no s'ajustin a lo que la veritat nos dóna com a llegítim fruit seu."

Segons això, el respecte a la veritat obliga el dramaturg a fugir de l'engany dels efectismes comercials. Fer teatre no implica enlluernar el públic a qualsevol preu. A l'hora d'escriure, s'ha de comptar amb l'emoció dels espectadors, però no gràcies als *trucs* i a les fórmules, sinó mitjançant l'expressió sincera de les impressions rebudes davant la realitat. La sinceritat, al capdavant, s'ha de traduir en suggestió. Val la pena recordar la influència de la teoria pictòrica enunciada per Casellas: la traducció artística de les impressions captades del natural (matisades per la sensibilitat d'un individu que, no només tria l'*objecte*, sinó que a més a més el sintetitza) ha de poder condensar tota la Bellesa i la Puresa de la realitat. Per assolir aquest objectiu en l'àmbit escènic, Gual sol·licita primer de tot la col·laboració de l'actor ("Però això demana auxili, i aquest auxili dingú pot dar-lo més que l'actor"). Cal una reforma dels textos dramàtics, sí, però també cal una renovació profunda del treball actoral:

"L'actor ha de ser lo bon company de l'autor, i per fer bé una obra és precís que tingui fe en qui l'escriu. Aleshores, s'identifica d'allò més bé amb la idea general, i és naixent aquesta [que] los detalls i les intimitats del personatge broten com tot lo que, sent plantat en bona terra, és regat amb lo bon judici que pot tenir lo qui hi entengui."

Cortada, un any i pocs mesos abans, tot parlant de les companyies italianes, havia lloat el fet que els seus actors fossin "més realistes i més sobris en el modo de moure's en escena, i que, per tant", poguessin fer una interpretació més "justa" i "acabada". Gual afegeix un element nou: l'actor, per dir-ho d'alguna manera, ha de *creure* en l'obra, ha

de deixar-se penetrar per la seva veritat, ha de sentir-la. Si es compara el teatre i la pintura, es comprèn que per a Gual l'actor no sigui la pasta dels colors, ni tan sols el pinzell; l'actor, conjuntament amb l'autor -i, més endavant, amb el director-, és l'artista del teatre, és a dir, el pintor. Per tant, si el pintor ha de ser sincer i ha d'experimentar una *afinitat emotiva* amb tot allò que pinta, l'actor, al seu torn, ha de creure en l'obra que representa i en l'emoció que vol encomanar<sup>527</sup>. Fent-ho així, el sentit del text s'oferirà a la seva comprensió com un llibre obert. Es tracta de la formulació primicera d'un concepte força més complex: la noció de compromís i missió en el treball actoral. Una idea que Gual introduirà, quatre anys després, en la filosofia del Teatre Íntim<sup>528</sup>.

A banda la *justesa* i l'*afinitat emotiva*, Gual comenta la necessitat de la sinceritat en el treball actoral des d'una altra òptica:

"El teatro no demana complicacions, el teatro vol justesa i ànima, molta ànima. Dir lo paper és fer comèdia, lo fer comèdia no és fer teatro. L'actor ha de ser un cor amb cames i lo cos de l'actor ha de ser mogut per l'ànima de l'autor."

Quan un actor treballa d'ofici i prou, la seva interpretació no reuneix cap element de sinceritat. Tot al contrari, actua basant-se en les convencions tronades dels caducs sistemes de declamació. Cal, doncs, un actor que treballi amb "carinyo i abnegació" i amb tota l'"ànima". Per un costat la idea d'"ànima" participa de la comunió sincera entre autor i actor; per un altre, obre les portes d'un concepte nou: la "interpretació animica". És una idea que analitzaré més endavant. De moment, però, el que queda

---

<sup>527</sup>- L'any 1903 ho expressarà d'aquesta manera: cal "que l'interprete se n'enamori igualment [de l'obra] i, així, la interpretació que hi dongui serà tan rica en detalls com en conjunt, perquè el que estima, mostra la seva passió, recorrent de lo més grandios a lo quasi imperceptible." Adrà Gual: "Dels conjunts escènics", original ms., 17-10-1903, Fons Gual, Carpets 36 i 47.

<sup>528</sup>- Bernat i Duran, una persona que precisament no sempre estarà d'acord amb Gual, l'any 1898 -el mateix de la fundació de l'Íntim- fa una classificació interessant dels actors: "Són artistes *servents*, els que es nodreixen de còpies; *lliures*, els que volen amb propi orgull per la seva regió de l'art, *nobles*, els que porten imprès en son front lo segell del geni. En el Teatre Català són més els actors *servents* que els *lliures*, i no en té ni un *noble*, un geni. [...] Per ésser verader artista [-diu Taine-] es requereixen dos qualitats *geni i estudi...*", "Actors", dins Teatre Català (instal·lat en el Romea)..., p.45.

clar és la relació que Gual estableix entre *sinceritat* i *emotivitat*. Si es planteja la cosa en els mateixos termes que Diderot, s'arriba a la conclusió que el que Gual demana és una interpretació sentida: la sinceritat de l'actor ha de passar per una emoció actoral veritable. Amb els anys, la idea es mantindrà, però matisada per dos altres principis: la consciència dels propis recursos i l'estudi (la tècnica).

En definitiva, els mots de Gual aporten una reflexió breu i primicera sobre la mena d'interpretació que pot adequar-se al nou drama simbolista. Arran de La intrusa, s'ha produït un mínim debat entre realisme i *quietisme*, entre personatge quotidià i marioneta, entre vulgaritat expressiva i "melopea". Les idees de Gual a "Escolteu" no resolen, ni de bon tros -de fet, ni tan sols s'ho plantegen-, la qüestió. Tot el que apunten, però, serà fonamental més endavant a l'hora de resoldre-la. De fet, són la primera pedra d'una teoria molt més àmplia que proposarà nous models d'actor per a nous models dramaturgics. Ara com ara, és evident que Gual encara no ha concebut una idea definida de què és això del *quietisme* interpretatiu. Caldrà esperar l'aparició del Nocturn. Per l'instant, es preocupa tan sols per una interpretació *natural*, *versemblant i sentida* que, tot potenciant l'ocultació del caràcter representacional, creï, en la mesura que sigui possible, una il·lusió de "veritat"<sup>29</sup>: es tracta de la façana realista que elogiava Cortada en els actors italians, però també de la façana realista amb què, per a molts, s'ha de presentar el nou teatre simbolista<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup>- Per exemple, referint-se a alguns diàlegs de La paràbola, apunta: "Tot això deu dir-se sense esperar l'un que acabi l'altre".

<sup>30</sup>- El global de les reflexions de Gual en aquest text no difereix gaire de les propostes fetes, abans del boom del simbolisme teatral, per tots aquells que propugnen l'adveniment d'un modern teatre realista. Només cal llegir el comentari de Roca i Roca després de la representació de La viudeta de Pin i Soler (Corre l'any 1891: plana un cert desencís davant la mena d'estenofonia que s'ha fet en una obra desprovista "de efectes y sorpresas" com La viudeta Tothom esperava un trencament interpretatiu de signe realista: "La obra ha sido puesta con el mayor esmero, acusando en este punto una cuidadosa dirección escénica; pero la generalidad de los actores ¿comprenden el género? No. En la ejecución resulta una chocante desarmonía sobre todo en la manera de verter el diálogo: actores que no pueden ocultar resabios de cuando declaman; otros que recitan su papel tan de corrido y con tal lisura, que no hay medio de coger mucho de lo que dicen. En esta clase de producciones, desprovistas de efectos y sorpresas, el dominio absoluto del papel, a fin de detallarlo y darle relieve dentro de la tónica de la naturalidad, es una condición esencial de la cual no cabe prescindir (el destacat és meu), pues de otra suerte, la atención del público deja de concentrarse y el efecto general de la obra se debilita." J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona". La Vanguardia (3-5-1891)

## 2.2. Una intrusa a la catalana.

En La mar brama<sup>531</sup> es presenta el diàleg retallat, angoixat, repetitiu i ple d'interrogants entre una dona, la seva filla, un veí i un oncle malalt (*alter ego* de l'avi cec maeterlinckià) que, sense poder moure's del llit, roman, com la convalescent de La intrusa, en una habitació contigua. Tots quatre esperen desperts, abans no surti el sol i després d'una nit de tempesta, l'arribada de la barca que, com cada dia, menada pels homes de la família, ha sortit a pescar. Teatre, doncs, de situació. Sense vacil·lacions, sense acció dramàtica. "El teatre -assegura Gual- no demana complicacions, el teatre vol justesa i ànima."<sup>532</sup> És a dir, sensació de realitat i suggestió anímica, res més: tot plegat presidit per un principi inqüestionable de senzillesa<sup>533</sup>.

L'interès per un teatre estrictament situacional s'incrementa en la mesura que ho fa l'obsessió per aconseguir efectes atmosfèrics similars als de La intrusa. Un cop bandejat el conflicte (tot i que la tensió es basa en l'interrogant d'una espera), l'emoció estètica s'ha d'obtenir forçosament per la creació d'una atmosfera opressiva, gairebé terrorífica. Els recursos són diversos: suspensió, enigma, premonició, coincidències misterioses... La creació atmosfèrica simbolista s'empara sobretot en el fet d'establir

---

<sup>531</sup>- La mar brama, signat el 5 d'abril de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1397. Hi ha una segona versió de l'obra escrita l'any 1911: original ms., Fons Gual, núms. 1426 i. mec., núm. 1427.

Salvador Vilaregut, l'any 1898, esmenta l'obra amb el títol La barca buida. Com que es conserven tots els manuscrits de l'obra i en cap d'ells no varia el títol, em permeto suposar que es tracta d'un error de Vilaregut, que deuria citar el text de memòria tot recordant una lectura feta per Gual als amics de la Societat Catalana de Concerts. Vegeu Salvador Vilaregut: "Adrià Gual", La Veu de Catalunya, any VII, núm.18, 3-5-1898, ps. 145-146. En cas de ser el títol original, suposo que Gual l'hauria modificat perquè, com a títol, avança una informació primordial i treu l'expectativa bàsica de la peça.

<sup>532</sup>- "Escolteu"

<sup>533</sup>- "M'obsessionava extraordinàriament la idea de la proporció, i encara el doble la de la més estricta simplicitat". A propòsit de La mar brama, a Gual: Metja vida..., p. 48.

dues correspondències dalt de l'escenari: d'una banda, la traducció escènica del lligam entre els fenòmens del món físic i l'estat anímic dels personatges; de l'altra, la traducció escènica de la sinestèsia mitjançant la síntesi wagneriana de llenguatges. Pel que fa a la primera, és evident que l'autor encara no ha intentat desenvolupar-la (tan sols n'ha fet un ús molt rudimentari a La visita). La segona, en canvi, si s'accepta el testimoniatge de les memòries, sembla que ja ha estat present en l'escriptura de La mar brama:

“La mar brama s'expandia a les llums d'un moment d'impressionisme, en els ambients mariners de la nostra costa. En totes aquelles obres mai representades cada vegada s'hi veia més clar el propòsit d'anar a la caça d'una emoció resolta per mitjà de tots els elements que integren el teatre. No hauria pogut precisar en cap d'elles en quins moments m'interessava més el color que la paraula, la paraula que el fet en si, el fet en si que el silenci que en pervenia.”<sup>134</sup>

Però només ho sembla. Amb els papers a la mà, és evident que no es pot fer gaire cas de les valoracions aduïdes a les memòries. La síntesi de llenguatges (concebuda des del text) no és aplicada -i encara de forma incompleta- fins a Blanc i negre, escrita gairebé vuit mesos després. Ara bé, síntesi de llenguatges o no, el que sembla obvi és que amb La mar brama es passa d'una suggestió atmosfèrica subtil (la de La visita) a, en un sentit més *intrusíctic*, una suggestió atmosfèrica angoixant, als límits del terror. Per aquest costat, es dedueix l'afany de Gual per apropar-se d'una forma més decidida al patró instaurat per l'estrena sitgetana. La intenció *terrorífica*, altrament, permet llegir amb una nova llum la pretensió d'una interpretació *emotiva* tal i com se sol·licita al pròleg.

Es pot parlar, però, d'un *terror metafòric* com en el cas de La intrusa? Si hom posa de costat La mar brama i La intrusa, allò que d'entrada crida més l'atenció és el paral·lelisme entre els jocs monòtons -repeticions i interrogacions- del llenguatge. L'exemple és immillorable:

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

"Tio: Noies !  
 Laia: Què vols?  
 Tio: Que no és dia encara?  
 Lisa: No padri:  
 Tio: Quina hora és?  
 Lisa: Les cinc, a la vora.  
 Tio: No senyalen pas a missa encara.  
 Lisa: No deuran trigar gaire.  
 Laia: (A la noia) Si tot just són dos quarts, o poc més.  
 Lisa: Li dic per fer-lo content.  
 Tio: No veieu cap llumet pel mar?  
 Laia: Com dius?  
 Tio: Si veieu cap llumet pel mar.  
 Laia: No, no se'n veu cap, de llum.  
 Lisa: (Animant-los) I això què. Deixeu que sigui dia.  
 Tio: Doncs, què s'han fet aquesta gent?  
 Laia: Déu sap lo que n'ha fet (plora)."<sup>535</sup>

Darrere aquesta mena d'elements superficials, a Gual, se li escapen els trets bàsics del seu model. Per exemple, la inquietud i la por de l'oncle, a La mar brama, no respon tant al pressentiment proper i quasi físic de la mort com a l'angoixa natural que provoca la incertesa i l'espera<sup>536</sup>. Les seves preguntes no es deuen només a sensacions o a pressentiments, sinó a la dificultat física -és en una altra habitació i no veu el mar- de comunicar-se amb les dues dones. Com en L'últim hivern, doncs, Gual juga rudimentàriament amb la metàfora del moviment impossible; és a dir, de l'acció impossible. Per un altre costat, confirmant sense adonar-se algunes de les crítiques que s'han fet a La intrusa, concep alguns esdeveniments com a veritables efectes teatrals. Així, per exemple, si la finestra no es pot obrir, és simplement per un problema mecànic; el ciri s'apaga en el moment més apropiat; sembla que algú truqui la porta i que vulgui entrar (a La mar brama, aquesta sensació no és en absolut simbòlica: hi ha

---

<sup>535</sup>. O aquest: "Tio: No han trucat?/ Laia: Sí, sí que han trucat. / Tio: Què són ells?/ Laia: Potser sí ho siguin./ Lisa: Ara ho veurem (no pot obrir). Aquesta finestra.../ Laia: Cuta què fas./ Tio: Que són ells? Digueu-m'ho./ Lisa: Ara (s'obra)./ Laia: Són ells./ Lisa: Qui hi ha?"

<sup>536</sup>. En la segona versió d'aquesta peça (1911), Gual s'allunya de l'estímul simbolista, afegeix personatges i confereix a l'obra una textura absolutament dramàtica.

un veí que arriba, truca i s'interessa pel que està passant). En darrer terme -i això té a veure amb la immaduresa de les *correspondències*-, els sorolls externs, en comptes de verbalitzacions misterioses de l'Inconegut o reverberacions dels estats d'ànima, tan sols serveixen per congriar adequadament una pressió ambiental inquietant i esfereïdora. Com a manifestacions del medi -això sí-, són concebuts en funció de la *naturalitat* i la *justesa* de l'escena: se sent tota l'estona la remor del mar (és la manifestació del medi que té un valor suggestiu més permanent), un gall que canta, el toc de campanes a missa, un ocell... Finalment, l'albada porta simbòlicament la certesa de la mort, la barca buida<sup>537</sup>.

---

<sup>537</sup> - En aquest cas, hi ha un joc convencional de reconeixement similar al de *L'últim hivern*. De primer, és el veí que s'adona que la barca és buida i ho comunica en un apart al públic. La tensió augmenta perquè el receptor sap més coses que no pas els personatges. A la darrera plana, es produeix el reconeixement per part de les dones, però encara queda la pregunta sense resposta que crida l'oncle des de la seva cambra.

A "Composicions en vers i en català", Fons Gual, Carpeta 33, es conserva un poema inèdit, "La cançó d'en Senar", que explica la història d'un jove que, sense ningú a qui estimar, s'interna dins del mar amb la seva barca en una nit de tempesta tot cantant una cançó -vol veure la bellesa de l'espectacle. Al matí, les onades deixen a la platja el seu cos mort.

Un cop acabada *La mar brama*, en els mateixos fulls del manuscrit, s'hi pot trobar l'esborrany d'un monòleg titulat *Tornem-hi que no ha estat res* (abril 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1397). A grans trets, l'obra manté força paral·lelismes amb els monòlegs de la primera època: un personatge poc definit intenta explicar a un auditori indeterminat el sentit de la frase que proporciona el títol. Fins a quin punt, però, es manifesta la nova sensibilitat simbolista en una forma teatral que, per a Gual, no és nova? El monòleg -poc ambiciós si el posem al costat d'*Enganyosa* o d' *Els excèntrics Tik-Tok*- és un relat força despersonalitzat (el narrador no explica res que li afecti o que li hagi passat directament), farcit d'anècdotes, que intenta encomanar una certa idea de resignació i d'optimisme en la vida. "Tot el que hi ha a la terra -diu Gual referint-se a l'expressió del títol- segueix aquesta llei." L'autor qualifica la frase de "bella" car, d'una forma simple i popular, reflecteix una visió cíclica de la vida, un equilibri còsmic. Hi ha un moviment d'anar i tornar que mai no s'acaba, ni amb la mort (i això que la mort és el "darrer tornar"). La mort -afirma- "aguanta aquest concepte": va d'allant i d'allant i, a cada tall, la dalla canta: "tornem-hi que..." ("Aleshores, és la mort qui aguanta aquest concepte. Ella, que afillant sa dalla i mirant per aquí, per allà, pensa a on se deixarà caure tot dient, ben cert, tornem-hi, anem per un altre... I això és el món, sempre això, sempre igual..."). Segons sembla, en la línia que ja anunciava "Abdon", Gual prova de relativitzar el sentit tràgic de la *intrusa*: existeix una mena d'etern retorn, inevitable i necessari, que pot ajudar a justificar l'existència. L'obra, d'altra banda, recupera la dualitat còmic-sentosa que anteriorment havia inserit en algun monòleg. Les desgràcies de l'home, seguides d'un "tornem-hi que no ha estat res", presenten sens dubte la seva cara més amable i riallera. "M'han dat el *chocolate fred*, m'he descuidat el mocador a casa, al tramvia m'he trobat sense quartos..." Ben mirat, Gual segueix treballant, en aquest monòleg, la línia russinyoliana de l'agredolç. Serveixen com a exemple la imatge del pagès que, cap al tard, una vegada i una altra, carrega feixos d'herba a les espatlles com una "ànima que camina amb sa càrrega", que "camina el seu destí"; o l'anècdota de l'ase que estira amb resignació el carret atrotinat d'un drapaire i que recorda indefectiblement el russinyolà cavall d'en Peret.