

**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**

### 3. MORTS EN VIDA

A Morts en vida<sup>338</sup>, Gual torna a canviar el rumb. De La mar brama li interessa conservar la idea d'aconseguir una suggestió terrorífica. En La intrusa, el terror prové bàsicament de la presència invisible d'una mena d'espectre -la Mort- que transita impunement per l'espai escènic; a La mar brama, en canvi, tot i la voluntat de prendre l'obra maeterlinckiana com a model, l'efecte es perd. De fet, el trànsit silencios i inexorable de la mort no s'ha concretat en cap de les obres escrites per Gual des del mes de setembre de 1893. Conscient, doncs, d'aquesta mancança, amb Morts en vida, Gual mira de jugar amb una presència molt més explícita de la gran Intrusa. Això per una banda. Per l'altra, l'autor dubta altre cop de la viabilitat escènica de l'opció situacional adoptada al seu darrer text. Sembla preguntar-se: no els ho estaré posant massa difícil?

En relació a la primera qüestió, sembla clar que cal encomanar terror, i que, per fer-ho, s'ha d'ensenyar la presència intangible de la Mort. Ara bé, si el públic no és prou sensible per acceptar l'absència d'acció, si no en té prou amb la capacitat de connotació i de suggestió que es desprèn de la contemplació d'uns elements dramàtics simples, si és incapaç de copsar la immaterialitat, caldrà dar-li carnalitat, presència física: caldrà col·locar un espectre dalt de l'escenari. Tal com sona: Gual proposa l'aparició d'un fantasma, la presència, al tercer acte de l'obra, no de la Mort, sinó d'un

---

<sup>338</sup>- Morts en vida, "començat en agost de 1894 i acabat el 24 d'octubre del mateix any", originals ms., Fons Gual, núm. 1411 (dos originals); Muertes en vida, octubre 1904, original ms., Fons Gual, núm. 1412, en castellà (només el tercer acte), traducció d'Eduardo Buxaderas i Rafael Moragas.

mort, d'un *revenant*. L'opció és molt perillosa. És molt fàcil fer una lectura còmica de la temàtica mortuòria maeterlinckiana<sup>339</sup>. Val la pena recordar, també, les prevencions -d'Yxart, de Mallarmé o del mateix Maeterlinck- contra l'encarnació en l'escenificació simbolista. Com aconseguir una suggestió productiva amb un aparegut dalt de l'escenari?

Pel que fa a la segona qüestió, cal preguntar-se, per quin motiu Gual es replanteja l'opció situacional adoptada a La mar brama. El fet que Lluís Via, citant Morts en vida, es congratuli dels esforços de Gual per superar l'abstracció dramaturgica informa de fins a quin punt el repetit anar i tornar entre la *situació* i el *drama* depèn de les opinions ben intencionades dels amics<sup>340</sup>:

*"obra, esta última [Morts en vida] en que el autor parece haberse propuesto demostrar cuan fácil le sería 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>341</sup>

És evident que no és el mateix parlar de situació que d'abstracció. Ni tampoc no és el mateix citar un comentari de 1894 o un de 1896<sup>342</sup>. L'exemple, tanmateix, serveix per a informar de la mena de reaccions que rep Gual després de la lectura de les seves obres. Fins i tot entre el seu cercle més íntim d'amistats, tan aviat com el jove

---

<sup>339</sup> - A "Advertàncies per lo acte tercer" a Morts en vida (forma part, conjuntament amb "Sobre l'acte primer" i "Notes per al segon acte", d'unes notes repartides prologant cadascuna de les tres parts al primer esborrany de Morts en vida), Gual no pot evitar de recordar que "Lo que s'ha de procurar és que la sombra passi bé i sense fer riure, que es vegi i no es vegi. Una dona amb un vel negre i, que tot i sent sombra o fantasma, més que fer por, que sigui simpàtica, sense ni molt menys fer-ne una nimfa. Que sigui verdadera figura morta i que pronuncii el nom molt debèl i pausadament"

<sup>340</sup> - Morts en vida també passa per la ratificació de la lectura pública. L'esdeveniment té lloc a casa d'Onol Martí, bàsicament, amb membres de la Societat Catalana de Concerts. Hi assisteixen del cert, Antoni Ribera, Joaquim Pena, Salvador Vilaregut, Onol Martí, Lluís Via, Trinitat Monegal, Josep Pujol i Brull, Ramon Ferrer i Pompeu Genet, es a dir, la majoria dels futurs redactors de Jovenut. La vetlla compta amb un convidat d'excepció, Àngel Guimerà. Vegeu Gual: Mitja vida, p.52.

<sup>341</sup> - Lluís Via: "Atribuir Gual", La Enciclopèdica, any II, núm. 1, 31-1-1897, ps.45-47 (l'article és datat el 18-12-1896).

<sup>342</sup> - Cal tenir en compte que, per la data, el comentari sobre l'abstracció neix sobretot d'un retret implícit a Nocturn. En aquest sentit, Morts en vida és contraposat a Nocturn i a Llana de neu, i no pas a La mar brama o a La visita.

dramaturg se surt una mica de les convencions dramàtiques establertes, tot són somriures condescendents i reticències implícites. I no ha de dubtar, l'home! Si l'acusen de tenir una actitud exclusivista:

*"Para que la fuerza sugestiva se produzca y sea completa, es indispensable, naturalmente, que el público se componga de devotos, de elegidos más bien; no siendo así habría que dar por perdida la tarea. Y éste es, para los profanos, el gran inconveniente del arte tal como Gual lo entiende. Elevado a su más alto grado de pureza, más que un espectáculo, trátase ya de un culto."*<sup>543</sup>

Crec que Morts en vida -com després ho serà d'una forma molt més clara L'emigrant- neix en un intent de Gual per fondre -empès per aquest *sentit pràctic* que se li reclama- en una sola obra de caire simbolista l'opció situacional i l'opció dramàtica:

*"Morts en vida* acceptava d'una manera contundent la gran col·laboració dels ambients. Les suggestions, especialment iniciades en La visita, venien a complementar-se damunt d'una armadura dramàtica repartida proporcionalment en actes, encara que aquest sentit de proporció no acceptés a ulls clucs les normes establertes pel costum i la rutina."<sup>544</sup>

Així doncs, la pretensió d'aconseguir una suggestió atmosfèrica total (i, evidentment - en mots de Casellas-, la "simfonia de terror") a partir de plantejaments situacionals es complementa ara amb una "armadura dramàtica repartida proporcionalment en actes". Aquest cop Gual vol fer les coses ben fetes: construir una *obra dramàtica* amb tots els

---

<sup>543</sup>. Val la pena observar els malabarismes de Via, que escriu a tall d'amic i que se suposa que redacta un elogi: "Yo, que escribo estas líneas en elogio del novel artista, no me avengo a seguirle por sus derreras, pero, así tratándose de un alucinado, le pondría sobre el nivel común. ¿Puede negarse que hay alucinaciones sublimes? No seré yo, pues, quien ponga en tela de juicio semejantes sublimidades. Me limitaré a advertir que el sentido práctico, grosero de suyo, no siempre aconseja creer en ellas por modo absoluto. De este sentido práctico debe acompañarse a veces el poeta, como en sus aventuras se acompañaba don Quijote de Sancho." *Ibid.*, ps 45-46.

En desgreuge de Via, cal destacar la seva lucidesa a l'hora de percebre, sobretot a Nocturn, la projecció exterior dels estats d'ànima ("El estado anímico de sus personajes se exterioriza manifestándose aún en los más simple detalles"), la idea de "conjunt escènic" ("No hay elementos principales ni accesorios; todo aquello de que se sirve el autor es igualmente esencial dentro del cuadro escénico") i, associat amb aquesta idea, l'aplicació de la síntesi artística wagneriana ("el sentimiento general aparece vibrante lo mismo en la cadencia de las palabras que en las gradaciones de luz i de color.").

<sup>544</sup>. Gual Morts en vida, p.49.

ets i uts (serà el primer cop que no escriurà un monòleg o una peça curta); i això, si s'afegeix la voluntat de fer-ho fugint de "les normes establertes pel costum i la rutina", de "les coses fetes amb sistema", és tot un repte. S'ha d'entendre, doncs, que la voluntat de construir un drama *de debò* no suposa en cap cas cedir a les pressions del teatre més convencional. Potser és l'única manera de superar els recels dels seus amics: escriure alguna cosa que pugui captar "l'atenció de tots", que pugui suggestionar tothom, sense cap mena d'exclusió. Més encara: que pugui aconseguir la suggestió d'un públic ampli evitant "les emocions receptades pels ordenadors de la sensibilitat inútil i baldera."<sup>345</sup> Bo o dolent, el resultat proporciona al seu autor allò que li falta: la majoria d'edat teatralment parlant, l'ofici<sup>346</sup>.

### 3.1. "Drama de món" i drama íntim.

Com a drama, Morts en vida és batejat per Gual amb una etiqueta original: "drama de món". La justificació és simple:

"Per lo mateix que el teatro té per base sòlida la reproducció de quant passa en lo món [...], he vingut deduint [...] que la mateixa influència que aquestes sensacions tenen en sa font natural, poden ben tenir-la en sa forma reproductiva."<sup>347</sup>

"Drama de món" -faig una primera definició provisional- és una obra construïda seguint un patró formal dramàtic, que intenta reproduir la vida dels homes i el medi en

---

<sup>345</sup>. Ibid.

<sup>346</sup>. "També recorde la fortitud que vaig recaptar, en fet de procés constructiu, en el transcurs del seu adveniment, i la mena de seriositat que va envair-me amablement, enèrgica i perseverant, com si en tot resplendís un auguri de major edat, que, en pressentir-la em feia molt content i em posava bé amb mi mateix.", Ibid.

<sup>347</sup>. "Sobre l'acte primer"

què transcorre. Fins aquí, res d'especial. O, de fet, sí. En les paraules de Gual, torna a aparèixer una idea pictòrica: d'una banda, l'artista s'emociona davant les impressions rebudes de la realitat ("sensacions" rebudes de "sa font natural"); l'espectador, per la seva banda, accedeix a emocions similars gràcies a la contemplació de l'obra d'art (la "forma reproductiva") que ha sorgit com a fruit directe de l'emoció de l'artista (o el que és el mateix: l'espectador accedeix a l'emoció gràcies a la contemplació d'una reproducció plàstica de la realitat transformada per la sensibilitat de l'artista). Efectivament, al "drama de món" no es tracta de reproduir de forma estrictament realista "quant passa en lo món"; més aviat, es tracta de reproduir-ho sintèticament, buscant un efecte suggestiu determinant, allunyant-se de la reproducció de la "veritat sosa", de la transcripció literal de qualitats òptiques i fonètiques. Al capdavall, si bé el "drama de món" incorpora dues condicions que poden acontentar individus com ara Via -una de formal (el drama) i una altra de contingut (reproduir la realitat de la vida)<sup>548</sup>-, hi ha una altra condició que, tot complementant les anteriors, satisfà les teories pictòriques del moment: proporcionar una suggestió intensa que connecti l'espectador amb una realitat molt més profunda que la de les aparences, facilitar una visió transcendent que correspongui tant sí com no a l'estat d'ànima de l'artista.

Que ningú no pensi, però, que parlo d'abstracció. Poca cosa hauria guanyat Gual davant dels seus jutges. Amb el "drama de món", l'autor vol reproduir de forma versemblant la realitat del món, vol -i això és inherent al drama<sup>549</sup>- esborrar de la ment de l'espectador la consciència del caràcter representacional d'allò que veu i escolta. És

---

<sup>548</sup>. Atenent a aquests dos aspectes, es comprèn perfectament que, en el conjunt de la producció gualiana, les visions més o menys poètiques, els drames musicals o les evocacions llegendàries construïdes a partir de l'harmonització de cançons populars no siguin considerats "dramas de món" pròpiament dits.

<sup>549</sup>-Pel concepte de drama vegeu "Introducció: estètica i poètica dels gèneres" i "El drama", d'ins Szondi: *Teoria del drama...* ps.7-16.

De fet, històricament, el drama és associat, com diu Szondi, a una forma fixa, atemporal i ahistòrica. Amb el naturalisme, les noves idees filosòfiques -el "vi nou", que dina Strindberg- posen en qüestió la validesa contemporània d'aquesta forma -"les botes velles". Amb el simbolisme, la recerca d'una coherència i d'una dialèctica productiva entre forma i contingut ja és a l'ordre del dia. Gual tendirà a la innovació formal pel que fa a les seves obres més idealistes (dramas musicals, harmonització de cançons populars o visions); unprimirà, altrament, un ús innovador en la forma dramàtica convencional a l'hora de crear "dramas de món".

aquest diguem-ne realisme aparent el que pot satisfer les objeccions dels més reticents<sup>550</sup>. Tanmateix, per a Gual no es tracta tant de fer realisme com d'aconseguir per part del públic una sensació nítida de veritat. La suggestió dependrà directament de l'accés a aquesta sensació. El realisme estricte -insisteixo- no assegura una impressió final de realitat. L'autor necessita estilitzar-la, la realitat, ordenar-la i sintetitzar-la per tal d'assolir un determinat nivell de suggestió o, més ben dit, per recuperar dalt de les taules l'emotivitat que desvetlla en l'artista la contemplació del món. "Morts en vida, per tot plegat, més que no pas un drama realista, és un drama de realitats poètiques."<sup>551</sup>

L'emoció que l'artista recapta de la realitat acostuma a ser de breu durada ("aquestes coses quasi sempre solen commoure'ns tant més com menos duren"). Allò que condiciona la qualitat de les emocions és, habitualment, el seu caràcter fugaç, efímer. A Morts en vida, la suggestió atmosfèrica ha d'ésser present al llarg de tot el drama ("sense fugir de fer actes llargs quan me convinga") i, tanmateix, Gual també intenta traslladar escènicament la impressió d'aquests instants inexorables, d'aquestes visions fugisseres. Per aconseguir-ho, concep un primer acte essencialment pictòric i sense una acció veritable, que només dura, "rellotge en mà", cinc minuts<sup>552</sup>. Es tracta d'una breu situació en què el trànsit neguitós d'uns personatges a l'*hora fluida* del crepuscle<sup>553</sup> pretén encomanar una emoció intensa i, al mateix temps, definir el to general del drama ("alguna cosa simbòlica relativa a l'obra"). Més encara:

---

<sup>550</sup>. Guimerà, per exemple, lloa l'obra per la conciliació que s'hi produeix entre una "tensió dramàtica tirant al tràgic" i una "aparent realitat, que ell [Guimerà] segurament va prendre per realitat tàcita i perseguida." Gual: Mitja vida..., p. 52

<sup>551</sup>. Ibid., p. 49.

<sup>552</sup>. "[ qui pot reproïxar-me el que, per tal fi, hagi escollit un temps reduït? Tot to bo dura poc. Aquesta mateixa joia que he sentit jo contemplant lo de que parlo, si hagués durat tot un dia sens deixar de ser tan bell com durant poc, no m'hauria agradat tant per lo mateix que som impressionables per temperament, i si faig que duri poc, és perquè quant n'ha deleïtat ha sigut sempre per curta estona ". Gual: "Sobre l'acte primer."

<sup>553</sup>. A l'associació de final d'acte, s'apunta el següent: ". tranquil·litat d'una caiguda de tarda. Durant l'acte s'haurà enfosquit un xic més que no era al començar. Quan hagin passat els pagessos serà a prop del vespre. L'escena quedarà una mica sola. Se sentirà algun grill bastant lluny. De la casa de sota el camí, la xemeneia que fumegi. Força tranquil·litat, força justesa en tot "

"...aixís que s'ha enfosquit, s'envolta tot en un cert misteri que vui que es contagiï a l'espectador, i que l'ànimo, ple d'ansies i d'influències d'una entrada de fosc tranquil·la que cobreix sers intranquils, esperi aixís l'altre acte participant una mica de lo que traient de la meva ànima llenço allà per inocular en la seva."

En altres paraules: el crepuscle, reproduït escènicament, no únicament atorga el to transcendent a la peça, no tan sols participa de l'estratègia receptiva organitzada per l'autor (que "l'ànimo" del receptor quedi ple d'"ansies" i "esperi" amatenent "l'altre acte"), sinó que també tradueix als espectadors l'estat d'ànima del dramaturg ("lo que traient de la meva ànima llenço allà per inocular en la seva"). Un estat d'ànima que es pot descriure com a *crepuscular*, *diluit* (en correspondència a la visió), inestable, prenyat de misteri i de vaguetat. Ara sí. La concreció escènica del medi pretén establir d'una forma explícita la correspondència amb els estats d'ànima: de l'autor fins al receptor passant pels personatges.

Amb el primer acte, Gual satisfà el seu interès *situacional*; a partir del segon acte, l'estructura dramàtica pren molta més força. Desapareix el caràcter pictòric de la visió, que és substituït per una escena íntima al menjador d'una rectoria. En aquest punt, Gual insisteix en el treball de l'actor: "No afectar res ni afectar mai relumbrons"<sup>54</sup>. Segons diu, "la justesa vol sempre calma", "l'acció demana tranquil·litat aparent", "fins el posat d'escena ho requereix". Sembla, en efecte, un principi interpretatiu *quietista*, però no ho és, ja que no es tracta tant d'assolir una estilització simbòlica com d'atènyer un nivell respectable de *naturalitat* (*naturalitat* sintètica, però al capdavall *naturalitat*). Així mateix, en el tercer acte, "la quietud ha de resultar fonda, intensa", les pauses "no hi fa res que més aviat sigan llargues que no curtes"<sup>55</sup>. Comptat i debatut, allò que interessa destacar de tota aquesta lentitud, sobretot en el segon acte (car en el tercer prima l'element de suggestió terrorífica), és el fet que estigui directament relacionada amb la presentació de les "lluites interiors"

---

<sup>54</sup>. "Notes per al segon acte"

<sup>55</sup>. "Advertències per lo acte tercer"



dels personatges. En una paraula: en l'elaboració escènica del *drama íntim*.

Finalment i per aquesta banda es pot completar la definició de "drama de món": es tracta d'una obra construïda seguint un patró formal dramàtic, que intenta reproduir la vida dels homes i el medi en què transcorre fent "endevinar a l'espectador" "les lluites interiors que cada personatge pugui sostenir"<sup>556</sup>. El concepte de *drama íntim* és un concepte construït a més d'una banda. En primer lloc, neix dels esforços dels naturalistes per dur a terme una anàlisi de passions i d'idees. Això és, descobrir la complexitat psicològica dels personatges mitjançant un diàleg intens que faci aflorar els conflictes interns (uns conflictes quasi sempre arrelats en el passat) i alhora posi de manifest el llast inajornable del medi, de l'herència i del moment<sup>557</sup>. D'altra banda, però, el drama simbolista recicla el concepte a favor dels interessos suggestius del seu teatre situacional. El diàleg, en aquest cas, deixa de ser un veritable intercanvi d'idees i esdevé una pista boirosa que deixa intuir la força emotiva de tot allò que no és dit (el no-dit), allò que es calla<sup>558</sup>. És, plantejat així, que serà utilitzat, sobretot a partir del 1898, a *Silenci*, o que serà poetitzat al *Llibre d'hores*:

"XI: Sol xardorós, abraça'm. No hi fa res que entre el pes de mes fatigues vingues a recremar-me, que a nostra pell li cal ser endurida, per amagar les penes que per dintre, en degotall de llàgrimes, el cor duu ben recloses i

---

<sup>556</sup>- "Notes per al segon acte".

<sup>557</sup>- "L'adveniment de *Morts en vida* va dibuixar bona cosa els meus principis d'estètica teatral, fins aleshores poc menys que incoscients. L'amarament del drama íntim m'obsessionava." Gual: *Mitja vida*, p. 49

<sup>558</sup>- És únicament en aquest sentit ("la lluita psicològica"), per exemple, que Pere Corominas, l'any 1896, arran de la constitució del "Teatre Independent", tot defensant el teatre d'idees i atacant "els artistes afeminats que treballen *contra-natura*", pot salvar un concepte tan associat a les tendències decadents com és el de "drama íntim". Vegeu Corominas: "L'obra d'Enne Ibsen".

<sup>559</sup>- Repasso l'obra de Gual: no crec que a les primeres obres (*Els excèntrics Tib-Tok* o *Enganyosa!*) es pugui parlar amb propietat de "drama íntim". *La visita* és potser l'única excepció: tenim el drama íntim inconfessat d'un personatge secundari (el jove enamorat). A *L'últim hivern*, tampoc no es pot parlar de "drama íntim" amb propietat: el secret és usat estructuralment per crear un conflicte dramàtic. I tampoc a *La mar brava*.

Tambe es pot usar el concepte en un sentit pre-rafaelita: cal accedir a la interpretació de "els drames interns de l'esperit, un món diví de bellesa ideal o d'essències invisibles." J.D. Hunt: *The Pre-Raphaelite Imaginary*, citat per Cerdà a *Els pre-rafaelites a Catalunya*, ps. 20-21.

arrupides."<sup>559</sup>

En el context del "drama de món", les provatures amb el drama intern porten directament a expressar la tragèdia silenciosa del sol fet de viure, d'habitar el món; per això els personatges de *Morts en vida* esperen que amb l'altra vida els arribarà "un pervindre més tranquil". S'insisteix, doncs, a tractar la mort com un alliberament. I, amb tot, és la primera vegada que el concepte no s'expressa nu, com un principi independent. A *Morts en vida*, l'exposició dels drames interns -mig velada, mig endevinada- justifica el desig de mort. A partir de *Silenci*, en canvi, el drama íntim serà alhora malaltia i remei, proporcionarà consol en vida, i ho farà pel seu secretisme i pel dolor reclòs que implica<sup>560</sup>. Per un altre costat, no s'ha d'oblidar que el drama intern defineix un estat d'ànima; un estat d'ànima que, lògicament, és expressat en la reverberació subjectiva del medi. És a dir, que s'expressa analògicament a través del medi. Aquest medi, en l'àmbit teatral simbolista, es construeix mitjançant una síntesi de llenguatges escènics. Per tot plegat, *correspondències*, *síntesi de llenguatges* i expressió exterior del drama íntim són idees indestruïbles.

A *Nocturn*, Gual mostrarà el drama anímic dels personatges projectant escènicament la seva percepció subjectiva de l'entorn. La creació d'un medi *corresponent*, per tant, no dependrà només de la imaginació del lector o de l'habilitat del director, sinó que, com a *La visita*, es completarà amb la recreació verbal que en facin els personatges i amb la relació gestual que hi estableixin. Encara més, el drama íntim serà traduït -de forma absolutament inèdita- mitjançant l'encarnació del subconscient: la personificació espectacular dels personatges que habiten els somnis. A *Nocturn*, el drama intern romandrà en l'estadi del pressentiment, la negació i la inconsciència; a *Silenci*, ben al contrari, el no-dit serà allò que conscientment es calla,

---

<sup>559</sup>- Adrià Gual: *Llibre d'hores. Devocions íntimes*, Barcelona. Llibreria d'Alvar Verdagué, 1899.

<sup>560</sup>- En un sentit metafòric, el drama íntim també remet al motiu *décadent* de la *malaltia*. El deteriorament físic correspon a un altre d'espiritual; tant en un cas com en l'altre, només la mort pot alliberar del dolor i del sofriment.

allò que es guarda secret. Des d'un punt de vista decadent, aquest silenci voluntari no només revelarà la tragèdia existencial i la incomunicació, sinó que proporcionarà un estrany plaer en la consciència onanista del sacrifici. Un plaer, a més, que podrà fer-se extensiu al públic:

"Lo més hermós -diu Gual- és lo que es calla, i constitueix un plaer per nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut."<sup>561</sup>

En darrer terme, a Silenci, el no-dit, a més d'estar associat al pensament íntim i inconfessat (i de retruc, al plaer decadent de la tristor secreta), com a font de tot allò que és misteriós, incitarà a la inquietud i al desig de saber. "Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós", "els ulls no es cansen de mirar" -dirà ben maragallianament Gual<sup>562</sup>. A partir de La culpable i fins a Misteri de dolor, seguint el patró ibsenià, el drama intern es desenvoluparà en dos estadis diferents dins d'una mateixa obra. De primer, imprimirà la força suggestiva del no-dit; després, esclatarà, pujarà a la superfície i proporcionarà un conflicte dramàtic a resoldre. Per acabar, si es vincula el drama íntim i les teories interpretatives, es comprén més que mai que per a Gual sigui "precís que l'actor mostri l'ànima", i això no es pot fer si no s'acudeix "als recursos més delicats, recursos que es troben fent-se càrrec de debò i d'un modo sencer del personatge que se'ls confia."<sup>563</sup>

---

<sup>561</sup>- Adrà Gual: "Pròleg" a Silenci, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdagué, 1898, p.11.

<sup>562</sup>- Ibid.

<sup>563</sup>- "Notes per al segon acte"

### 3.2. Drama íntim i "mort en vida".

A Morts en vida, s'endevina el drama íntim en un capellà enamorat; més greu encara: enamorat d'una noia que ha estat seduïda per un altre. Així, el drama íntim esdevé el preludi d'una "mort moral" absoluta que s'estén a tots els personatges de l'obra. Per això Morts en vida tracta de la "mort moral" que engabia la humanitat: en línies generals, l'embrutiment espiritual que es desprén de la indefensió i de la conformitat amb el destí. Els casos particulars, amb tot, són complexos i diversificats. Són "morts en vida" el vicari -mossèn Salvador-, encarrilat, sense vocació, en un present i cap a un futur no desitjats, i Hipòlit -l'enterramorts-, "un ser que camina a la mort" a causa de la marginació social que pateix per culpa del seu ofici i per la situació poc honorable de la seva filla. També ho són aquesta filla -de la qual està enamorat el vicari-, seduïda i abandonada per un festejador secret; el rector del poble, capellà rutinari preocupat pel què diran, i, finalment, tots els pagesos que passen cap al tard, "ànimes que viuen submergides en la ignorància de ses desdites"<sup>564</sup>. Fins i tot l'espectre de la mare morta, que amb un sol mot revela el culpable del deshonor de la filla, pot arrengrer-se sota l'eniqueta. I és que en un sentit veritablement atmosfèric, la mort es respira en l'aire: "...tot ha de resultar fosc i trist i ple d'atmosfera de mort moral." Una mort moral que ha d'anar dominant l'espectador i que és "tot el fi de l'obra"<sup>565</sup>.

Al cap de poc d'iniciada la lectura, el lector comprova que la construcció dramàtica no és gens típica: fuig "de les normes establertes pel costum i la rutina". Insisteixo: Morts en vida és un intent de fondre en una sola peça l'opció situacional i l'opció dramàtica amb l'objectiu de construir un teatre plenament simbolista que sigui acceptable per un públic ampli. Per aquest motiu, el primer acte no dura ni cinc

---

<sup>564</sup> - "Aqueils pagesos de pas són les ànimes que viuen submergides en la ignorància de ses propies desdites i, per lo mateix, passen alegres pel camí que els altres passen tristos", "Sobre l'acte primer".

<sup>565</sup> - "Advertències per lo acte tercer".

minuts: Hipòlit i el vicari passegen. El sol es pon. Se sent la campana del poble i els esquellots d'un ramat que és a la vora... És una "visió". Els personatges també xerren, però. L'enterramorts està preocupat: el molesten la marginació que pateix i les calúmnies que llancen contra ell i la seva filla. El vicari li respon que no ha de fer cas de les enraonies del poble, que només es té l'ànima trista quan un mateix la hi vol tenir. Així que han sortit d'escena, dos pagesos travessen el camí...

Visions a banda, l'interès per la naturalitat de l'escena és explícit<sup>66</sup> ("Mentre passen que diguin lo que segueix sense preocupar-se de si el públic els pot sentir.[...] La qüestió és que la veu es vaja perdent enmig de la quietud i la tranquil·litat d'una caiguda de tarda.") I, amb tot, l'objectiu d'aquesta primera escena -malgrat la naturalitat i el diàleg convencional<sup>67</sup>- no és tant el de proporcionar antecedents -que els proporciona- com el de crear una atmosfera. Parlant en termes pictòrics, la llum i la coloració del quadre. D'una banda, l'autor presenta la realitat tal com és; de l'altra, la transcendeix tot ensenyant la força suggestiva de "l'obra de les obres" (la Natura) a l'hora del crepuscle; una hora que mostra "alguna cosa simbòlica relativa a l'obra". Després d'això, tan sols s'haurà de vetllar que la força dramàtica dels dos actes restants no s'endugui el pes del drama cap a l'anècdota<sup>68</sup>.

El primer acte, doncs, és concebut com una "visió": la percepció idealitzada d'un estat de Natura projectada en un estat d'ànima. Ara bé, si el primer acte és una

---

<sup>66</sup>- Això fins a l'extrem que "l'herba ha de ser de debò i verda"

<sup>67</sup>- Al mateix manuscrit, es conserva un croquis d'escena: "El to ben just -du Gual- res de color de decoració." També reproduït a Flaŀle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, p. 133.

<sup>68</sup>- "L'he vist tantes vegades aquesta hora, m'hi he trobat tan bé contemplant-la, me'n recordo tant de les caigudes de tarda d'estiu, que me les estimo de ventall: i, com a prova, vui elogiar-les mostrant-ne, cofos, un record, una sombra tan sols: i, és clar, per tal fer, he acudit al recurs reproductiu, únic i sol recurs que posseeix l'home en la forma que sigui, per ensaltar la bellesa de l'obra de les obres"

És en aquest punt de la reflexió on s'inclouen els mots citats més amunt: "El grill que canta em sembla un acompanyament a la trista cançó de la vida i, aixís que s'ha enfosquit, s'envolta tot en un cert misteri que vui que es contingi a l'espectador, i que l'ànimo, ple d'ansies i d'influències d'una entrada de fosc tranquil·la, que cobren sens intranquils, esperi aixís l'altre acte participant una mica de lo que traient de la meua anima llenço allà per inocular en la seva" (els destacats són meus) "Sobre l'acte primer".

introducció al nivell suggestiu, el segon, en canvi, és una introducció al nivell dramàtic: s'hi proporcionen els antecedents, s'hi presenten els personatges i s'hi planteja el conflicte. En aquesta nova escena, Gual confronta dues menes de sacerdoci: l'espiritual i idealista del vicari contra el convencional i materialista del rector<sup>669</sup>; simbòlicament, la "joventut"<sup>670</sup> contra la vellesa; l'individu marginat (el vicari com a representació simbòlica de l'artista modern) enfrontat a una societat que el bescanta pels seus ideals i per una manifestació espontània de la bondat que no pot entendre ("És jove -es plany el rector-, massa jove aquest xicot").

A partir del debat entre tots dos capellans, l'obra, segons com es miri, també pot llegir-se com una mínima concessió de Gual al teatre d'idees. Segons el jove vicari, el poble pot "marxar bé per si sol", només cal intervenir quan la societat esgarria el camí correcte. Això sí, en el ben entès que "mai, per fer-lo marxar bé, hem de fer-nos còmplices de les seves mesquineses, i menys quan s'aparten per complet de l'obra de caritat." Es tracta, doncs, d'un problema de consciència. I, amb tot, malgrat el seu impuls originari, l'actitud de mossèn Salvador no deixa de ser pessimista i desencisada:

"Jo estava disposat a sortir de la càtedra amb unes ales capaces de recórrer de pol a pol la terra escampant sanes idees i fent de ma volada arc lluminós de llibertat bondadosa, i, tot just em disposava a remuntar el vol, a dotzenes van tallar-me les plomes deixant-me eixalat del tot i veient negre lo que abans veia rosa. Tot ho he trobat raquític, tot; jo admiro, jo respecto i venero a n'aquest Déu, però jo no creia que el representessin d'aquest modo..."

---

<sup>669</sup> - Ben significativament, en començar l'acte, el vicari plega amb cura el tovalló mentre el rector s'escura grollerament les dents. "Això ja és una altra cosa -dirà més tard el rector, preocupat per les enronies que el vinculen al vicari- jo no vull passar per un que lliga amb un home tan d'aquesta manera, i menys davant de persones com són aquestes [l'apotecari, el metge, les dones del poble...], amb les que em convé passar per lo que són, per un home sensat. Que jo hi lligo? Ja procuraré quan els vegi de desvanèixels-hi aquest pensament. Això em toca a mi directament. Això no ho tolero de cap manera!"

<sup>670</sup> - "Vicari: Si com a ordre m'ho dicta [no frequentar l'enterramorts i la seva filla] serà. Però no ho dictaria aixís ma consciència. Jo començo per no creure res de lo que diu la gent, la tinc per pura [la nota], la tinc en molt bon concepte, però en cas que m'equivoques, trobo que fora un rasgo inhumà abandonar-la a n'ella i el seu pare. / Rector: Forns de joventut són aquests. / Vicari: Oh! joventut bé me'n dons de pena. / Rector: Sí, la joventut mal entesa, i és a propòsit per la santa càmera que vostè professa, és qui el fa caure en mils horrors..."

Mossèn Salvador no pot representar el model d'artista alterós que predica Rusiñol; l'artista que, per sobre del bé i del mal, menyspreant la marginació a què el sotmeten, condemna els homes a la prosa eterna i s'aïlla delerós en el conreu complaent de l'art per l'art. Tampoc no és l'artista messiànic que, armat només amb la seva voluntat, ha vençut tots els desenganys i les mesquineses del món<sup>571</sup>. Mossèn Salvador, tal com ell mateix reconeix, ha esdevingut un "mort en vida". L'ideal redemptor se li ha marcit a les mans i ha començat a corcar-li el cor. La seva feblesa l'ha allunyat indefectiblement de la vocació (una vocació assentada sobre falsos pilars, car la mare la hi havia idealitzat fins a extrems que no es corresponien amb la realitat); els seus ideals místics han estat superats per la realitat d'una pràctica que, als seus ulls, es manifesta d'una forma gairebé idòlatra, i, per postres, la seva ànima, tocada per la malaltia, ha estat assaltada pels embats de l'amor i del desig (amb l'agregant que la "dona idealitzada" és acusada d'haver perdut l'honra). El vot de castedat? La pràctica rutinària del sacerdoci? Són noves idees a debat:

"Nosaltres hem de viure diferents de tothom, no podem sentir lo que senten els altres, i de tot hem de donar bon consell. Jo sóc home i, per ser bo com volen, no puc estimar com un altre home, el meu cor (alterat) no pot palpitar com el dels demés, la meua vida no és la vida dels altres; haig de ser de pedra, i aquest Déu, aquest gran Déu, no m'ha fet de pedra; sóc, al fi, com són ses obres, de carn i ossos."

Tomem, però, a la construcció dramàtica. Com s'obté tota aquesta informació? Aprofitant un moment en què el vicari no hi és (ha sortit a contestar una carta a la mare), el rector i la seva majordona, intercanvien impressions, xafardegen. És el moment de servir els antecedents dramàtics: el vicari sempre està trist, no dorm, té flors al calaix (cada nit les besa i plora), fa la viu-viu amb la filla de

---

<sup>571</sup>- Val la pena comparar l'actitud de mossèn Salvador amb la de Gustau de Montanàl a *Camí d'Orient*. Allí, el messianisme vitalista hi serà explícit: Vegeu més ençavant, capítol 12, apartat 2

l'enterramorts<sup>572</sup>,... L'autor, en definitiva, fa una presentació *exterior* i plena de misteri dels conflictes interns ("sembla que li passa alguna cosa"/ "I què deu ser lo que li passa?"). Això indica que, en aquest cas, el drama íntim no es dibuixa tant a partir de pressentiments i intuïcions (de la lectura entre línies, de l'endevinalla del no-dit), com d'una presentació clàssica posada en boca d'unes figures secundàries<sup>573</sup>. L'endevinalla plantejada a l'espectador, tanmateix, és ben viva (és veritat?, és mentida?, què li passa?): anunciades o no, les lluites internes hi són, i, si hi són, des d'un punt de vista dramàtic, més tard o més d'hora s'han d'aclarir.

Atmosfèricament, aquest segon acte, treballa el contrast entre tres elements: la pesantor del drama intern (que només en part es desvetlla), la naturalitat de l'escena quotidiana i l'amenaça agressiva i misteriosa de la foscor exterior. Precisament, des d'aquesta foscor, arriba el crit espantós de la bogeria ("Un crit que comença fondo i a l'acabar se sent de bastant a prop. És el crit d'un que corre"): Hipòlit, l'enterramorts, irromp sobtadament en l'escena; fuig com un esperitat a "vetllar -diu- un mort."<sup>574</sup> La seva irrupció tanca la conversa, cada cop més abrandada, entre vicari i rector, i, tot incrementant una expectativa oberta ("Hipòlit!... la noia! Si no en tinc de noia!/  
Vicari: (Per ell, com rebent llum sobre el misteri) Oh, Déu!), apunta, de cop i volta, la possibilitat del sobrenatural.

En darrer terme, el tercer acte és ambientat a la casa de l'enterramorts en plena nit. El lluc és il·luminat únicament amb la llum tètrica i vacil·lant d'una espelma; hi ha caixes de morts escampades pels racons. Segons Gual, es tracta d'un "idil·li de morts".

---

<sup>572</sup> *Morts en vida* inicia el tractament d'un dels temes més constants en tota l'obra de Gual: el pes implacable de les murmurescions, la maledicència, la xafarderia, el que diran i la calúmia. El sacerdot té la "santa obligació de fer callar males llengües si no ho acerten".

<sup>573</sup> Mossèn Salvador és l'antecedent clar d'una narració del 1897 titulada "El vicari nou". En aquest cas, el drama íntim mai no es fa explícit; se cenyeix als paràmetres simbolistes del misteri i el no-dit. Vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2.

<sup>574</sup> "Les més fidels mostres de mort moral són: els bojos: generalment, un manicomí és un cementiri de morts en vida, i el món, a manera de gran manicomí, no s'allunya pas en molt de ser tal cosa." Adrià Gual, "El drama", dins *Morts en vida*, original ms., Fons Gual, núm. 1411



En efecte, els tres actes -afirma- es presenten en progressió cap a la mort ("lo més cert del món", "el meu regne" -diu Hipòlit). Lògicament, si la mort (o el mort) hi fa acte de presència, ho ha de fer necessàriament al desenllaç. Ho resumeixo: Hipòlit, enfollit, arriba a casa i desperta la filla. Tots dos conversen il·luminats per la llum inestable d'una flama. El pare vol saber la veritat: li han dit que és "morta" i, fins aquesta nit, ell no s'ho ha volgut creure. Avui, però, ha passat alguna cosa. Ha vingut "ella" i li ho ha confirmat: "la teva filla és morta", "ha vingut sa puresa". El joc macàbric és inevitable, i Gual n'és perfectament conscient<sup>575</sup>. Una mostra:

"Hipòlit: Si, l'entrada de fosc passada (això ben dit i escoltat), quan tornava com sempre aquella hora de trontollar la porta del cementiri, al venir cap aquí i en havent passat ja la paret de tanca, tot just començava a travessar lo prat d'en Magri, vaig sentir una mà que em tocava l'espatlla i, sense saber com, no vaig poguer donar ni un pas endavant (Pausa). Semblava de pedra, no gosava a tombar la cara per veure qui m'havia tocat, ... tenia els peus clavats a terra com... com si fossin ensorrats dintre el fang, dintre de molt fang.. Al poc rato, varen tomar-me a tocar i, aleshores, tot d'una, desclavant-se els meus peus de terra vaig tombar-me decidit per veure qui era i què volia i oh, Déu ! (misteri) Ja quasi era fosc però hi havia prou claror per veure-ho. (Pausa. Molt misteri). Era ta mare !/Llúcia: (Molt esverada) Pare !/ Hipòlit: No cridis, era ella, ella, la de set anys entera encoberta amb les vestidures negres que vaig posar-li un cop morta. Tot seguit vaig conèixer-la, groga com aleshores, ullerosa i corsecada. Era boirosa, molt boirosa [...] perquè a través de son cos quasi es veia tot lo que hi havia al darrera."

Amb les primeres clarors de l'albada, just quan mossèn Salvador arriba al lloc, Hipòlit, que vol saber el nom del seductor, invoca l'espectre de la seva dona, que apareix i, gairebé com un *deus ex machina*, proporciona el moment culminant de l'anagnòrisi<sup>576</sup>. El fantasma parla. Pronuncia el nom desitjat: "Salvat". I és aquí que, al meu entendre, es produeix un dels encerts de l'obra: el final obert, l'ambigüitat. Vull dir amb això que

<sup>575</sup>- El possibilisme de Gual és ben evident: conciliar, gràcies al terrífic maeterlinquià, el misteri simbolista i el diguem-ne horror del teatre de gènere. "Jo creia de bona fe «assegura» que [l'obra] s'adaptaria al nostre públic". Malauradament, no va "interessar als pocs empresaris que en varen escoltar la lectura." Gual: *Mitja vida...* p 49

<sup>576</sup>- També funciona com a reconeixement la darrera rèplica de l'obra en què l'enamorament de mossèn Salvador és, finalment, confirmat: "Vicari: Impur a la fill! Quin fred de mort per tot!"

la denúncia del fantasma no és clara. Salvat -com bé ens han fet saber durant l'acte segon- és el nom d'un marxant del poble, però també és -abreujat- el nom del jove vicari. En aquest sentit, l'enamorat sacrileg -mossèn Salvador- és tan culpable de la profanació de la noia com ho és, físicament parlant, el seu seductor real<sup>377</sup>. D'altra banda, l'espectre, si tenim en compte la interrelació entre el físic i l'espiritual que proclamen les *correspondències*, pot ser entès -ho serà en el cas de Nocturn- com una personificació metafòrica de la consciència; si ho preferiu, de la veritat. Al final, "la candela ja està quasi acabada i la llum del dia la venç".

#### 4. BLANC I NEGRE: LA "TEORIA DEL COLOR A LES TAULES".

El dia 4 de novembre de 1894 té lloc la Tercera Festa Modernista de Sitges. La participació de Gual en l'esdeveniment tampoc no és gaire documentada<sup>378</sup>. En qualsevol cas, el reconeixement de l'artista per part dels membres del grup russinyolià queda confirmat quan, un cop passada la festa, se li encarrega la il·lustració de coberta del llibre que aplegarà les composicions premiades al "Certamen Literari" del Cau

---

<sup>377</sup>- Gual fa coincidir l'aparició de la silueta del vicari, que va veint des de l'hort, amb el crit esgarrifós d'Ilipòlit que demana "El nom d'ell".

A la versió castellana, de la qual només es conserva l'acte tercer, l'espectre diu "*Ojo en Blanco*". Com que no hi ha acte segon no sabem com es diuen ni el presumpte seductor ni el vicari. En el cas que no es diguessin "Blanco", l'ambigüitat de què parlo deixaria de tenir sentit.

<sup>378</sup>- Algunes publicacions donen llistes d'assistents, en cap de les quals s'esmenta el nom de Gual. Vegeu, per exemple, *La Vanguardia* (6-XI-1894) o *La Publicidad* (8-XI-1894). S'ha de tenir en compte, de tota manera, que per aquestes dates Gual no és una persona prou coneguda encara perquè els diaris en destaquin la presència.

Ferrat<sup>579</sup>. La festa de 1894 és una festa explícitament decadentista, i també ho és, de moment, el teatre de Gual, que, d'ençà de La visita s'ha cenyit a les pautes artístiques que, després de la segona festa -un cop tancat L'Avenc- han resultat provisionalment entronitzades. El desembre de 1894, un mes després del "Certamen Literari" del Cau Ferrat, Gual escriu Blanc i negre, "primer assaig de color escènic"<sup>580</sup>. La relació del nou text amb alguns de les composicions *sitgetanes* sembla evident. Vegem-ho.

Gual cada vegada veu 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 -afirma a les seves memòries-

"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. Al mateix temps, m'obsessionava la idea de la proporció, i encara el doble la de la més estricta simplicitat. O sigui, que com més descobria dintre meu la intimitat desvetllada entre la forma somniada i jo mateix, més m'allunyava de tot allò que se solia, i se sol encara entendre i acceptar, com a teatre."<sup>581</sup>

No obstant aquests mots, la pretesa globalitat de Blanc i negre és prematura. De moment, hi ha una referència parcial a la teoria de les *correspondències*: l'apunt se centra únicament en el color. Blanc i negre -assegura Gual en el moment de la seva redacció- "no té altre fi que el de presentar un conjunt de *blanc i negre* tant en lo que concerneix a la part òptica com en lo relatiu a l'ànima"<sup>582</sup>. Des d'un punt de vista

---

<sup>579</sup> Festa Modernista del Cau Ferrat. Certamen Literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894. Barcelona, Tip. L'Avenc, 1895. El dibuix fet per Gual representa un dels ferros de la col·lecció de Rusiñol: un drac i una pica-porta que havien pertangut a la Casa de l'Arxiduc de Barcelona segons M. Utrillo: "Els ferros artístics", Pel & Ploma, núm.74, 15-4-1901, p.5.

A propòsit de la festa, vegeu Casacuberta: "La Tercera Festa modernista de Sitges", dins Santiago Rusiñol, p.213-224

<sup>580</sup> Blanc i negre, primer assaig de color escènic, desembre 1894, originals ms., Fons Gual, núm. 1409 (dos exemplars). Tots dos exemplars semblen esborranys i són incomplets. De fet, a Mitja vida, Gual només esmenta l'obra en una nota a peu de pàgina. Vegeu p.50.

<sup>581</sup> Ibid., p.48.

<sup>582</sup> "Història lleugera de l'assunto, per saber amb qui tractem, a on som i què passa", dins Blanc i negre.

literari, la idea ja ha estat recollida per Yxart a "La cambra blanca", narració presentada al "Certamen Literari" del Cau Ferrat<sup>383</sup>. Pel que fa a la teoria gualiana, és la primera vegada que s'hi fa una menció tan i tan explícita. Ara sí que es pot parlar amb tota propietat d'un preludi a la "Teoria escènica". I és que Blanc i negre, tot i ser una obra inacabada, ve precedida de dos documents que són bàsics a l'hora de comprendre els mecanismes de l'escenificació simbolista que Gual postula als darrers anys noranta<sup>384</sup>.

A partir de la seva experiència pictòrica, Gual elabora uns principis per a la utilització del color dalt de les taules:

"És el color una de les coses que més influeixen en lo nostro modo de sentir. Pels ulls i per les orelles és per a on entren les impressions, i d'allà van directament al cor. Pensant aixís, i tota vegada que els medis escènics ens permeten reunir els elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles, he vingut deduint, després de detingut estudi d'impressió, que relacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat."<sup>385</sup>

Ho parafrasejo: si s'entén que hi ha misterioses analogies entre els estats d'ànima ("el nostro modo de sentir") i els colors; si s'accepta que el color que afecta la part òptica

---

<sup>383</sup>. Yxart descriu un espai molt similar al de Blanc i negre, una cambra blanca que encarna una tristesa especial: "una tristesa que la meua imaginació ha unit i fos amb la claror i la llum de la cambra, i que per això en diré tristesa blanca." La referència a la teoria pictòrica -i a Whistler- és, per part d'Yxart, explícita: "Els nous pintors que ara s'entretenen en fer "nocturns en plata i negre" o "sonates en gris i or", buscant noves, refinades i artístiques sensacions, bé podrien afegir, a les denominacions de la sensació, les del sentiment, que en són la conseqüència. Bé podríem dir "alegria en blau i rosa", "passió d'amor en vermell", "amor pur... en lila". Jo, almenys, trobo que la meua melangia d'hoies és blanca, tan natural!, tan positiva, tan vivament unida i confosa, en lo més íntim del meu cor, al to dominant d'aquesta habitació!". Josep Yxart: "La cambra blanca", dins Festa Modernista del Cau Ferrat, pp. 183-185. També a Yxart: Obras catalanes, ps. 103-104.

Gual ja havia insinuat una utilització similar del color -precisament del "blanc i negre", l'any 1893, a l'hora de descriure la posturació d'Abdon: "Assentat en una poltrona de braços, vestint negra sotana, blanca sa cara sobre un couxi apoiada, rebent per la finestra que a prop tenia una llum grisenca que semblava resplendor de neu, era una figura, més que figura espectre..." Vegeu "Mon germanastre Abdon".

<sup>384</sup>. "Història lleugera..." i "Base o Teoria del color a les taules", tots dos dins Blanc i negre.

<sup>385</sup>. "Base o Teoria del color a les taules".

s'estén a un "símbol de color" que afecta la part anímica; si s'observa que al teatre es reuneixen els "elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles" i, per tant, que a l'escenari es poden reproduir les mateixes "impressions" que es produeixen en la realitat (una idea que ja ha estat enunciada a Morts en vida), s'haurà de comprendre, finalment, que l'escena proporciona un instrument perfecte per provocar, a voluntat, aquelles emocions que la realitat només pot reservar a l'atzar. Efectivament, tan sols caldrà associar les emocions a transmetre a un o a més d'un color i, després, reproduir-lo/s dalt de les taules. Si es fa així, -assegura Gual- s'obtindran "efectes superiors i de verdader resultat."

De tota aquesta teoria plàstica, se n'ha vist alguna cosa als capítols precedents. Raimon Casellas ha explicat que l'artista té la possibilitat d'accedir a l'"ànima de les coses" gràcies a les harmonies de color que hi descobreix la visió del pintor. El reconeixement d'aquestes harmonies permet que els paisatges, vistos per la subjectivitat de l'artista, esdevinguin així mateix estats d'ànima. Tot parlant de Carrière, per exemple, Casellas defineix la sintonia entre els estats d'ànima i les atmosferes creades pel color com una unitat sensitiva que es tradueix en altes dosis de suggestió<sup>586</sup>. Així doncs, el programa tècnic de Casellas es fonamenta en "*el paroxismo de las coloraciones exaltadas o la somnolencia de las quietas*", en el "*predominio de la tonalidad general sobre los colores locales*" i en la "*constante preocupación de los acordes cromáticos*"<sup>587</sup>. És a dir -i en això traspasa els límits de l'impressionisme-, es basa en un tractament de preferència pel color en el ben entès que aquest color ha de configurar tonalitats cromàtiques harmòniques que, tot abandonant la còpia immediata de la naturalesa, defineixin atmosferes i aconsegueixin de traduir "*el pensamiento*" i "*el alma misteriosa de la naturaleza*."

---

<sup>586</sup>- Així doncs: "*¿Llora el asunto? pues el color ha de llorar. ¿El asunto rie? pues el color ha de reír.*" R. Casellas: "*París Artístico. Eugenio Carrière*", *La Vanguardia* (26-5-1893)

<sup>587</sup>- Raimon Casellas: "*Bellas artes. Evolución decorativa de la pintura moderna*", *La Vanguardia* (1-1-1894)

El procediment, d'entrada, s'aplica quan la pintura és inspirada, com a punt de partida, en determinats aspectes de la realitat. Però també pot aplicar-se quan l'obra parteix d'un concepte intel·lectual previ. Parlo, parafrasejant el crític, d'un art contemporani esteticista i espiritual que connecta amb l'art cristià i, en general, amb l'últim art de l'època medieval. En efecte, hi ha un art contemporani que, a causa d'un procés alhora intel·lectual (que permet les reproduccions al·legòriques o simbòliques), subjectiu i impressionista, pot dedicar-se a representar, com abans ho havia fet l'art cristià, en comptes de "*estados de cuerpo*", "*estados de alma*". És una apreciació interessant, car, un cop traspasada al teatre, justifica l'aplicació de la "teoria del color" en un text com Bianc i negre, però també en un altre com ara Nocturn. Andante morat.

Resumint: l'harmonia cromàtica, entesa gairebé com a símbol (símbol de color), està directament relacionada amb la creació dels estats d'ànima. Ho dirà Rusiñol a propòsit d'"El pati blau": el color ha de ser comprès com "la forma que surt a fora i l'expressió de les angúnies de l'ànima." Des d'aquest punt de vista, l'experiment de Gual és prou interessant. No és altra cosa que l'intent de traslladar, de forma ben personal i sense trair l'experiència acumulada, la teoria pictòrica modernista al camp de l'escenificació.

\* \* \*

Partint d'aquests elements i investit de l'inefable sacerdocí de l'art -que només un mes abans Rusiñol ha reivindicat de bell nou des de la seva trona a Sitges-, Gual aspira a realitzar, gràcies a la seva teoria cromàtica aplicada al teatre, una veritable feina de redempció. Els plantejaments pictòrics i literaris de Gual, el mes de desembre de 1894, coincideixen amb l'art ideal que l'autor d'Anant pel món acaba de defensar:

"D'aquell art, fet abans, com plogut de rosada d'una aurora; d'aquell art verge, nascut voltat de lliris i crescut, com un arc de colors que s'aixeca voltat de núvols que no han rastrejat la terra; d'aquell art somniat mirant enlaire i buscant en el pensament que veu visions d'un més enllà vaporós i difumit; d'aquell art teixit d'heures entre flors descolorides, fresc com el riure d'un infant i misteriós com el pensament d'un vell..."<sup>588</sup>

Cal, doncs, "somniar", "veure visions", "sentir passar vaguetats" en l'atmosfera del pensament, "mirar per dintre un més enllà difumit", transcendir un "natural" que és "ple de lletgeses i tristors", de "baixeses d'esperit i de misèries morals", cal vèncer "la indiferència", la "sensatesa fingida", el "riure estúpid", els interessos materials; en definitiva, cal superar "el mal de prosa que avui corre en la nostra terra" i el seu resultat pseudo-artístic directe: "l'art cromo", "l'art comerç", "l'art barato". Per fer això, s'ha de "cantar lo que surti del fons del sentiment", seguir la "santa i noble religió de l'art i la poesia", ser "modernista" i actuar amb la voluntat pura de canviar el món, de millorar-lo, de renovar-ne les idees. Només d'aquesta manera, amb aquest convenciment, l'art esdevindrà bàlsam i consol i alleujarà el camí de la humanitat cap a una "aurora que despunta i s'aixeca majestuosa". Des de les files dels devots de l'art, Gual, convençut de tot això, creu, d'una banda, que la "suggestió del color és i serà sempre un domini de lo cor humà"<sup>589</sup> i, de l'altra, que el teatre "és un dels llocs per més bé fer-ne sa demostració". És evident, doncs, que l'escenari ha d'esdevenir, si us plau per força, "lo sant lloc artístic", el temple de l'art, el lloc paradigmàtic de la reconciliació, la conversió, la revelació o el consol, l'indret escollit per "parlar amb les ànimes":

"Jo que les vengro [les taules], jo que les estimo i les respecto, no anhele altra cosa que mostrar en elles lo que més de ple pugui fer-les passar per lo que són: per lo lloc cridat a parlar amb les ànimes. És per això que he concebut aquest plan [el de l'aplicació del color a les taules], és per això que el poso en

---

<sup>588</sup> - Jaume Rusiñol: "Discurs", dins *Festa Modernista del Cau Ferrat*, ps.7-15.

<sup>589</sup> - "Base o Teoria del color a les taules"

práctica.<sup>1590</sup>

Gual, doncs, respon a la crida de Rusiñol<sup>591</sup> i, alhora, intenta actualitzar les possibilitats del seu propi procés dramaturgic. Perquè el blanc i el negre no funcionen només com a símbols de color, sinó que, relacionats entre ells, els dos opòsits cromàtics generen una dinàmica de contrastos diguem-ne decadent que incideix directament en una nova possibilitat de presentar el drama íntim. Vegem-ho.

A Blanc i negre, tota la previsió plàstica gira al voltant dels dos colors que indica el títol<sup>592</sup>. També hi ha algun gris. Només amb aquesta gamma, Gual presenta "la sala amb arcova d'un piset menestral" (descriu *comme il faut*, des d'una òptica escènica gairebé naturalista, amb tot detall)<sup>593</sup>. Hi ha un altre element, però, que potencia i expandeix la interrelació de tons: la llum.

---

<sup>590</sup>. Ibid

O en un altre lloc: "el teatre es una institució que ens forma amb la lentitud i dolcesa d'una mare, font d'amor i experiència, mirall de la vida humana, paradís de lo ideal i somniador, palau de reproduccions que es gromen en les belleses d'ahir. lloc sagrat, eminentment sagrat, demana -i ho demana amb el crit de la raó més esplèndida- la vindicació de les humiliacions per on passa per culpa dels mercenaris i asquerosos detractors de la bellesa, de la moralitat i de la vida." Adrià Gual: "Dels conjunts escènics".

<sup>591</sup>. "Això voldríem; i voldríem al mateix temps que tots vosaltres, els que porteu idees al cap i sentiu batre-us el cor, deixéssiu de somniar baix, que alcéssiu la veu fins ara monologada o ofegada pel rosc de les multituds i diguéssiu, cridant fort, al nostre poble, que el regne de l'egoisme ha de rodolar per terra; que no es viu solament alimentant el pobre cos; que la religió de l'art fa falta a pobres i a rics; que el poble que no estima els seus poetes ha de viure sense cançons ni colors, cego d'ànima i de vista; que el que passa per la terra sense adorar la bellesa no es digne ni té dret a rebre la llum del sol, a sentir els petons de primavera, a gaudir dels insomnis de l'amor, a embrutar amb bava de bèstia inoble les hermosures esplèndides de la gran Naturalesa." Rusiñol: "Discurs llegit...", p. 13-14.

<sup>592</sup>. El cas més destacat d'aquest ús es troba a Nocturn Andante moderato: el títol també indica el color triat. Una altra obra en "blanc i negre" és Sonata (n.º 1) Op. 10, n.º 3, de 1896.

<sup>593</sup>. Vegeu la descripció a "Posat d'escena", dins Blanc i negre. El detallisme arriba a extrems curiosos. Un exemple entre els molts que es poden adduir: entre la porta de l'esquerra i l'alcova, hi ha d'haver "quatre pams de paret" amb un "quadro d'algun Sant, millor si és de Sant Josep. El marc negre, i l'estampa no il·luminada sino amb tints de gravat." La descripció dels personatges, tant la indumentària com el context, també parteix d'una clara idea teatral naturalista: Josep Figalt és "encarregat d'una impremta de Barcelona". És menestral però cobra un sou regular, cosa que ve a explicar que viu, tot i ser "poc instruït", "arregladet sense sortir de la categoria de treballador". La seva dona és morta, "quan se varen casar ella era ninyona de servei i ell fadrí caixista. Els mobles de l'habitació que presentem són comprats d'aquella festa i en aquelles circumstàncies (cosa que també ens orienta de sobtes per saber més de quina índole han de ser)". Filomena, la germana solterona, és "de les que la netedat constitueix un vicí en elles (vet aquí perquè hem indicat que tot haurà d'estar ben endregat)". Vegeu "Història lleugera."



"Època: lo mes de maig. Hora: les 11 del matí; lo sol del tal mes i d'aquesta hora entrarà a l'habitació a través dels visillos del balcó semblant talment que aquella boira d'or, al juntar-se amb l'olor dels clavells i els lliris blancs, i trobant per tot reflexos fins i lluminosos, faci de preludi a la nota de color que em proposo de fer a les taules. Aquest és lo posat d'escena, cuidar de tenir-ho tot present, que amb bona voluntat no és pas tan complicat com sembla. La sola llum d'escena ja ho hem dit: de balcó i prou."<sup>594</sup>

Es tracta, aquest cop, de presentar el drama intern de Josep Rigalt, vidu (la seva dona, quan vivia, es deia, de manera ben simbòlica, Blanca), que, el dia de la primera comunió de la seva filla, experimenta sensacions contraposades en el seu interior:

"Lo jorn és de goig i de pena. L'aconteixement aquest [la primera comunió] és entre les gents corrents i bones un gran aconteixement, però, com ja és sabut que unes alegries recorden altres tristeses, és per aquesta i no per cap altre raó que la lluita entre el goig i la pena s'estableix en lo cor d'en Josep Rigalt."<sup>595</sup>

La idea és realment innovadora: projectar, ara ja d'una forma decidida i explícita, el conflicte anímic en l'escenografia. El blanc i el negre de les parets, dels mobles i dels vestits ha d'explicar metafòricament la tensió espiritual dels personatges atrapats entre el passat i el present, entre la joia i la tristesa, entre el record de la mort i l'esclat de la vida.

A Blanc i negre, el fet puntual de la mort queda relegat al passat. El drama íntim, més que no pas un no-dit en relació a una situació present, es concreta en el

---

<sup>594</sup>. Ibid.

Vegeu -pel que fa a una descripció *artística* de la llum- "Escena" dins Silenci, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdagué, 1898, ps. 15-17.

<sup>595</sup>. "Història lleugera de l'assunto. . ."

El contrast entre alegria i dolor també pot ser expressat per la llum que entra pel balcó. Així, es pot establir un cert paral·lelisme amb un dels poemes presentats per Guillem A. Tell i Lafont al "Certamen Literari" de Sitges: "Un raig de sol d'estiu entrava dins la sala / com un record feliç un dia de dolor; / un raig de sol brillant com reflectat de l'ala / del núvol més daurat penjant a l'horitzó". Guillem A. Tell i Lafont: "Vida", dins Festa Modernista del Cau Ferrat, p. 20. La resta del poema es pot llegir com un cant a la mort en tant que preludi joios de la vida: "Tot mor i fina amb foll anhel; / Cantem la mort de la natura / Si tot s'acaba, sota el cel, / la vida dura." Al cap dels anys, Gual dedicà un sentit homenatge a Tell. Serà el 28-6-1932, des de Ràdio Barcelona

record enyorat d'un passat feliç. Per aquest costat, Gual simplifica al màxim l'acció fins al punt de tornar a treballar un teatre situacional. S'accedeix a la suggestió per motius estrictament atmosfèrics, i també per l'actualització espacial (i plàstica) dels drames interns; per contra, es prescindeix del desenvolupament d'un conflicte i d'una acció plenament dramàtics. Es tracta, doncs, d'un quadret se'n podria dir costumista (semblant a *La visita*) amb propostes d'escenificació innovadores al servei de l'emotivitat i de la captació del sentiment<sup>96</sup>.

L'interès pel color, d'altra banda, no afecta la preocupació de Gual per una naturalitat i una "justesa" que defugin qualsevol mena de convencionalisme. No té res d'estrany, per exemple, que l'autor es preocupi perquè a l'obra no hi surtin ni "bigotis" ni "espardenyas". El realisme transcendir<sup>97</sup> facilita que la sinestèsia acabi adquirint el seu sentit més complet. És un extrem que no s'enuncia en la teorització prèvia però que es fa evident en el transcurs de l'obra. En poques paraules: les *correspondències* no només s'estableixen entre els signes amb què *parla* el medi físic i l'estat anímic de qui el contempla, sinó que es consoliden entre els mateixos llenguatges que intervenen en l'escenificació. Això vol dir anar molt més enllà de la simple nota de color. És a dir, també tenir en compte allò que entra per les "orelles" o, fins i tot, pel nas. Així, la llum del sol es filtra entre els "visillos" del balcó i, barrejada amb les partícules de l'aire, condensa una "boira d'or", una pantalla fina i lluminosa que, unida a "l'olor dels clavells i els lliris blancs" o a l'"olor de bugada que encisa", ha de servir de prelude a la "nota de color". Insisteixo: sense acabar-ho d'enunciar, Gual proporciona, amb aquest experiment, el que serà el pròleg de la seva "Teoria escènica"; el primer text a Catalunya que es plantejarà d'una manera pràctica l'aplicació de la teoria wagneriana

---

<sup>96</sup> - "I veus-ho aquí tot juntat aquestes tintes, fer un agre-dolç com si diguéssim, un quadret, un seguit de notes delicades que l'una amb l'altra arribin a fer una totalitat tranquil·la, una entonació que toqui el cor.", "Història llugera..."

<sup>97</sup> - Gual comença a entreveure la possibilitat de defugir aquesta opció -que, de fet, no ha abandonat des de *La visita*- i d'accedir a un teatre més idealitzat: "No penso acabar aquí, molt camp hi ha per córrer en aquest camí, si bé per córrer-hi serà precis adaptar-se als tons, és a dir, segons ells, seguir lo camí real o enlaurar-se a la idealitat." Som a les envisions de *Lluna de neu*. Vegeu "Base o teoria del color..."

de la síntesi de les arts com a traducció escènica de la sinestèsia. Cal que la consonància-ressonància entre els signes amb què s'expressa el món es tradueixi damunt l'escenari en tot un altre ventall analògic. Els signes a harmonitzar provindran dels diversos llenguatges que intervenen en la presentació escènica (llum, color, gest, veu, música...). Finalment, per acabar de reblar el clau, en el teatre, l'espectador podrà gaudir d'una nova analogia entre els signes del *món teatralitzat* i els seus propis estats *anímics*.

## 5. LLUNA DE NEU.

### 5.1. El medievalisme escenificat.

Immediatament després de Blanc i negre, a cavall entre el 1894 i el 1895, Gual escriu una obra que, tenint en compte la trajectòria seguida des de La visita, té unes característiques força sorprenents: Lluna de neu<sup>398</sup>

"En aquest esbós en un acte va aparèixer, per primera vegada, el propens als romanticismes desenfrenats i bona cosa malaltissos. No aconsellaria a cap jove que es deixés anar per aquells indrets; però no deo ni vull ocultar que jo m'hi vaig llençar a plaer. El diàleg macilent i patètic de la parella nupcial de

---

<sup>398</sup>. Lluna de neu, originals ms., Fons Gual, nùms 1413 i 1413-2. Tots dos semblen esborranys no definitius

Castellat<sup>599</sup>, corcada per idèntica malaltia, a les clarors d'una lluna freda i absorbent: les riqueses de l'ambient sotmeses al glaç de l'esperit i al pecat de la gosadia d'altri, inauguraven en el meu magí un aspecte de teatre legendari, tocat de corrents del nord, que tot i ésser molt perillós, ens aportaven una certa finor que feia de bon rebre, per contrast amb els tarannàs teatrals que vivíem.[...] Penseu, a més, que tot això vingué agreujat per una sens fi d'influències estranyes. Tot, en el nostre procés d'artistes, i encara més en les seves albors, s'ha vist constantment envaït d'allò vingut de fora. Aquest símptoma de poble menut molt sovint m'ha posat de mal humor.<sup>600</sup>

Cal fixar-se en la insistència de Gual a confessar un pecat de joventut: "diàleg macilent i patètic", "romanticismes desenfrenats" i "malaltissos",... En dues paraules: esteticisme decadent. La confessió, però, no suposa penediment, ni vergonya. A l'època, l'adscripció a aquesta tendència és més aviat un motiu d'orgull: "Preferim ser simbolistes, i desequilibrats -etziba Rusiñol als seus acòlits-, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos." És una eufòria, tanmateix, que no durarà gaire. Del punt àlgid de 1894, amb un parell o tres d'anys, l'esteticisme caurà en desgràcia; per als uns, serà un motiu de befa indiscriminat; per als altres, que hauran llegit regeneracionisme i decadència des d'extremes incompatibles, l'actitud estetitizant serà declarada irresponsable i poc saludable socialment parlant. Maragall, per exemple, ben aviat se'n despenjarà, i tampoc no seran estranyes veus com ara la de Pere Corominas que, a més de titllar l'estètica decadent de "campament de dolors", menysprearà els poetes que la segueixen perquè "canten, tot deixondant-se languidament, la distinció dels seus mals aristocràtics."<sup>601</sup> I la veritat és que Corominas, si més no pel que fa a aquest darrer aspecte, s'aproxima a la realitat. Per exemple, al cap dels anys, Gual no s'estarà de reconèixer que el decadentisme estetitizant, tot i *perillós*, va suposar per a ell un veritable estimul de refinament (li va aportar "una certa finor"); una qüestió

<sup>599</sup> - A *Mitja vida*, p.55, Gual parla d'una obra inacabada que segueix els paràmetres estètics del *Nocturn - Peregrins de Castellat* i que no ha sabut trobar entre els seus manuscrits. Podria referir-se a *L'uja de neu* o bé a l'obra anunciada des del *Nocturn* amb el títol de *Castells enlaira*.

<sup>600</sup> - Gual: *Mitja vida*, p.51.

<sup>601</sup> - "La disbauxa sensualista del naturalisme francès -continua Corominas-, els va donar l'última empenya, i com a herència dels excessos sexuals i de la borratxera, els ha quedat un estat irritable i malaltís, que els porta a treballar un art refinat i decadent: un art que, trobant alenyor les idees mortes, fojeja per aconsolar-se delins mig-sevls i amba tins a un misticisme estrafalari que confon l'altar amb la taverna." Corominas: "L'obra d'Enric Ibsen"

fonamental per un lletraferit de vint-i-pocs anys que aspira a un cert reconeixement social. En els cercles que Gual freqüenta, només el refinament estètic pot substituir allò que falta pel costat de l'ascendència social. L'artista refinat que predica Rusiñol, el dandisme baudelairià, l'aureola dels poetes *maudits*, l'esteticisme intel·lectual i espiritualitzant dels pre-rafaelites, tot plegat col·locarà Gual precisament allà on vol: per damunt de la resta dels mortals. No sorprèn gens que sigui precisament en aquest moment que la seva pintura comenci a decantar-se cap a la pràctica simbòlico-decorativa i que el seu teatre, arraconant la versemblança del món contemporani, se centri en les evanescències de la llegenda i del món medieval.

Segons l'Adrià Gual que redacta les memòries, la culpa del seu refinament la tingueren els "corrents del nord": d'una banda -diu-, els contactes amb Maurice Maeterlinck arran de l'estrena de *La intrusa* i -molt important- de la lectura de *Pèlles et Melisande*, van portar "un toc de decadentisme" que "va venir a fer encara més difícil la nostra creixença"<sup>602</sup>; de l'altra, l'empenta pre-rafaelita en el camp de la pintura (en la teorització de Casellas sobretot a partir de 1894) i en el de la literatura (bàsicament a partir de la Tercera Festa de Sitges) encomana en la joventut modernista una dèria medievalitzant inusitada i, en el cas concret de Gual, una "intuïció" de "teatre llegendari". Les influències que cita són les que cal esperar: Baudelaire, Nietzsche, Verlaine (en destaca els "hospitalaments poètics"), "Burre Jonn [sic]", Dante Gabriel Rossetti i el "Tsar [sic] Peladan, cavaller de la *Rose-Croix*"<sup>603</sup>. Fet i fet,

---

<sup>602</sup>- Gual: *Mitja vida*..., p.51.

<sup>603</sup>- L'any 1892, Rusiñol havia presentat aquesta estranya personalitat: "La orden de la Rosa • Cruz -cita Rusiñol- se ramifica con la rosa estètica para restaurar en todo su esplendor el culto del Ideal, y teniendo por medio la Belleza y por base la Tradición quiere a toda costa destruir el realismo creando una nueva estetica idealista, que remoze el arte latino y le devuelva su antiguo poderio y esplendor." El que més interessa de Peladan a Rusiñol és el fet de fer una religió de l'art i de convertir en sacerdot l'Artista. Fins i tot n'agafa el lleguatge i l'estil. Ara bé, és perfectament conscient que Peladan "ha llegado al colmo de la celebridad más por sus excéntricas genialidades que por sus obras, que són muy pocas los que las leen y más raras todavía los que saben descifrarlas." Vegeu "Desde el Molino. La orden de la Rosa • Croix", *La Vanguardia* (18-III-1892)

L'any 1901, Gual en reconeix explícitament la influència. Després de citar Wagner i Ibsen, afegeix que també cal valorar el pes de "Maeterlinck, que té marcadíssima significació en el moviment teatral modern", i el de "Peladan, que ha senyalat camins d'esplèndida senzillesa". Vegeu Adrià Gual: "El Teatre popular", *Jovenut*, any II, núm.63, 25-4-1901, p.290.

influències pràcticament idèntiques a les que el paradoxal Gener ha titllat de "malsanas" poc abans de presentar -encara que sigui per petició- una "Macabra vital" al certamen de Sitges<sup>604</sup>.

Un dels aspectes més sovint ridiculitzats entre els detractors del decadentisme és el dels *deliris* i les evocacions medievalitzants. D'on surt, però, aquesta afecció per l'edat mitjana? En el cas de Gual, el medievalisme de Lluna de neu és del tot inèdit respecte a la seva obra literària precedent. I, pel que en sabem, també ho és en relació a la seva producció pictòrica i a la seva poesia. L'any 1894 és l'any del canvi. Més amunt n'he exposat la teoria: per exemple, l'interès de Casellas per connectar la pintura moderna contemporània -el pre-rafaelisme a Anglaterra i el simbolisme a França- amb l'art cristià de les darreries de l'edat mitjana. El punt de contacte entre aquest art modern fet a "*partes iguales de modernismo y arqueología*"<sup>605</sup> i l'art medieval rau en la voluntat de reproduir ornamentalment, evitant la còpia superficial de la realitat, "idees" i "estats d'ànima". Tal com diu Castellanos, "aquest esforç de l'art cristià medieval en l'intent d'assolir la traducció plàstico-pictòrica de sentiments inefables i somnis misteriosos, és el que ha atret l'atenció dels pintors espiritualistes moderns."<sup>606</sup> I també ho ha fet, és clar, una intencionalitat decorativa primordial (calia "un art que fos alhora decoratiu i intel·lectual"<sup>607</sup>).

---

<sup>604</sup>-"Y otros, vagos, indeterminados, con tendencias artísticas, profundamente ignorantes, balanceándose entre Inglaterra y Flandes, se proclaman estetas puros y quieren sólo sugerir, impresionar, apilar, anonadar; y hacen profesión de fe de genios, y estudian Shakespeare, y lo exageran, y para ser eternos suprimen los accidentes locales y de tiempo, y apoyan lo negro, y borran el dibujo y se creen que por esto sólo, porque carecen de carácter determinado, ya hacen obras perdurables. Y juran por Burne-Jones y Ruskin ante cuyos cuadros pre-rafaelitas se arrodillan, y rezan las poesías de Swinburne y de Rossetti; y caen en el delirio de La intrusa, La princesa, Selma [sic] y demás dramas de Metetruck [sic], de ese velocipedista funebremente shakespeariano de oídas." *Civici. Literaturas malsanas...*, p.257.

<sup>605</sup>- Vegeu R. Casellas: "*Bellas Artes. Evolución decorativa...*"

Casellas, tot presentant La intrusa (La Vanguardia (8-9-1893)), ja ha parlat d'un art alhora "modernista i medieval." Rusiñol ho repeteix al discurs que precedeix la representació.

<sup>606</sup>- Castellanos: Raimon Casellas..., p.203

<sup>607</sup>- Vegeu Casellas: "Burne-Jones i el pre-rafaelisme", Hiapes Estètiques, 1, ps.97-123.

No cal dir que són aquestes coincidències les que fan parcialment possible l'acceptació del misticisme modernista per part dels sectors catòlics més reticents. Hi ha algunes diferències, però: la mística adoració de la Bellesa que professen els pre-rafaelites, contràriament al misticisme cristià, està absolutament desproveïda d'implicacions doctrinàries. "En els temps primitius -diu Castellanos citant Ruskin- l'art va fer-se servir per a la manifestació dels ideals religiosos, mentre que, en els temps moderns, són els fets religiosos els usats per a la manifestació dels ideals artístics."<sup>608</sup> La pregunta és en l'aire: com ha de ser considerat l'art? Com a mitjancer entre individu i religió o com a substitutiu d'aquesta? En definitiva, interessa un art que malgrat fer servir símbols i imatges religioses<sup>609</sup> no els investeixi d'una finalitat estrictament devota; o millor encara, no devota en el sentit més convencional del terme, ja que, des del moment en què l'art ha començat a proporcionar consol i idealitat a la societat moderna ("*nuestra humanidad aquejada, a estas horas, de angustias y dudas y sedienta de ensueño y consolación*"), des d'aquest moment, l'art ha esdevingut una nova religió.

De forma ambigua però efectiva, el modernisme esteticitzant assumeix cada cop més la imatgeria religioso-medieval en les seves obres. La influència pictòrica dels pre-rafaelites, tanmateix, no és l'únic punt de proveïment. Així, la imatgeria medieval també representa un espai de contacte entre el pre-rafaelitisme, amb la seva devoció pels primitius italians, i la part més atemporal del teatre maeterlinckià; més encara, entre tot això i la reivindicació plàstica d'una determinada època de l'art català - particularment l'estil gòtic- en què, de forma espontània, s'expressaren els trets definidors de la idiosincràsia catalana<sup>610</sup>. A tot plegat, caldria afegir-hi encara la

---

<sup>608</sup>. Castellanos: *Raimon Casellas...*, I, p.203.

<sup>609</sup>. "El texto bíblico, la vida de los santos y la leyenda piadosa informan gran parte de estas modernas decoraciones", Casellas: "*Bellas Artes. Evolución decorativa...*"

<sup>610</sup>. Vegeu la conferència de Casellius: "*La pintura gòtico-catalana en el siglo XI*", dins *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XI*, Barcelona, 1893, ps.175-201.

glorificació jocfloralasca del passat medieval -que tant s'ha criticat des de L'Aveng<sup>611</sup>- i els plantejaments llegendaris wagnerians. Finalment, l'art medieval, a més d'una font inesgotable de símbols i d'imatges vaporoses, a més d'un art alhora intel·lectual i místic, el que suposa per damunt de tot és una aportació vivificant d'ingenuïtat, de sinceritat i d'expressió individual en el treball artístic; una bafarada d'aire fresc en la lluita aferrissada contra l'art acadèmic i la pintura històrica. Enmig de tot això, Lluna de neu ofereix un testimoni únic. Ja ho he dit: és la primera obra medievalitzant del dramaturg i, segons com ho mirem, una de les darreres. Cal tenir en compte que l'ambientació medieval, després del 1896, només apareix en les produccions gualianes quan es tracta de teatralitzar cançons populars<sup>612</sup> o quan, eventualment, es parli d'un "teatre poètic"<sup>613</sup>.

Amb Lluna de neu, Gual inicia conscientment els primers experiments plenament wagnerians: la consideració musical de la veu dient el text, finalment, se suma -i es correspon- a les experimentacions escèniques amb el color ("la música de la paraula, d'una banda, i els afalacs de l'expressionisme del color, de l'altra"). En pintura, l'harmonia es limita a l'aspecte cromàtic. En teatre, la síntesi de llenguatges amplia l'harmonia a d'altres nivells. Dalt l'escenari, la paraula (sempre en funció

---

A través dels trets definidors de l'art medieval català, Casellas acabava proposant un model contemporani, modern, d'art nacional; un art sobretot cosmopolita, individualista i antiacadèmic. L'art medieval català, segons el crític, va suposar la manifestació d'una personalitat col·lectiva. Ara, cal recuperar-la, aquesta personalitat, perquè sense ella fóra del tot impossible qualsevol intent de reconstrucció de la pàtria. Vegeu els comentaris de Casacuberta: Santiago Rusiñol, p. 105. També els de Castellanos: Raimon Casellas..., I, ps.87 o Jordi Castellanos: "Pròleg" a Raimon Casellas: "La damisela santa" i altres narracions, Barcelona, Edicions 62, 1974, ps.7-8.

<sup>611</sup> - Per exemple: "L'edat mitjana ha estat una veritable obsessió per als autors catalans. No podem negar que al principi aquell era el gran medi per fer reviscolar l'amor a la pàtria petita; però com el moviment literari anava en sentit invers del polític nacional, forçosament triomfant els ideals revolucionaris havia de resultar més palpable el contrasentit i l'anacronisme de les reivindicacions demanades pels nacionalistes catalans." Jaume Brossa: "Vivir del passat", L'Aveng, 2ª època, any IV, num.9, setembre 1892, ps.257-264.

<sup>612</sup> - "Però és el cert que, per aquells camins [les influències del nord esmentades], me n'anava sense jo saber-ho, pel costat de les afecions que, a no trigar gaire, recaptariem de les llegendes i del folklore dramatzable de casa nostra: aspecte que més endavant emplenarà a vessar el meu esperit." Gual: Mitja vida..., p. 51.

Vegeu, en un sentit similar, Adrià Gual: "Conferència-curta servint de pròleg", 11-8-1897, dins Blancaflor, Imprempta y litografía de Joseph Curull Sala, Barcelona, 1904, ps. VII-LX.

<sup>613</sup> - Només hi ha una excepció: Marçall, tragèdia del 1907, original ms., Fons Gual, num. 1817.



d'aquesta idea que elimina el concepte, que renuncia al detall, que bandeja la melodia o que fa desaparèixer l'acció) té més valor per la seva musicalitat que no pel seu sentit literal. La crítica fa temps que ha destacat la musicalitat *monòtona* del ritme i les repeticions del llenguatge en una obra com La intrusa. Això no obstant, per a Gual, la capacitat d'abstracció amb què es presenta el "teatre llegendari" facilita, encara molt més que al teatre d'ambientació contemporània, una interpretació que ben aviat ell mateix definirà com a "musical". La possibilitat d'una "meloepa" interpretativa i les constants repeticions, que tant havien escandalitzat a propòsit de La intrusa, no tenen per què fer nosa en un teatre de factura poètica com Lluna de neu, o com Nocturn, Andante morat<sup>614</sup>. Lògicament, en aquestes dues obres, prenen protagonisme la construcció rítmica dels diàlegs, les repeticions, el valor de les pauses i l'ús recurrent del *leitmotiv*<sup>615</sup>. S'assumeix de ple la "monotonia" del llenguatge maeterlinckia, i també la teorització del *quietisme* i la musicalitat en la interpretació actoral.

Quan parlo del canvi de ruta experimentat a Lluna de neu, és important destacar la menció que fa Gual de Pèlles et Melisande. Segons sembla, al llarg del 1894 el jove autor s'ha preocupat de conèixer alguna obra més del seu autor predilecte. Yxart, des de La Vanguardia (1-2-1894), com ja ho han fet Sardà, Cortada i Casellas, acaba d'analitzar els trets més destacats de cadascuna de les obres de Maeterlinck. Però no només es tracta de Pèlles; és probable, fins i tot, que, per aquestes dates, Gual ja hagi llegit Les sept princesses i La princesse Maleine. Sense anar més lluny, s'ha conservat una pintura de Gual -sense data- que ben bé podria representar una de les escenes de la primera: "entre salzers immensos, un canal ubac inflexible, en

---

<sup>614</sup>- No tenen per què fer-ho, però ho fan. I no només en relació al Nocturn, sinó que, en mans d'alguna crítica, esdevenen un motiu recurrent de retret i de befa en gairebé tots els espectacles de l'Intim d'abans del 1900. Vegeu, per exemple, P. del O.: "Crònica", La Esquella de la Torronça, any 21, núm. 1093, 22-12-1899, ps. 810-811 i P. del O.: "Crònica. Un drama intím", La Esquella de la Torronça, any 20, núm. 993, 21-1-1898.

<sup>615</sup>-Tal com ho diu Alexandre Cortada: "La fusió perfecta i completa de tots els elements en els drames de Maeterlinck els fa semblar veritables simfonies. Els motius que desprenen les coses es combinen, es desenvolupen, es modifiquen, s'harmonitzen o es contrapunten tant bé, que formen de cada drama un conjunt acabat. Els motius, com en una simfonia apareixen i desapareixen segons ho determina el desenvolupament progressiu de l'obra entera." Cortada "Maucí Maeterlinck..."

l'horitzó del qual avança un gran navili de guerra."<sup>616</sup> Hi ha, però, una diferència fonamental entre Lluna de neu i les obres esmentades; una diferència que, d'entrada, sobta en la ploma del Gual més decadent. Ho dic amb precaució: la resolució gairebé vitalista de la peça. Efectivament, mentre que -en mots de Cortada- tant "en La princesse Malvina com en Pelleas et Mélisande, l'Amor entra com una fatalitat aclaparadora que acaba amb els sers de qui s'apodera"<sup>617</sup>, a Lluna de neu, l'amor entra com una fatalitat benefactora que atorga l'única possibilitat de pervivència a dos personatges que irremediablement estan condemnats a la mort. Des d'aquest punt de vista, Lluna de neu admet una lectura diguem-ne patriòtica. Però anem a pams.

## 5.2. Un optimisme patriòtic.

A Lluna de neu, assistim al diàleg amorós d'un rei i la seva promesa durant la nit de noces. La correspondència entre el medi exterior i els estat d'ànima és treballada amb cura: la concreció d'una atmosfera de terror (les olives que udolen lugubrement; la feblesa d'una llàntia que llueix esmorteïda; la claror de la lluna "freda i absorbent", "que entra poruga pels finestrals" i que atrau irresistiblement els personatges cap als plaers de l'autocontemplació mòrbida) es correspon a una por interior ben concreta, una por que ve motivada per tot allò que els dos enamorats encara no s'han confessat, per la por de com reaccionarà l'altre quan descobreixi la veritat (tos dos són tòxics i encara no s'ho han dit). De més a més, l'obra estableix un joc força productiu de contrastos: entre "les riqueses de l'ambient" i el "glaç de l'esperit", entre la tensió emotiva que envaeix l'interior del recinte i la pressió expectant i malèfica que

---

<sup>616</sup>. Cito de l'edició de L'Aveng: Maurici Maeterlinck. Les set princeses. Sor Beatriu. Barcelona. Tip. L'Aveng (Biblioteca Popular de L'Aveng, 125), 1912, p.9. Vegeu la pintura reproduïda a Batlle, Bravo, Coca: Adrià Gual, p.217

<sup>617</sup>. Cortada "Maurici Maeterlinck..."

s'endevina de la part exterior, entre la interioritat amorosa i plena de dubtes dels protagonistes i la manifestació física externa de la malaltia,... Així doncs, tota la primera part basa la tensió, al marge de la suggestió terrorífica, en la revelació d'una veritat que roman amagada. D'una banda, Ell ha de confessar la seva malaltia; de l'altra, Ella, que ja en té sospites, vol confirmar-les per poder confessar feliçment la seva pròpia malura. Curiosament, el fet que tots dos siguin tísics, en comptes d'agrarar el component tràgic de la peça, resol un conflicte aparent: la seva estimació i el seu desig ja no tenen cap traba.

Des d'una òptica decadent, val la pena destacar que els dos joves, abans de saber o de sospitar res, s'han sentit recíprocament atrets pel color groc de la pell, pels ulls enfonsats i per la debilitat dels cabells. De fet, la seva feblesa física correspon, com és de rigor, a un estat interior suprasensible i delicat, preparat per a la captació de les belleses espirituals i la bondat. En un contrast brutal, els nobles de la cort i el pare d'Ella, que han promogut el casament per interès, són presentats com a individus grollers i materialistes, genteta submergida en el món de la "prosa", això és, en les ombres opriments de l'exterior. La dimensió simbòlica és diàfana. L'amor, venent inesperadament els tentacles de la intriga, pot proporcionar les claus del triomf en el reialme de la "poesia".

Des d'una altra accepció, la simbologia adduïda pot permetre una lectura romàntico-patriòtica (sense sortir gaire dels paràmetres i els tòpics habituals de la literatura regionalista amb ambientació medieval inclosa). Els nobles de l'exterior, en aquest sentit, són identificats amb l'opressió, la manca de llibertat i la migradesa d'ideals; els dos enamorats, per contra, sublimen simbòlicament la seva malaltia com a trets distintius de l'espiritualitat i l'idealisme del poble català. La força del seu amor pot trencar les cadenes i proporcionar les claus definitives de l'alliberament. Així, si bé d'entrada el rei no es veu amb cor de revoltar-se contra els qui governen la seva voluntat i el seu regne; després de la revelació amorosa, vol obrir "de bat a bat les

portes" de les presons "atestades de gent del poble", "per tancar-hi després a tots, sense bé?", a tots sense que n'hi falti ni un, a tots aquests que *em veneren*", que "m'adulen", tots aquests que "ells mateixos s'han dat el nom de *grans de la pàtria*". És aquest punt de vista el que, en la meua opinió, permet comprendre l'aparent resolució vitalista de l'obra. Més encara: la compatibilització d'aquesta resolució i una imatgeria absolutament refinada i decadent. Si no es fa la lectura diguem-ne patriòtica, l'obra resulta d'una originalitat extraordinària; al capdavant, la convivència entre estètica decadent i vitalisme no es trobarà en les nostres lletres, ni en l'obra de Gual, fins a l'entronització de D'Annunzio, tres anys més tard, de la mà de Catalònia. També és cert que pot sobtar aquest, segons com es miri, retrocés romàntic en la dramaturgia gualiana, encarrilada de ple en els viaranyes de la investigació simbolista. Crec, tanmateix, que és perfectament comprensible que a l'hora de ficar-se en un determinat ambient -medieval i llegendari- Gual es deixi anar una mica pel costat d'una literatura que li és força familiar. És una manera com una altra de fer compatibles el risc de l'experimentació amb un teatre més possibilista, que faciliti una lectura als no iniciats. El mateix que farà Guimerà, seguint el seu camí de renovació, en una obra com Les monges de Sant Aimant (1894-95); això és, aprofitar la carcassa d'una determinada tradició romàntica com a trampolí per avançar una mica més enllà en la concreció d'un model teatral simbòlic<sup>618</sup>.

Vegem, però, el desenllaç de Lluna de neu. Un cop s'ha produït el reconeixement, l'apropament dels dos enamorats és sobtadament intens i sensual: la possibilitat remota d'un fill sa és l'única esperança de futur. El text s'impregna d'un erotisme apassionat i mòrbid; l'abandó sexual, al final, és il·luminat pel clar de lluna i és presentat com l'únic acte heroic possible:

"Ell: Passarem la poca vida que ens queda l'un a prop de l'altre, molt acostats, molt acostats. Rabejant-nos entre petons gelats i carícies fredes, entre sospirs

---

<sup>618</sup>- En aquest sentit, val la pena destacar els paral·lelismes evidents entre Lluna de neu i L'ànima morta de Guimerà. A propòsit d'aquest tema, vegeu més endavant ps. 142-143.

d'amor i gemecs de malaltia. [...] / **Ella:** Que bé m'abrades ! / **Ell:** Cortesans ! Mirau-nos, ja m'ha besat i comencen a complir-se nostres desitjos. Mireu ! (la besa) / **Ella:** I dius que seran freds els teus peïons, no els hi trobo pas. [...] / **Ell:** I pensar que no tinc força per estimar-te com t'hauria pogut estimar un altre home. [...] / **Ella:** Que és nevat tot ! / **Ell:** Però fa clar de lluna. / **Ella:** De les neus, de les neus. / **Ell:** Què dius?, per què parles de neus? / **Ella:** Per les neus naixerà el fill nostre, aquest fill raquític que esperen aquests llops per devorar-lo. / **Ell:** Pobre fill nostre, qui sap... / **Ella:** Qui sap? Què vols que siga? Va, salvem la pàtria, visca la pàtria i morim nosaltres... (Pausa) I deies que eren morts els teus cabells !<sup>619</sup>

Per acabar, tornant a l'òrbita de Maeterlinck, s'ha de destacar el fet que Gual renunciï de bell nou a una estructura plenament dramàtica com ara la que organiten les obres més shakespearianes de l'autor belga. Tampoc no aprofita, tal com fa Maeterlinck, els recursos que proporciona l'engranatge significant dels contes populars. És cert, sí, que a Lluna de neu hi ha conflicte i acció; ara bé, tan sols es tracta d'una acció mínima que progressa paulatinament cap a l'anagnòrisi. A Lluna de neu, tampoc no s'hi troba el sentit més transcendent de la dramàtica maeterlinckiana: la tragèdia sorda de l'home en mans d'un destí sobtat i dolorós; un destí que per tot s'expressa, però que l'home és incapaç de desxifrar, que governa els impulsos i l'atzar, que es manifesta misteriosament en els fenòmens físics i que, sense cap mena d'explicació, s'endú la vida de la mateixa manera que l'ha atorgada. Certament, si s'ha d'establir algun paral·lelisme, Lluna de neu manté més semblances estructurals amb Les sept princesses que no pas amb Pelleas et Mélisande. La veritat, en definitiva, és que a Lluna de neu l'empremta del teatre llegendari de Maeterlinck és superficial, potser tan sols un estimul. Serà molt més consistent, per contra, en una obra com ara Sonata núm. 1. Llúria (1896), en què les referències a La princesse Maleine seran del tot evidents.

<sup>619</sup> Es pot relacionar amb el contingut del poema Nocturn núm. 3, aprox. 1900, original ms., diàleg "Poesies d'amer nostre", Fons Gual, Carpeta 33

Hi ha un poema de Frederic Rahola premat al Certamen Literari del Cau Ferrat, "Amors macabres. Brindis", en el qual, probablement, s'inspira aquesta escena. Vegeu-lo a Festa Modernista del Cau Ferrat, ps 173-174.

## 6. EL PERILL.

Després de l'experiment de "teatre llegendari" dut a terme amb Lluna de neu, Gual reprendrà puntualment la línia experimental, iniciada amb La visita, això és, un tipus d'obra en un acte que s'inspiri en l'opció dramaturgica maeterlinckiana d'ambientació contemporània, i, més concretament, que s'inspiri en el model proposat per La intrusa. El que sorprèn, però, no és el nou viratge teatral de l'autor, sinó el fet que El perill sigui escrita el mateix mes de gener de 1895<sup>60</sup>, poc abans del Nocturn:

"I heus ací que en el batibull de projectar cap al costat de la llegenda més o menys absurda, de planejar i no acabar, d'inquietar-me en la persecució d'un teatre fantasma, després d'un curt repòs, en seguir els alts i baixos de les meves responsabilitats novelles, componia un acte dramàtic anomenat El perill, que era ple de suggestions realistes amb careta de simbolistes; una obra inèdita, encara, que no em faria pas res de representar avui dia tal com la vaig realitzar en aquells moments."(el destacat és meu)<sup>61</sup>

També pot sorprendre el fet que Gual, en reprendre els ambients contemporanis, per comptes de continuar el treball iniciat amb una estructura dramàtica complexa, es

---

<sup>60</sup>. El perill, originals ms., Fons Gual, nùms 1410 i 1504. El primer signat el 14 de gener de 1895; el segon és una reelaboració de l'any 1922.

<sup>61</sup>. Gual: Mitja vida, p.53.

decanti de bell nou cap a la peça en un acte. De fet, si no fos per Morts en vida, gairebé es podria afirmar que l'autor està plenament convençut de la preeminència suggestiva d'aquesta mena de configuració a l'hora de plantejar un teatre de factura simbolista.

La història manté un paral·lelisme bàsic amb La visita o amb L'últim hivern: en una cabana bosquetana, una dona desvarieja, està malalta, és a punt de morir. De vegades, quan parla, els seus mots inconnexos i repetitius reenvien inevitablement al model discursiu maeterlinckià: repeticions, interrogants... Curiosament, però, tant les repeticions com les paraules inconnexes o els interrogants, en aquest cas, en boca de la malalta, adquireixen categoria de versemblança realista. De fet, és més fàcil justificar la premonició del pas de la mort en un individu que desvarieja, que té al·lucinacions, que no pas en un altre que conserva el seny ben viu. Una vegada més, Gual vol fer compatibles l'ús maeterlinckià del llenguatge i la sensació de *realitat*. Però fa trampa. No es tracta, com a La intrusa, de donar una aparença col·loquial al diàleg macil·lent i monòton d'una família que xerra i espera; més aviat, es tracta de trobar una excusa dramàtica per justificar un determinat estil expressiu en boca d'un únic personatge. Els altres -el fill de la malalta i un veí- xerren amb un registre absolutament *natural*. En el mateix sentit, el trànsit de la mort recupera l'aparició fantasmal de Morts en vida. Gual insisteix a presentar de forma al·legòrica l'arribada de "la intrusa". Només que aquest cop la versemblança de la *visió* està justificada per la situació. Així, mentre les peticions i la inquietud de la moribunda recorden constantment els tòpics usats pel dramaturg belga (quina hora és?, la llàntia, la lluna que entra per la finestra,...), el "perill" es materialitza en una personificació gairebé inèdita de la mort<sup>622</sup>; com a Morts en vida, apareix, carnalment, encara que només sigui visible als ulls de la malalta i, evidentment, dels espectadors. És una mena

---

<sup>622</sup>- El concepte de "perill" associat a la Mort no és nou. L'havia utilitzat Jaume Hrossa per analitzar La intrusa: "A l'Àxi de La intrusa el neguit que sent se li estanca a dins, i la previsió de la Mort en què està submergit li dona certa calma, pròpia de qui s'acostuma a estar en contacte amb el perill; perill que ha de ser el pont de plata per a entrar dins l'Inconegut". Vegeu Hrossa: "La festa modernista de Sitges".

d'espectre que es fa visible a l'albada i que dalla i dalla preparant el trànsit silenciós que ha de seguir: és un segador vestit de blanc i negre, magre i groc, amb els ulls empedreïts, que porta un barret de palla guarnit amb flors negres<sup>625</sup>. Quan la visió desapareix, la malalta queda tranquil·la. Aquest cop ha estat una falsa alarma. Aquesta és la novetat: interessa més plantejar l'angoixa davant de la mort que no pas el fet de la mort en ell mateix.

---

<sup>625</sup> La imatge del "jardiner" ja apareixia a La intrusa: mentre la família espera, se sent com dalla al jardí. No se'l veu, però. D'altra banda, l'espectre de Morts en vida, o el jardiner de El perill, troben la seva correspondència en l'obra poemàtica de Gual, per exemple, a "L'eterna enamorada", del mateix any 1895 ("Prosa i Poesia: Primers intents", Fons Gual, carpeta 33; publicada a La Renaixensa. Revista catalana, any XXVI, 1896, p. 352.) El poema és força interessant sobretot pel fet que Gual atorga sentiments humans a la personificació de la mort. En aquest sentit, tot i fer créixer flors de delicat perfum al seu pas, tot i proporcionar consol i llum, tot i ser una amant apassionada, es rebutjada per tothom, tothom hi té por. Per això té trista la mirada, perquè sent el neguit de l'amor i no és corresposta. Vegeu-ne el text íntegre més endavant p. 354. Vegeu-ne el que en podria ser una reproducció plàstica a la caplletra del cartell de Signes.





## CAPÍTOL 5



## 1. NOCTURN. ANDANTE MORAT: LA "TEORIA ESCÈNICA".

"Aquell Nocturn. Andante morat viu tan estretament lligat amb la meua història d'hom i d'artista que sols me serà permès descobrir-ne la veritat quan ja no siga d'aquest món."<sup>621</sup>

\* \* \*

Durant els primers anys noranta, "dos elements poderosíssims" s'apoderen de l'esperit i de la ment del jove Gual: "la música i la pintura". De moment, per explicar la producció dramàtica primerenca de l'autor, he insistit sobretot en l'evolució de la teoria pictòrica moderna, que és a la base, per exemple, de la "Teoria del color a les taules" (Blanc i negre). A partir de Lluna de neu, però, Gual afegeix a "l'expressionisme del color" una "sospita de les influències musicals"<sup>622</sup> damunt la seva visió dramàtica. Així, a Lluna de neu i a El perill, la preocupació per la musicalitat en la confecció dels diàlegs és, si no del tot recixida, prou evident. El potencial dramaturgic de les "influències musicals", però, encara no ha estat escorcollat en tota la seva extensió.

Que Gual s'interessi per la música és un fet absolutament lògic. Per a ell, l'educació del gust musical és la pedra angular d'una educació estètica molt més global. El sentit musical -assegurara- és "un de tants elements de bellesa (que no és altra cosa que bondat)" i "debem servir-nos d'ell per a perfeccionar-nos al perfeccionar-lo, i millor si ho fem amb la sana intenció d'un perfeccionament

---

<sup>621</sup>- Adrià Gual: "Pròleg" a Schumann al vell casal, original ms., Fons Gual, n.ºm 1446

<sup>622</sup>- Gual: Mitja vida..., p.53

col·lectiu.<sup>1626</sup> El punt de partida d'aquestes idees, com sempre, cal buscar-lo al nord. A França, el simbolisme poètic ja s'ha interessat pel poder evocador de la música aplicada a la construcció poètica. Baudelaire -el primer- s'ha preocupat per les implicacions de la teoria wagneriana<sup>627</sup>; per l'ús que Wagner fa de la llegenda, per la concepció d'una música carregada de *correspondències* espacials i lumíniques, per la tècnica del *leitmotiv* (que explica en boca de Liszt) i, sobretot, per les possibilitats poètiques que deriven de la unió entre música i paraula. Segons Ana Balakian,

*"En su ensayo sobre Wagner, Baudelaire se enfrenta con el concepto de la integración de las formas artísticas y, por tanto, de la posibilidad de una mezcla sinestésica más amplia en los estímulos sensoriales: también trata del poder de la música para provocar, a través del estímulo de un solo sentido, un plano multisensorial de imágenes. Esto implica que si la música puede sugerir más de un nivel de imágenes, las palabras en poesía pueden asumir la misma función como notas musicales estructuradas, creando más allá de la descripción de una sensación, la sensación misma e incluso esa complejidad de sensaciones que llamamos "estado de ánimo".*"<sup>1628</sup>

Mallarmé, al seu torn, no s'ha interessat només per les sensacions que provoca la combinació melòdica de les paraules o pel ritme (que és el que potencien la major part dels simbolistes), sinó que es fixa en l'estructura del tema i en les variacions musicals que en correspondència s'hi poden acoblar; aquesta estructura, a la manera wagneriana, substitueix la progressió dramàtica lògica: la disposició final de la verbalització ha d'aconseguir que la visió del lector sigui tan abstracta com la mateixa notació musical.<sup>1629</sup>

---

<sup>1626</sup>- Adrià Gual: "Concepte general de la música", 12-1-1907, original ms., Fons Gual, Carpeta 40.

<sup>1627</sup>- El seu article, "*L'Art romantique, Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*", va ser recollit a la *Revue Européenne*, l'any 1861. Es pot llegir en català, a Richard Wagner: *Tannhäuser*, Barcelona, L'Avinyà (Col·lecció Òpera, 1), 1987, ps.5-17.

<sup>1628</sup>- Ana Balakian *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, ps.68-69.

<sup>1629</sup>- Així ho sabrà veure Pérez Jorba, l'any 1898, que, tot fent un relatiu panegíric del poeta, recentment traspassat, explica com "Mallarmé entén que la poesia pura o absoluta només té de suggerir les coses amb estats d'ànima perennes, amb sentiments eterns, amb idees generals i abstractes; declara que per això s'ha de preparar una combinació especial de les paraules, quina musicalitat pugui produir l'efecte *universal* que el poeta s'hagi proposat, [...]"

En l'àmbit teatral, el drama musical wagnerià sembla, un cop percebudes les possibilitats de la síntesi de les arts, la forma més rica i acabada de teatre<sup>630</sup>. Així ho ha presentat Schuré: "*Ici la musique vient se joindre à l'art représentatif et à la poésie pour les pénétrer d'un esprit nouveau et les porter aux régions les plus hautes du sentiment et de la pensée.*"<sup>631</sup> Wagner ha definit la música com l'única possibilitat d'un llenguatge definitivament universal. La música -ha dit- és una "parla comprensible igualment de tothom", fon "el llenguatge de les idees amb el dels sentiments" i ofereix una "revelació universal". Això és el secret de la concepció artística, "especialment quan aquesta revelació, mitjançant l'expressió plàstica de la representació dramàtica, assoleix aquella claredat que fins al present tan sols la pintura ha pogut presentar com qualitat peculiar seva"<sup>632</sup>. Lògicament, es tracta d'una revelació redemptora, purificadora, car aconsegueix de superar el caràcter convencional dels llenguatges moderns i permet un retrocés als orígens de la comunicació, al sentit primitiu dels fenòmens i de les idees. Ben mirat, no hauria de

---

i així és com el poeta de l'*Apparition* venia a entrar en un terreny purament simfònic.

Aquest refinament i eixamplament tan grans en la poesia, que sols en música ha obtingut Richard Wagner, no l'ha posat alçat de tot ni gaire parcialment en Mallarmé. Aquest refinament profund i anàrquic, fora de la revolució sintàctica, ha fet que les seves poesies esdevinguin incomprensibles per a la major part dels literats. [...] Solament predisposant-se a la suggestió verbal de les seves estrofes és com un hom pot arribar a comprendre i sentir el seu art poètic." Joan Pérez Jorba "Stéphane Mallarmé. Per...", *Catalònia*, any ], núm.14-15, 15-30 setembre 1898, p.219.

<sup>630</sup>. És prou conegut l'article de Mallarmé, "*Richard Wagner. Réverie d'un poète français*", que va ser publicat a *La Revue wagnérienne* de Dujardin l'agost de 1885. L'he consultat a Mallarmé *Divagations*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, ps.133-142. Mallarmé, tot i lloar les possibilitats de la idea musical en el drama, reprotxa a Wagner el fet de no haver sabut renunciar a la llegenda, a l'"*anecdote énorme et frustrée*" que només aporta "*anachronisme dans une représentation théâtrale*". Cal, per contra anar a explicar a una "*Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus*" que "*se dévoile empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode.*" Vol, al capdavant, un teatre ideal sense actors on es desvetlli, per un simple fet espiritual, per un esclat de símbols, "*la Figure que Nul n'est*"

<sup>631</sup>. E. Schuré *Le Drame musical Richard Wagner*, Paris, Perrin, 1875, p.315.

Inspirant-se en l'exemple de Wagner, Schuré predica l'utopia d'un drama modern que s'esforci a evocar una "*humanité supérieure dans le miroir de l'histoire, de la légende et du symbole*". Un Teatre de l'Ànim: "*Ce théâtre du Rêve, ce théâtre que racontera le Grand Oeuvre de l'Âme dans la légende de l'humanité, j'ose dire qu'il sera hautement et profondément religieux. Car il tentera de relier l'humain au divin, de montrer dans l'homme terrestre un reflet et une sanction de ce monde transcendant, de cet Au-delà auquel nous croyons tous à des titres divers...Ce théâtre essentiellement idéaliste a Été celui de toutes les grandes époques créatrices.*" Citat a Michaud: *Le message...*, p.441.

<sup>632</sup>- Ricart Wagner: "Musica del pervindre. A un amic francès (F. Villos). Prefaci d'una traducció en prosa dels meus poemes d'òpera", dins *Obres teòriques i crítiques*, vol.I, Barcelona, Associació Wagneriana, 1909, p.19

“semblar ridícula la suposició de que la primera parla humana pogués haver tingut una gran analogia amb el cant.”<sup>633</sup>

Gual beu de tota aquesta herència<sup>634</sup>. Ja he comentat més amunt la seva adscripció als ambients wagneròlatres de la ciutat<sup>635</sup>, sobretot la seva activitat al si de la Societat Catalana de Concerts. És prou significatiu que, a l'hora de llegir les seves obres dramàtiques, l'autor triï precisament aquest *grup d'amics* i no pas un altre, el seu cercle de companys pintors, per exemple. Gual, doncs, s'apropa amb tota naturalitat a la teoria wagneriana de l'Art Total: el teatre haurà de ser el lloc on totes les arts se sumin per produir un únic efecte de conjunt<sup>636</sup>. Un efecte que garanteixi un grau elevat

---

<sup>633</sup>-Ibid., p.39.

No sorprèn que, entusiasmat i després de veure *Parsifal* tres vegades, aigü com Péladan decideixi fundar les tres ordres de la *Rose-Croix*, del *Temple* i del *Graal*. “*Je conçus -assigura- la résolution d'être au théâtre littéraire l'élève de Wagner, non pas seulement par la méthode de composition, mais en transposant la technique musicale dans l'exécution d'écriture.*” Al seu prefaci del *Théâtre complet de Wagner*, citat per Michel Lioure: *Le drame*, Paris, Librairie Armand Colin, 1963, ps.76-77.

<sup>634</sup>- Pel que sembla, a partir de les observacions fetes a la seva conferència sobre “L'art escènic i el drama wagnerià”, Gual, si més no l'any 1904, a banda els assajos autoctons, coneix bé l'article de Baudelaire, l'obra de Schuré i també, del mateix Wagner, “La música del pervindre” (text que Pena tradueix al català el 1909, però que Gual ja coneix de molt abans, o bé directament del francès, o bé de la traducció castellana “*A Federico Villos, carta-prólogo del mismo autor*”, dins *Dramas musicales de Wagner*, I, Barcelona, Biblioteca “Arte y Letras”, 1885, ps.V-LIV). D'altra banda, també hi ha referències al llibre de Houston Stewart Chamberlain: *El drama wagnerià*, traduït per Joaquim Pena, Barcelona, *Asociación Wagneriana*, 1902.

<sup>635</sup>-Pel que fa a una reflexió específica sobre Wagner, a banda alguns articles periodístics dels anys trenta (per exemple, “De plàstica wagneriana”, *La Veu del Vespre* (20-2-1934)), Gual només esona la coneguda conferència “L'art escènic i el drama wagnerià”, 11-3-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36. Publicat amb lleugeres modificacions d'estil a *XXV Conferències donades a la Asociación Wagneriana* (1902-1906), primer volum, *Asociación Wagneriana*, Barcelona, 1908, ps.117-144.

Per un altre costat, a causa d'una lectura errònia de la bibliografia del llibre d'Alfonsina Janés, Roger Alier atribueix a Gual un text de presentació de Wagner i de la tetralogia de *L'anell del Nibelung* (per a la temporada 1901-1902 del Gran Teatre del Liceu). Vegeu Janés: *L'obra de Richard Wagner*... p.352 i Roger Alier: “Una obra teòrica de Wagner”, dins *Richard Wagner: Òpera i drama*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995, p.22. L'obra atribuïda erròniament a Gual és la següent: *Idea general de Richard Wagner y sus obras: El anillo del Nibelungo*, Barcelona, Hijos de J. Jepús, 1901.

<sup>636</sup>- “Wagner va concebir l'art escènic com reunió de quants elements fossin precisos per a completar la impressió desitjada, arribant en tots sentits a l'alta suggestió de lo anhelat”, Adrià Gual: “El teatre popular”, *Juventut*, any II, num.63, 25-4-1901, p.290.

L'ideal de síntesi artística acabarà consolidant en Gual dos conceptes. Un de “conjunt escènic” i un altre d’“art escènic”. Les dues idees es poden fondre en una de sola, però val la pena citar-les per separat atesa la seva complexitat. La majoria de les vegades “conjunt escènic” i “art escènic” son expressions gairebé sinònimes; d'altres, però, la idea de “conjunt” se centra a aspectes interpretatius, mentre que la d’“art escènic” se centra en aspectes estrictament escenogràfics.

“Parlar de conjunts d'escena -diu Gual- representa poc menos que parlar de *Teatre nou* [...] *[Conjunt]* és

de suggestió i, de retop, una emoció profunda i duradora. Per aquí es pot entendre, en part, el valor suggestiu d'un teatre com ara el de Maeterlinck. Amb Nocturn. Andante morat (1895) i amb la "Teoria escènica" que el precedeix a manera de pròleg, Gual assumeix una traducció plenament dramàtica de l'ideal wagnerià des de coordenades dramaturgiques simbolistes.

### 1.1. "Teoria escènica", Wagner i la síntesi de les arts.

A les acaballes de 1896, Adrià Gual publica Nocturn. Andante morat: un text plenament simbolista que l'autor guarda al calaix des del desembre de 1895<sup>657</sup>. El llibre, de color morat, és presentat amb un format vertical inèdit i amb il·lustracions del mateix autor<sup>658</sup>. Juntament amb l'obra, Gual dona a la impremta una "Teoria

---

senzillament el problema d'arribar a les emocions per la col·laboració perfecta de tots els elements i detalls complementaris a fi de perseguir la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes." Vegeu "Deis conjunts escènics", 17-10-1903, originals ms., Fons Gual, Carpets 36 i 47. Per la idea de "conjunt" aplicada restringidament a aspectes interpretatius, vegeu igualment el cos central de la conferència citada o també, per exemple, Adrià Gual: "Vetlles de l'Íntim. Del conjunt", 23-7-1902, original ms., Fons Gual, Carpeta 47.

<sup>657</sup> Adrià Gual: Nocturn. Andante morat, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1896. Vegeu originals ms., Fons Gual, núms. 1473 (inclou, a més, "Bocetos i proves del decorat i figures. Original de la música i pauta de signes d'expressió i altres dades referents a la mateixa obra") i 1474 (inclou la còpia en net corregida per a la impremta i els originals de "Teoria escènica" i "Notes d'interpretació"). Gual comença a redactar el text entre els mesos de setembre i octubre de 1895, coincidint amb la mort del seu pare, i l'acaba entre els mesos de novembre i desembre del mateix any.

<sup>658</sup> Vegeu Eliseu Trenc-Ballester: "Adrià Gual grafista modernista", Serra d'Or, núm. 223, 1978, ps. 51-59. "El 1896 Àlvar Verdaguier publica l'obra d'Adrià Gual Nocturn. andante morat. El volum és petit, de format molt allargat verticalment (105 x 193 mm), trenca amb els rectangles habituals, i dona una sensació de delicadesa i d'elegància, de *parti-pris* d'originalitat i d'esteticisme que el color morat de la coberta contribueix a augmentar. Al centre d'aquesta coberta, en un rectangle apaisat, una sèrie de línies corbes, concèntriques, blanques, giren entorn de l'estel de l'ideal, de l'art." També Id.: Les arts gràfiques de l'època modernista, ps. 56, i Isidre Bravo: "Altres àmbits de la creació plàstica", dies Badie, Bravo, Coca: Adrià Gual, ps. 187 i ss.

Una descripció prou interessant de l'efecte *visual* del llibre la dona Claudi Planas: "Allò d'aquelles escobertes d'un morat d'estola amb aquelles lletres enganxades i aquella mena de signe de notari al peu feien un efecte estrany. L'obrieu i el primer que us topàveu "Andante morat" [...] Després uns dibuixos que -los savis em perdonin- si no eren ninots, ho semblaven; després un guingall de signes d'expressió, cors amb cua i sense cua, calderons al dret i a l'inrevés... i pàgines en blanc... i tot això se n'emportava quasi mig llibre!", Claudi Planas y Font: "Silenci", La Renaixença (18-1-1898), transcrit, amb petites modificacions, a Gual: Mitja vida, p. 76.



escènica"; un assaig que, en poques planes, al mateix temps que resumeix les seves idees sobre escenificació, explica les característiques *fora del comú* del text dramàtic editat. Els conceptes expressats a la "Teoria escènica" són absolutament inèdits en la dramaturgia catalana de finals del segle XIX.

En primer lloc, la qüestió del color. Gual s'entossudeix a aplicar al teatre les modernes teories cromàtiques que, com he explicat més amunt, crítics com ara Casellas han postulat en l'àmbit de la pintura. Per consegüent, afirma que,

"Com tot el que pinta, crec d'una manera evidentíssima en la influència del color, i una de les coses que més m'agradaria fóra saber-me'n servir per aplicar-les al drama d'una manera completa."<sup>639</sup>

El rudiment de la teoria ja l'he exposat a propòsit de Blanc i negre: "relacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de verdader resultat."<sup>640</sup> El color, segons aquest experiment, esdevé l'instrument bàsic a l'hora de traslladar les correspondències entre el físic i l'espiritual dalt de l'escenari. Ara bé, si es té en compte la sinestèsia; és a dir, si s'està convençut que els diferents llenguatges amb què s'expressa la Natura mantenen relacions d'analogia entre ells (així, es pot parlar, per exemple, d'una olor vermella), al moment de trobar les equivalències escèniques d'aquests llenguatges, és inevitable plantejar-se una idea més àmplia de síntesi artística. Per aquest motiu, a Nocturn, Gual reflexiona sobre la relació que s'estableix entre la música (a través de la paraula) i el color<sup>641</sup>.

---

<sup>639</sup> - Adrà Gual: "Teoria escènica", dins Nocturn. Andante morat, p.5.

Com ha fet en les obres precedents, en comptes de descriure l'escena, la pinta. Segons afirma, d'aquesta manera es coneix amb més claredat tant la "distribució" com l'"entonació general". De l'esbós de Nocturn, allò que en destaca més és la "simplicitat", que s'aconsegueix gràcies a tres línies horitzontals: el mar, que es perd en l'infinit, "els arbres i la boirana de la terrassa". L'entonació morada del conjunt es podrà obtenir, a més dels recursos del pintor, pels efectes de la il·luminació. Vegeu Adrà Gual: "La Escena", dins Nocturn, p.70.

<sup>640</sup> - Gual: "Base o Teoria del color a les taules".

<sup>641</sup> - Seguint un procés similar, Casellas considera que Whister ha fet música de la pintura, "ha aproximat l'art de la línia i dels colors a la gran síntesi artística que ha esdevingut la música moderna, *continuum* expressiu no segmentat, punt de referència obligat per a tot art que pretengui assolir la *suggestió*." Tal com explica Castellanos, "Casellas ha

Abans d'abordar aquesta qüestió, però, val la pena aclarir un punt delicat i obrir un parèntesi. La insistència en el color posa al descobert una objecció de caràcter plàstic que Gual planteja a la pràctica escènica del mestre de Bayreuth. Malgrat la seva professió de fe wagneriana, l'autor de *Nocturn* opina que "Wagner no va fer del color un element d'expressió concreta: altrament, no hauria consentit ni dictat coses que plàsticament va consentir"<sup>642</sup>. Tal com l'he citada, la reprovació és formulada entre els anys trenta i quaranta, en el moment de confecció de les memòries. Amb tot, és evident que es tracta d'una objecció latent en la "Teoria escènica". De fet, el retret està indefectiblement vinculat al treball de Gual amb l'escenografia, i a hores d'ara s'ha pogut comprovar que el seu interès per un *posat d'escena* significatiu i, si em permeteu el mot, *corresponent*, és viu de molt abans de *Nocturn*. Gual, doncs, concep l'escenografia -en estricta coherència amb la teoria que estic presentant- no pas com a simple *decorat* o receptacle de situacions, sinó com a part essencial d'un "conjunt escènic", com un element altament significatiu. Breu: com a reflex analògic dels estats d'esperit dels personatges. Wagner, evidentment, no va tenir en compte aquesta

---

de permetre tota aquesta voluntat musical, harmònica, de la pintura moderna a Wagner; perquè ara ja, conquerida la natura gràcies a l'impressionisme, es pot arribar a aquella síntesi poemàtica per a la qual havien sospirat els primers romàntics. [...] El llenguatge primordial de l'art, el llenguatge universal que es mou en l'esfera de les essències, que és la música, ha passat per davant del de la pintura i, ara, el drama líric wagnerià es converteix en model per a la representació sintètica i harmònica de la humanitat, que persegueix la pintura. [...] La pintura simbòlico-decorativa es va convertint, així, en el nou art cívil, la nova religió de la societat moderna; un art que, en la representació sintètica de la humanitat i en la significació intemporal i universal dels mites i dels ideals d'una societat, té tot el dret a equiparar-se a l'òpera wagneriana." *Raimon Casellas*, I, ps.152-153.

Gual, en la "Teoria escènica" (p 6), anuncia la publicació d'un estudi sobre "El color i la música en lo drama parlat". En cas d'existir, no se'n conserva el manuscrit. A les memòries, d'altra banda, comenta el següent: "I si una cosa em dol és no haver publicat, com anunciava a l'aparició de *Nocturn*, el meu estudi concret sobre "el color i la música en el drama parlat". Però esperem encara " *Mitja vida*, p.55. Pel que diu a continuació, sembla que es va llegir un esborrany tot presentant les sessions de "Teatre Concert" que es van dur a terme el 30-6-1922 a l'Orfeó Gracienc.

<sup>642</sup>. Així doncs, el punt de vista de Gual no és, "com molts varen dir", "un cas de la teoria wagneriana en el que fa referència a l'acoblament d'elements al servei dels conjunts teatrals." Gual: *Mitja vida*, p.55.

En el mateix sentit: "L'obra de Wagner, concebuda sota un propòsit acoblador de tots els components teatrals, és innegable que va fallar pel costat de la plàstica escènica, en molts dels casos, pràcticament en desacord amb les possibilitats d'ordre tècnic, a més d'un gust dubtós fill de la raça i del moment per on aquella passava " Gual "De plàstica wagneriana"

qüestió<sup>643</sup>, que és una aportació genuïna de la tradició simbolista; però, sense arribar a aquest extrem, tampoc no va incloure la concepció espacial dins la seva idea de síntesi artística. I això Gual no ho pot entendre. L'any 1898, l'objecció, malgrat que disfressada d'elogi, ja és del tot palesa: "[Wagner] ha sigut la nota única d'una innovació *quasi* completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix *quasi* tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art."<sup>644</sup> Sis anys més tard, el "*quasi*" haurà esdevingut un retret explícit:

"El cor me diu que moltes d'aquestes harmonies, d'orde potser secundari, varen quedar invisibles als ulls del propi creador [Wagner], qui es va contentar amb les més evidents. M'explicaré: ell mateix ens diu que l'una art necessita de l'altra per a completar l'obra i açò ho fa sempre acceptant les tres arts indicades per ell, les que ell creu les soles *humanes*, el gest, la poesia i la música<sup>645</sup>. Hi han moments (com ell declara) que la poesia ja no pot anar més enllà en l'expressió d'un sentiment i, aleshores, s'empara de la música i aquesta del gest al trobar-se en cas semblant. I ací és on crec que Wagner va descuidar-se de pensar que el just ambient en el fons plàstic dels seus drames devia tenir importància grandíssima i devia ser tractat amb igual consideració que aquests altres elements per ell qualificats d'únics elements d'art veritable i humana. En aquest sentit, devia buscar no grans escenògrafs que pintessin teles magistrals, sinó que devia, al meu entendre, preocupar-se de la *innovació escènica*, com se va preocupar de la *innovació del drama*. Així, tot hauria tingut perfecta relació."<sup>646</sup>

---

<sup>643</sup>- També s'ha de tenir en compte, tal com recorda Valentina García, el protagonisme de "*la bidimensionalidad de la imagen escénica*" en l'obra de Gual. L'autor imaginava l'escena "*como un cuadro desde su enfoque de pintor*"; això no vol dir, però, que Gual "*jamás*" hagués concebut "*siguiendo su modelo de inspiración, Richard Wagner*" - el decorat "*fuera del marco de la tela pintada*". García, doncs, globalitza perillosament quan afirma que l'autor de *Nocturn*, "*si bien hace de la imagen escénica un objeto estético que obedece a reglas de conjunto, no crea un espacio dinámico, un espacio de juego como lo proponía Appia con sus escenografías en tres dimensiones*." De fet, l'interès de Gual per la tridimensionalitat es demostra a bastament en l'estudi dels seus esbossos, sobretot a partir del 1900. Vegeu García Plata, "*Primeras teorías españolas...*", ps.303-304

<sup>644</sup>- Adrià Gual: "El teatre modern: innovador?", 1898-1899 aprox., original ms., Fons Gual, Carpeta 47. Les cursives són de l'autor.

<sup>645</sup>- A partir de Chamberlain: *El drama wagnerià*, p.31.

<sup>646</sup>- Gual: "L'art escènic...", ps.134-135.

El resultat d'un treball escenogràfic integrat, en una obra com, per exemple, *Sigfrid*, fora aquest, d'una banda, la composició evocaria "un tros de naturalesa que semblara real; per l'exuberància de tons; per la suau i a voltes brusca entonació; per les masses corpulentes i els detalls primorosos; per lo que el seu treball evocui en son conjunt visible": de l'altra, però, també farà "pressentir en lo que pertoca a lo invisible." Així, "per totes aquestes i moltes altres qualitats qui en conjunt representaran un innegable esforç, arribarà a recordar el fragment que es proposa, i les dots de

Ara s'entén l'obsessió de Gual per pintar als manuscrits la seva idea d'espai escènic. Els elements de plàstica escènica "no vénen ni poden venir indicats amb la precisió d'un acord damunt d'un pentagrama ni d'un vers amb la claredat d'un caràcter tipogràfic"<sup>647</sup>; atorguen, per contra, molta més llibertat creativa a l'artista plàstic, és a dir, a l'escenògraf. Aquest fet, d'una banda, és positiu. Shakespeare o Goethe - comenta- mai no precisaven gaire les seves acotacions d'espai, ho deixaven tot a la imaginació del receptor. De l'altra, però, és perillós. Si el pintor-escenògraf no és conscient de la subjecció que el colla al *conjunt*, la seva obra pot resultar brillant però absolutament contrària a l'efecte a produir. Perquè, ja hi tornem a ser: no es tracta tan sols de reproduir un espai físic i prou; es tracta de crear una atmosfera, de construir, gràcies a la "pintura", a "l'esclatage" (il·luminació) i als "elements de construcció", un medi actiu i significatiu; un medi que, harmonitzat amb la interpretació i amb la musicalitat de la paraula, col·labori a traduir, a suggerir, escènicament els estats d'ànima, "lo invisible", i també la temàtica general de la peça<sup>648</sup>. En conclusió: encara que s'acabi limitant una mica la imaginació del lector, val la pena preocupar-se de la "plantació general" que l'escenari exigeix<sup>649</sup>. En l'obra de Gual, es detecten diverses opcions. La més freqüent és la de l'esbós escenogràfic, acolorit o no; en altres casos, sucumbeix a l'acotació típicament naturalista (en Els pobres menestrals o en L'emigrant, per exemple) i, finalment, en d'altres, opta per la descripció poètica dels ambients (com a Silenci). Lògicament, totes tres vies són compatibles.

---

L'artista de la color supliran les de l'artista dramàtic. Davant d'aquesta pintura, hi sentirem fins la música ". *Ibid.*, p.137.

<sup>647</sup>. *Ibid.*

<sup>648</sup>. En funció de la integració de llenguatges s'accedeix a un altre concepte: la necessitat d'una direcció d'escena moderna. "Què cal per interpretar l'obra de Wagner escènica i considerada? Un director. Qual serà la missió d'aquest director? Suposant que tots els elements de que disposa estiguin perfectament penetrats de l'obra en qüestió, guiar-los per la mà, procurant la perfecta harmonia entre ells.", *Ibid.*, p. 136. A propòsit d'aquest tema, vegeu més endavant, capítol 12, apartat 5.

<sup>649</sup>. Gual, tanmateix, puntualitza: "Cal fer constar de totes maneres que Wagner entenia més, molt més detalladament que altres autors, la manera com cal que l'escena siga posada, i açò ens causa encara doble estranyesa i fa potser pensar que hi dava únicament importància literària ". *Ibid.* - p.133.

Tal com deia, doncs, Gual restringeix de moment la síntesi artística a la relació entre color i música. És important destacar que la "Teoria escènica" és el primer text en què l'autor es planteja de forma explícita i programàtica la musicalitat de la paraula en el drama (veu i dicció):

"Si la del color m'enamora, no menys m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques."<sup>620</sup>

És, doncs, amb "aquestes dues coses"<sup>621</sup> unides a un fondo [*tema o situació dramàtica*]" que Gual construeix la seva "base de teoria". Segons diu, la màxima aspiració de l'autor dramàtic ha de consistir en una apropiació absoluta de l'ànima de l'espectador. Parlo de suggestió, però també es podria parlar de *catarsi* (sobretot si es té en compte les conseqüències d'ordre "físic o moral" que, en opinió de Gual, ha de produir l'obra). Tant se val: es tracta que res no distregui l'espectador, que tot tendeixi a crear una determinada atmosfera. Així, per "arribar a l'ànima de l'espectador", el dramaturg ha de vigilar, per damunt de cap altre qüestió, dues variables. La primera variable, tal com s'ha pogut veure en la teoria que precedeix *Blanc i negre*, relaciona la temàtica amb el color: la "intensitat de l'assumpte" i "l'estat anímic dels personatges" han de tenir una certa correspondència amb el color global del drama, una correspondència "absoluta o relativa", però, en tot cas, una correspondència "justa". Poso dos exemples simples: si a grans trets, es llegeix *Nocturn* com una obra que gira al voltant de la mort, no ha d'estranyar ningú que la coloració general del drama sigui morada; si a *Blanc i negre* el tema no és altre que el debat intern d'un personatge entre l'alegria i la tristesa, entre la vida i la mort, entre passat i present, tampoc no ha d'estranyar ningú que els colors implicats siguin els opòsits fonamentals: el blanc i el negre.

---

<sup>620</sup>- Gual: "Teoria escènica", p.5.

<sup>621</sup>- A "L'art escènic..." (p.150), l'autor subdivideix la forma dramàtica wagneriana en dos: la "primera forma" ("la paraula i el so harmònic emparellat-se a voltes de lo parlat i altres anant per ell sol"), que és la principal, i la "segona forma" ("la part representativa, la realització plàstica", el color), que, de vegades, no és del tot curadada.

Ara bé, un cop el públic ha estat atret per "la part òptica", cal trobar "certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció."<sup>652</sup> D'aquesta manera, se suggestiona el públic també per la part "acústica". Ja ho deia Mallarmé a propòsit de la poesia: evocar a través dels mots el clima espiritual de la música. Això és, a l'escenari, aconseguir que les variacions del diàleg, les repeticions i els silencis, el joc de respostes entre personatges (com les respostes entre instruments) o la sonoritat de les paraules assoleixi la seva capacitat màxima d'excitar la imaginació de l'espectador (ajudar-lo a accedir a un estat diguem-ne de trànsit o de possessió complet). És la segona variable: establir una correspondència entre la musicalitat de les paraules -i la que prové de la seva disposició- i l'estat d'ànima dels personatges.

Harmonitzant la coloració general ("segona forma") i la musicalitat de la paraula ("primera forma"), en el ben entès que totes dues coses provenen de (o es corresponen amb) l'estat d'ànima dels personatges i amb la temàtica general, el dramaturg haurà aconseguit que res en l'obra no sigui "indiferent" al públic i que, per aquest motiu, l'espectador quedi sotmès a diversitat de conseqüències "d'efecte físic o moral"<sup>653</sup>. La *síntesi de les arts*, per consegüent, haurà servit per captar completament

<sup>652</sup> - Gual: "Teoría escénica", p 6

<sup>653</sup> - Segons afirmara Gual, Wagner "a més d'influir en el procés dramàtic", ha influït "en la constitució moral dels homes" Gual "L'art escènic...", p. 130.

Pompeu Gener, l'any 1894, tot imitant Nordau, dona una lectura força curiosa de la suggestió d'artel wagneriana. En la seva opinió, Wagner "ha querido hipnotizar, suggestionar al público por una seducción combinada del oído y de la vista [...] De una manera aleve hipnotiza al público; con un refinamiento minucioso propio de un decadente, le perturba, le conmueve y le rinde por la sobreexcitación de la sensibilidad, que el ataca por el punto más débil. Para ello ha dispuesto de tres elementos: la brutalidad de la impresión, el artificio y el candor (léase imbecilidad) del público. En música ha hallado el medio de subyugar sobreexcitando los nervios fatigados, derivando súbitamente las corrientes nerviosas por medio de los exabruptos de sonido, rompiendo las melodías, es decir, las series naturales y lógicas de la sensibilidad. Con esto aguijonea los agotados, aviva los medio muertos, y derriba los fuertes inadvertidos." Gener: *Literaturas malsanas...*, ps.211-212.

De Gener, també val la pena apotar aquesta visió iròica de la sinestèsia aplicada a les arts: "La A es negra, la E blanca, la I roja, la U verde, y la O azul. Como instrumentación la A corresponde al órgano y expresa la monotonía, la onda y la simplicidad. La E expresa lo que las arpas, esta es, la serenidad. La I hace oficio de trompeta y da el sentimiento de la gloria y la ovación. La o es el violón y los violines, y nos impresiona con la plegaria y la pasión. La U es la flauta y da el resultado de la ingenuidad y la sonrisa. Pero el caso es que mientras Rimbaud dice que la I es encarnada, y la O azul y la U verde, vienen oídos y dicen que la I es azul, la O encarnada y la U amarilla. Y lo mismo para las consonantes. Añaden luego que en cada diptongo y en cada sílaba el sonido es visible. Si el sonido puede traducirse en color, el color podrá traducirse en sonido y en instrumento. [...] Así es que

l'atenció dels espectadors, per suggestionar-los, per modificar d'alguna manera la seva percepció física i espiritual del món. En conclusió: si s'entén la idea d'Art Total com una proposta de translació escènica de la sinestèsia *natural*, es dedueix forçosament que el teatre no és altra cosa que un instrument de *revelació*. L'instrument que cal a les ànimes suprasensibles (l'artista) per comunicar al comú dels homes, mitjançant el "recurs reproductiu", tot allò que s'experimenta davant el complicat jeroglífic de "*confuses paroles*" amb què s'expressa la realitat. Gràcies a aquesta revelació, els homes podran percebre la Bellesa i, el que és el mateix, accedir a la Bondat<sup>654</sup>; en resum, es redimiran -uso mots russinyolians- de les misèries de la "ciutat", del "món de la prosa" i de la "indiferència".

En el cas concret de Nocturn, Andante morat, la coloració general -diu Gual- és *morada*: "L'hora acompanya a què ho siga i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola tonalitat, convenient al fondo"<sup>655</sup> Pel que fa a la part musical, "desarrollada amb cinc elements",

"tot se mou baix el ritme d'un andante llarguíssim -no massa a moments i sobretot cap al mig- a fi de què tot dongui una nota de quietud que és la que de part en dins senten les figures que hi parlen."<sup>656</sup>

A la "quietud" anímica dels personatges es *correspon* musicalment un "andante llarguíssim". Aquest "andante" s'escampa a tots nivells. Per tant, no només hi ha un moment musical a la peça, que hi és -la musiqueta del boig<sup>657</sup>-, sinó que tot el diàleg

---

*estos poetas, según ellos, instrumentan sus poemas, y hacen sonetos simfónicos en verde mayor, epitalamios en negro menor y letrillas que son una melodía amarilla sobre un segundo plano blanco resplandeciente con arabescos violáceos."* [ibid] .ps 223-227

<sup>654</sup>- El "paradis promés de la bellesa, on consciència i bondat tenen jardí d'eterna primavera". Adrà Gual: "Dels conjunts escènics"

<sup>655</sup>- Gual: "Teoria escènica", p.6.

<sup>656</sup>- [ibid] , p.7.

<sup>657</sup>- La partitura es editada amb l'obra

de l'obra és entès com una melodia ("amb les paraules, per si soles, podem expressar-nos musicalment") encarregada de reproduir "el que de part de dins senten les figures"<sup>658</sup>. La música, doncs, ve donada principalment per l'expressió verbal dels personatges, que tot parlant fan les funcions pròpies dels instruments musicals. D'una banda, se segueix una tècnica semblant a la del *leitmotiv* wagnerià ("Insinuo també el desenvolupament de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats"); de l'altra, es busca "en la prosa i sa construcció, tota la sonoritat possible a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments." Si s'afegeix la concordança amb el "medi ambient que el color ens proporciona", s'obté finalment una completa expressió dels estats d'ànima. I millor encara si s'hi afegeix -atenció a la novetat- una gestualitat adequada, "un gesto", un "modo d'estar", una manera "d'expressar-se a la quietat", fet que obliga a considerar l'expressió no verbal com un tercer element en joc al ball de bastons de la síntesi artística.

El títol de l'obra, seguint tots aquests raonaments, és explícit: l'acció té lloc a la nit ("nocturn" -que també remet a una categoria musical<sup>659</sup>-), la interpretació dels personatges (veu i gest) -que reflecteix estats d'ànima- és, musicalment parlant, un "andante"; i, finalment, la coloració general, en funció del tema i també dels estats interns, és "morada"<sup>660</sup>. La "Teoria escènica" acaba amb la frase més coneguda de Gual. Unes paraules que constantment han estat citades per exemplificar la utilització gualiana del concepte d'Art Total: "Per l'assumpto, a l'ànima; pel color, als ulls; per la

---

<sup>658</sup>- Queda clar, doncs, que és "del nostre dintre" -del drama íntim o estat d'ànima- que "depenen els *andantes* o els *alegres*, els *foras* o els *pianos*". Gual: "Teoria escènica", p.7.

<sup>659</sup>- El segon *Nocturn* de Gual és dedicat a Chopin (vegeu més endavant, capítol 10, apartats 3.2, 3.3, 3.4). Segons el Gual de finals dels anys noranta, en l'àmbit musical només Wagner, Beethoven i Chopin han estat innovadors d'una forma sincera i autèntica. "Els demés (que valen de veres), més que d'innovar, han cuidat com molts poetes de personalitzar-se seguint els patrons que al pas han trobat." Gual: "El teatre modern innovador?"

<sup>660</sup>- "*Andante morat* era una rebuscada contraposició a la qualificació de *drama en un acte*, que és la que hauríem usat jo, aquell, l'altre i el de més enllà; és a dir, qualsevol dels que no es plau complicar les coses quan no hi ha una absoluta necessitat." Artis: *Adrià Gual i la seva obra*, p.27.



música, a l'orella.<sup>661</sup> Segons com, el primer concepte modern d'*escenificació*, o, si ho preferiu, de *posada en escena*, a Catalunya. Un concepte, a més, que va acompanyat de revolucionàries transformacions en les convencions teatrals de l'època: la sala -com havia succeït en l'estrena de *La intrusa*- ha de restar a les fosques, "se suplirà lo teló [pintat o d'anuncis]<sup>662</sup> per cortina verdadera", "se suprimirà per complet la conxa [l'apuntador] i les bateries proscèniques [*candilejas*], com també bambalines i bastidors que ja no senyalo però ho recalco per si es cregués que no ve d'aquí."<sup>663</sup> Segons l'autor, només tenint en compte aquests elements "pot lograr-se lo que es desitja"<sup>664</sup>; això és, "apartar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatro", per assolir "un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara": la suggestió absoluta de l'auditori.

---

<sup>661</sup> - Significativament, Gual matisa aquesta expressió a les seves memòries: "Pel tema a l'esperit, pel color als ulls i a l'esperit: per la música a l'orella i a l'esperit encara." *Mitja vida*..., p. 54.

Hermann Bonnín, l'any 1981, creu que aquesta frase resumeix tota la teoria gualiana; una teoria, segons Bonnín, "a la qual [Gual] restarà fidel fins al manierisme, la nostàlgia i el ressentiment enfront dels nous vents noucentistes i avantgardistes que, amb els anys, li hauran de bufar en contra." Hermann Bonnín: "La primera concepció de la *posada en escena* moderna a Catalunya", *Serra d'Or*, núm. 260, maig 1981, ps 53-54.

<sup>662</sup> - L'any 1891, en una festa al Cau Ferrat del carrer Muntaner, Soler i Rovirosa s'hi refereix amb bon humor: "Ara he sabut que els telons de boca dels teatros són amb retols o anuncis. Això es el final de la decadència que ja l'any 40 va començar a iniciar-se portant-se un teló que untava una cortina vermella, com si el teatro fos una arcoba. Antes era un gust. En los Caputxins, en lo teló hi havia un Apolo amb totes les muses amb pebetesos blaus que treien fum. En lo Principal, la Empresa Molins, després de l'epidèmia, va fer pintar el teló de boca amb totes les muses, fresques, maques i grassones, que se'n deia el teló de les dides; i per acabar... Res: la veritat és que estem perduts, pues hem oblidat la màxima famosa d'aquell cèlebre poeta vilaroví, desconegut avui dia, que va fer estampar amb lletres ben grosses per lo senyor Barngola, pintor de Reus, en el teló, l'any 38, aquestes memorables paraules: "No es el teatro un vano pasatiempo: escuela de virtud i útil ejemplo." "La decadència en lo teatro", *La Esquella de la Torratxa*, any 13, núm. 670, 14-11-1891, ps. 722-725.

<sup>663</sup> - Sobre la incomoditat de la conxa, però enuòsament tot defensant les *candilejas*, vegeu Bernat: "El consuetat", dins *Teatre Català (instalar en el Romea)*..., p. 59.

<sup>664</sup> - Adrià Gual: "La escena", dins *Nocturn*..., p. 71.

## 1.2. "Teoria escènica". Noves aportacions a la teoria de l'actor.

L'evolució de Blanc i negre a Lluna de neu, i de Lluna de neu a Nocturn. Andante morat s'explica per una progressiva assumpció de les idees escèniques wagnerianes. Tant pel que fa a la síntesi artística com pel que fa a la utilització del llegendari. Entre aquestes idees, la de la musicalitat de la veu neix, no tan sols de les inquietuds de caire simbolista, sinó també, en part, de les polèmiques originades al voltant d'un Wagner cantat en italià<sup>665</sup>, i també, és clar, dels problemes derivats de la declamació acadèmica dels actors d'òpera. El sistema propugnat per l'òpera wagneriana rebutja els cantants *cantants* i reclama, per contra, cantants *actors*. La melodia ha de respondre a la *situació* i el cantant ha d'actuar amb plena consciència del sentiment que expressa la música ("cal afinar la veu de parcella amb l'esperit"<sup>666</sup>) i no pendent dels efectes de llüiment. Prenent això a la inversa (això és, traslladant el problema als actors de teatre), Gual arriba a la conclusió que el "sentiment" en la interpretació, un cop assolida la compenetració total amb l'obra, pot venir donat per la musicalitat de la paraula<sup>667</sup>. Perquè, si el color s'acobla als estats de l'esperit, "els

---

<sup>665</sup>. "¿No era allavors l'italià, i segueix essent encara, l'idioma oficial quasi be únic per a l'òpera i àdhuc per al drama líric wagnerià, sobretot al Gran Teatre del Liceu?", Joaquim Casas-Carbó: "Auto-comentari" del 13-3-1908 a "Catalunya trilingüe", conferència a l'Ateneu Barcelonès, 20-4-1896, reproduït a Catalònia. Assaigs nacionalistes, Barcelona, Biblioteca Popular de L'Avenc, 1908, ps.56-72. Vegeu també Joan Maragall: "Una mala intel·ligència", Diari de Barcelona (23-XI-1899).

<sup>666</sup>. Adrià Gual: "Pròleg" a Les fillores, 16 al 19 de novembre de 1915, original ms., Fons Gual, núm. 1445.

<sup>667</sup>. Un cop establerta aquesta musicalitat, la sinestèsia es produeix de forma immediata: "¿Ha estat una sensació de color la que t'ha conduït a l'imperi de la paraula, o bé la paraula la que t'ha revelat l'emoció del color que la completa?". Gual: Mitja vida, p.53.

L'any 1904, en ocasió d'haver estat nomenat director artístic del "Foment del Teatre Líric Català", Gual intenta tirar endavant una escola que pugui formar "actors lírics". Creu fermament que "l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'actor dramàtic". Només cal veïllar perquè al primer se l'eduqui més profundament en el domini de "la veu, per lo que li sia permesa l'exaltació eufònica que l'ha de distingir de l'altre". En aquest sentit, Gual presenta un programa perfectament vàlid per a qualsevol tipus d'actor. La seva proposta, bàsicament, consisteix a donar a l'actor "exacte compte de les seves forces preliminars, fent-lo gran-confiat de son just esforç, despellant-lo de tota vanitat i triant-lo reaci envers tot lo intens." En aquesta línia, Gual presenta un pla d'estudis innovador. D'entrada, hi fa cabre tot un seguit d'assignatures tècniques que -ell mateix ho reconeix- "tal vegada podran semblar estrambòtiques als prosélits encarrussats del *bel-canto*". És que cal anar de dret contra la concepció habitual que creu que l'actor cantant només ha de tenir veu, o que l'actor dramàtic només ha de conèixer els trucs de l'ofici. La cultura és indispensable per a la formació del talent i de l'espontaneïtat. Introdueix, doncs, àmbits de saber anèdits: "suggerit plàstica", "conjunts escènics", "cant amb part literària que l'anima", ... El seu projecte pedagògic -en aquest cas frustrat- culmina, finalment, en la fundació, l'any 1913, de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Vegeu, per la citació, Adrià Gual "El teatre líric català", 17-X-1904, original ms., Fons Gual, Carpeta 36.

ritmes i les cadències de la paraula", amb idèntica funció, també han de ser "ajustats als estats d'ànim"<sup>66</sup>.

"La paraula és música -em deia-, com la música és paraula. El color és música i paraula alhora: res no viu deslligat de res, i el tot, precisament el tot, constitueix la màxima expressió teatral en el més enlairat sentit del mot."<sup>67</sup>

Tot plegat, Gual aporta noves conclusions a la teoria de l'actor. En primer lloc, atès que els personatges funcionen com a "instruments musicals"<sup>68</sup>, cal inventar una mena de notació de pentagrama que regeixi la seva interpretació, uns signes d'expressió codificats que vetllin per l'acord constant entre l'estat d'ànima i la musicalitat (llegeixi's, entonació, temps, ritme, etc.) Els signes, escampats al llarg de l'obra, organitzen el text d'una forma absolutament original i innovadora. D'entrada, aconsegueixen acabar amb les acotacions del tipus: "amb intensitat", "amb emoció", "precipitadament"... i, a canvi, proposen un codi que permeti reconèixer l'apassionament, el dolor, l'alegria, l'expressivitat, el volum, la durada del so, els canvis sobtats, les transicions i les pauses (curta, corrent, llarga i molt llarga).

Les novetats, però, no es limiten als signes d'expressió: cal un text més o menys programàtic que estableixi les pautes interpretatives per a un teatre de base simbolista. És en aquesta direcció que Gual, a Nocturn, redacta unes "notes" orientatives sobre la interpretació<sup>69</sup>. En una lectura superficial, l'autor sembla proposar-hi el model

---

<sup>66</sup>. Gual: Mitja vida..., p.54.

<sup>67</sup>. Ibid.

<sup>68</sup>. Ja ho havia dit Joan Sardà a propòsit de Maeterlinck: "Ni siquiera las frases que el autor pone en boca de los personajes son ni pretenden ser reales ni humanas; nada de eso; son como una instrumentación musical, aunque articulada y con sentidos e ilaciones gramaticales." Joan Sardà: "Los dramas de Maurice Maeterlinck", La Vanguardia (20-12-1892).

<sup>69</sup>. Adrià Gual: "La interpretació. Notas llaugetas per els actors y la escena", dins Nocturn..., ps.66-69.

d'interpretació *anímica i quietista*<sup>672</sup> que postula el simbolisme teatral franco-belga. L'actuació -diu- "ré de ser de tot punt espiritual."

"Les figures s'hi tenen de moure al ritme de dubte i d'impaciència; tot lo que diuen té de sortir-los inconscientment del fons de l'ànima i per lo mateix els medis d'expressió que solen acompanyar als de la paraula hauran de ser pausats i, tot i aixís, els més justos i precisos. Interpretar-ho amb gestos violents i actituds nervioses seria sortir-se per complet del temps que marca, com fóra una desafinada cap paraula dita a forta veu a manera d'exclamació de drama passional mal interpretat."

Quan es parla del conjunt de la producció de Gual, tanmateix, cal filar una mica més prim: la "interpretació espiritual" -s'ha dit- respon a una suposada poeticitat o, si ho preferiu, abstracció, que al capdavant marca les diferències entre el "drama musical"<sup>673</sup> i el "drama de món". L'enunciat, anotat així, és força qüestionable, i cal vigilar perquè és molt fàcil de caure en una idea equivocada de l'obra gualiana. Si la interpretació del "drama musical" resulta pausada, és simplement perquè el tema, la situació i l'estat d'ànima ho demanen, no perquè ho hagi de ser per definició. El que passa és que, en la dramaturgia simbolista, l'interès pel factor d'intimitat que defineix els drames interns (sigui en un "drama musical" o en un "drama de món") porta implícita gairebé sempre una expressió externa (expressió anímica) continguda. Al capdavant, la dificultat de moviment esdevé una metàfora escènica de la incapacitat de l'home per atorgar sentit a les seves accions en la vida real. Si tot el que diuen els personatges els ha de sortir del fons de l'ànima, resulta força evident que la interpretació, més aviat per un criteri de

---

<sup>672</sup>- Al mateix temps que s'arten les ressenyes de *Nocturn*, un article de *El Noticiero* parodia una suposada peça de teatre simbolista. És probable que es refereixi a l'obra de Gual. Un dels elements parodiats és l'estatisme dels personatges: "*la hierarquía de las figuras se advierte desde el primer momento de noctambulismo.*" Vegeu Devil: "*Artaismo*", *El Noticiero Universal* (18-1-1897)

<sup>673</sup>- Les obres que, segons el Fons Gual, responen a aquesta etiqueta són les següents: *Sonata núm. 1, L'Ànima* (1896), *Nocturn núm. 2, A la memòria de Chopin* (1899), *Nocturn núm. 3, Els Sants emigrants o La nit al desert* (1903), *Schumann al vell casal*, *Nocturn núm. 4* (1916) i *Les filòsofs* (1915); també el "Teatre Concert" de 1922 (*La cara bruta, La tempestat, El perill* (segona versió), *Les vidues a la font, Les verges prudentes i les verges fatigues, Bressolada, Sènzaro* (tràgic de *Romeu i Julieta* i *Simfonia d'un dia seré*). Segons una nota de Gual (*Mitja vida*... p. 55), cal afegir-hi, finalment, dues peces inacabades: *Concert d'amor, Trio* i *Pelegrins de Castell-Alt* (que no es conserven). També s'hi haurien d'incloure altres obres inacabades com *Nocturn (el vell jardí)*, *Sonata de les inquietuds endehades* i *Fira (teatre concert)*.

*naturalitat* ("justesa" i "precisió") que no pas per un altre d'abstracció, ha de ser pausada. Cosa que no afecta per res la musicalitat en la dicció. S'ha de lligar la *música* al sentiment i prou. No es tracta, doncs, de definir a qualsevol preu una fórmula interpretativa *quietista*. Cal, solament, buscar el més adequat en cada cas en funció del tema i de les *correspondències*. Per aquest motiu,

"Si perillós resulta el fer-ho exagerat pel cantó que vinc dient, no menys ho és l'exagerar-ho per l'altre, o siga, l'interpretar-ho d'una manera parada i pobre d'esperit; i en arribant aquí, cap sols el dir que és el punt just lo que convé trobar-hi; o siga, vèncer la dificultat més gran, la de sempre en tota manifestació d'art."<sup>674</sup>

En un altre sentit, la contenció interpretativa suposa un repte per uns actors acostumats a la grandiloqüència i als efectismes. D'aquí, que Gual relacioni la sobrietat i l'efecte de *conjunt*: l'atmosfera general ha de ser "morada" i, en sintonia amb aquest medi, l'actor "per sobre de tot deura preocupar-se del conjunt de sa figura". Això vol dir que tot "moviment grosser o violent", tota "contracció de cara" són, com és natural, negatius; però no tan sols ho són per exigències d'una voluntat interpretativa *espiritual*, o per una senzilla qüestió de sinceritat, sinó simplement pel fet de respondre als egoïsmes d'un treball de detall en comptes de respondre a un treball de síntesi. De l'actor, en definitiva, només se n'han de veure "les línies generals a través de l'atmosfera morada que regnarà per tot", a través d'una atmosfera que sols deixarà "entreveure lo que la falta de claror privarà" (com passa en els paisatges nocturns whistlerians, o en la reproducció pictòrica d'aquella *hora fluïda* en què, tal com diu Casellas, tot es fon i es desdibuixa). Qualsevol "contracció" facial o gestual restringiran el sentit de la seva interpretació; per comptes de *concretar*, l'actor tan sols aconseguirà *desdibuixar* el personatge. Encara que sembli paradoxal, el determinarà en excés. El perill del ridícul ve per aquí: un personatge excessivament determinat a l'interior d'un drama de "realitats poètiques" forçosament ha de fer riure. Val la pena

---

<sup>674</sup> Gual: "La interpretació...", p.67

recordar-ho: les idees de *naturalitat* i "justesa" en Gual provenen, ans que de la reproducció realista de qualitats òptiques i fonètiques, ans que del detallisme naturalista, d'una visió i d'una reproducció sintètica de la realitat<sup>675</sup>.

Els paràgrafs precedents potser plantejaran alguna pregunta al lector. Intentaré explicar la mateixa idea utilitzant els textos teatrals de Gual com a argument. La interpretació que proposa l'autor parteix de dos pressupòsits aparentment -només aparentment- contradictoris. Per un costat, tal com acabo d'apuntar, sembla que l'actuació ha de ser *quieta* i la paraula pautada musicalment; només així es tradueix veritablement l'ànima dels personatges. Un mot fora de to és com una nota desafinada. La paraula, fosa amb la resta de llenguatges escènics, es multiplica en misterioses reverberacions<sup>676</sup> i adquireix una dimensió simbòlica. Per l'altre costat, però, el desig de *naturalitat* ("justesa" i *precisió*) no desapareix. Perseguint aquest concepte, es reclama una gesticulació que s'aparti "en tot lo que es pugui de lo que recordi teatro" (el pectó que a *Nocturn* es fan les dues parelles de personatges, per exemple, ha de ser un "pectó que se sent molt poc"), es recalquen les idees d'espontaneïtat i de sinceritat i s'insisteix en la recerca de les entonacions pròpies del llenguatge parlat. Des d'un punt de vista actual, es podria dir que, a *Nocturn*, la contradicció no és gaire perceptible: la *naturalitat*, pel que fa als personatges gairebé fantasmagòrics de l'obra, correspon

---

<sup>675</sup> En mots de Casellas: "anotar-ne el gest i, si puc, mostrar-ne el símbol". Raimon Casellas: "Proemi" a *Les multituds* (1906), en l'edició a cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Quaderns Crema, 1978, p.5.

És molt interessant el punt de vista d'un dels col·laboradors del primer Íntim (Enric Giménez?), que, aproximadament l'any 1904, tot referint-se a *Nocturn*, diu el següent: "*La primera obra de Gual, Nocturno, está visiblemente inspirada por el género de Maeterlinck. Como algunos creados por el autor belga, los personajes que forja el catalán son abstracciones. Carecen de nombre. Los del Nocturno se llaman: El Caminante, La Hermana y El Demente. Remy de Gourmont diría de ellos que son reales a fuerza de idealidad. No cabe dudarlo. Yo he sostenido en el transcurso de este libro que nuestra sensibilidad se ha suavizado hasta convertir la sensación de lo real en elemento de quimera. Estamos vueltos del lado del ensueño, afirmaría Bourget. Y Gual no tiene la preocupación de traducir en su arte la realidad de la vida en sí. Persigue estudios de alma, síntesis de emociones encontradas, concreciones de fina penetración psicológica. Su tendencia es el quietismo. Mas que representar quiere sugerir. Su estético es metafísico. Lo incoercible aventaja lo determinado y lo concreto. El misterio tiene más encanto ideal que lo revelado.*" Extret del capítol solt ("Adrián Gual") d'un llibre sense identificar que es guarda al Fons Gual, àlbum de premsa núm. XIV. És escrit cap al 1904 per una de les persones que va intervenir com a actor en la representació de *Blancaflor*.

<sup>676</sup> Reverberacions que queden reflectides plàsticament en els esbossos que Gual dibuixa a la coberta del llibre, al cartell i a la presentació dels personatges. Vegeu-los, per exemple, a Batlle, Bravo i Coa: *Adrián Gual*, ps 69, 180-181, 186-187.

probablement a una gestualitat serena, sòbria i irreal. No sobta gens que l'autor sol·liciti moviments pausats, economia en el gest i contenció en el dir. Tot ha de ser pronunciat i mogut com si fos un *andante*, que, de més a més, com a moviment musical –assegura Gual–, correspon a un estat d'ànim de "divagació somorta":

"Tots els moviments, pues, seran pausats, responent a lo que digan, el mateix caminar serà de calma aparent i tot junt farà que respongui al ritme d'un *andante* i per lo mateix a un estat d'ànim de divagació somorta."<sup>677</sup>

Tanmateix, el contrast interpretatiu entre la suposada abstracció quietista i l'interès per acostar-se a "la realitat ben entesa" no sempre es resol amb tanta facilitat. Gual s'apassiona, tal com ho fa la crítica avançada de la seva època, pels postulats realistes en matèria d'interpretació. Això, ha motivat que alguna bibliografia dividís la seva obra, des d'un punt de vista actoral, en dos blocs: un en què primaria una interpretació de caire naturalista ("dramas de món") i un altre en què predominaria allò que normalment s'entén per una interpretació simbolista ("dramas musicals"). La nota que acompanya la major part de "dramas de món", ben mirat, sembla justificar l'escisió:

"El no usar en aquesta obra els signes d'expressió que en el *Nocturn* vaig començar a posar en pràctica, no és perquè hagi desistit de servir-me'n, puig no perteneixent aquest drama als *musicals*, no els crec precisos com en aquells, on les pauses i les gradacions de veus justes són un factor importantíssim per al millor efecte. En els de la índole del present [dramas de món], amb les acotacions n'hi ha prou, tota vegada que l'efecte s'obtindrà quant més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa" (el destacat és meu).

La qüestió, però, no és tan senzilla com sembla. Si hi hagués dues formes d'interpretació clarament diferenciades, una hauria de ser la que correspon a *Nocturn*, en tant que "drama musical", i una altra la que pertoca a *Silenci* (1897), en tant que "drama de món". Ara bé, si es llegeixen els comentaris apareguts arran de l'estrena de *Silenci*, s'observarà que, a l'hora de la veritat, el mètode interpretatiu utilitzat a *Silenci*

---

<sup>677</sup>- Gual "La interpretació...", p.68

és exactament el mateix que se sol·licita per a Nocturn. El crític de El Teatro Español, per citar un cas, ho veu d'aquesta manera:

*"La acción se desenvuelve débil, lenta, como el sueño de un extenuado. Es preciso que los expectadores pongan todos sus cinco sentidos en la obra para poder oír a los actores que hablan quedo... El aspecto [sic] de la muerte se cierne sobre el escaso público: el viento azota las persianas del teatro, la lluvia cae chirriando como el tétrico compás de una danza macabra i flota entre la acción el adulterio revelado por la muerte para derrumbar el ideal de un hombre honrado."*<sup>678</sup>

No es pot negar que els elements atmosfèrics hi posen el seu granet de sorra. Tanmateix, sembla que el resultat actoral s'acosta més al model descrit a la "Teoria escènica" que no pas a una imitació estricta de la realitat. Com justificar, deixant de banda els probables prejudicis del comentarista, aquest fenomen?<sup>679</sup> Ho repeteixo: a Silenci, la traducció harmònica i sintètica, del drama íntim, imposa la naturalitat d'una interpretació *quietista* (això no treu que, a Nocturn, el caràcter evanescent de la interpretació pugui extremar-se encara més gràcies a la *irrealitat* de la situació).

Una obra com Blancaflor, si hom agafa al peu de la lletra els mots introductoris de Gual, permet aclarir la qüestió. L'autor separa clarament els personatges reals -els pagesos- dels personatges llegendaris. Els primers han de donar la idea "de gent purament nostra". És important de no menysprear "cap detall que pugui ajudar a fer-los semblar de fora taules". Els segons, per contra, haurien de

"trobar aquella entonació de romanç, amb una dicció ben senzilla, quasi sens moure's i recordant el retaule, amb aquell infantillatge propi dels records somorts dels jorns passats."<sup>680</sup>

---

<sup>678</sup> - Barólo. "La semana teatral en Barcelona. Síntesis", El Teatro Español, any I, núm 2, 22-I-1898, ps.2-3.

<sup>679</sup> - Marisa Siguan s'acosta al problema en aquests termes: "En este sentido, y paradójicamente, sería la máxima realización del presupuesto naturalista formulado entre otros por Hauptmann de que la acción "o ha de ser interna a los personajes o no ha de ser"; se podría hablar de naturalismo simbólico, o simbolismo naturalista." Vegeu La recepción de Ibsen..., p.92.

<sup>680</sup> - Adrà Gual: "De la interpretació", 18-3-1897, dins Blancaflor, original ms., Fons Gual, núm 1414.



El *quid* de la qüestió, doncs, rau en la determinació (en un sentit d'aproximació a l'actualitat) dels personatges. La coexistència dels dos sistemes -que no trobem en Maeterlinck- no es cap problema: la *naturalitat*, fet i fet, no és una qüestió de realisme. Es miri com es miri, l'objectiu global de l'obra sempre és el mateix: la idea emotiva, la síntesi artística, l'expressió escènica de les *correspondències*, la dimensió musical de la paraula...L'oposició entre naturalisme i simbolisme, en relació als aspectes interpretatius en la pràctica gualiana, és només un miratge. Tant a Nocturn com a Silenci es persegueix la traducció externa i suggestiva del drama íntim. Com a textos teatrals, tan simbòlic és Nocturn com Silenci. En realitat, la confrontació entre tots dos no existeix com una oposició estètica global -com no existeix entre el Maeterlinck de *Les sept princesses* i el de *L'intruse*. Cal fixar-se, tan sols, en la concepció de la situació i en el caràcter més o menys contemporani dels personatges. Els protagonistes de la primera peça (Nocturn), com els personatges llegendaris de Blancaflor, són "visions"<sup>681</sup>; els de la segona (Silenci), en canvi, són personatges reals. Els uns i els altres reclamen un estatus de versemblança diferent, i això és tot el problema. Pels segons, s'aspira a "la justesa de la realitat"; pels primers, a "la realitat de tots els idealismes".

---

<sup>681</sup>- Per dar a terme aquesta explicació he posat tots els personatges de Nocturn dins del mateix sac. Ara bé, es podria arribar a fer una distinció similar a la que he fet a propòsit de Blancaflor. Per un costat, tindriem el Boig, el Caminant i la Germana; per l'altre, Ell i Ella, que "són dos visions" i que "deuen aparèixer d'un modo molt lleuger i en quant siga possible baix una forma ben apartada de la realitat. [...] De moviments amb prou feines si tenen de fer-ne; la veu ben caldrà però d'entonació delicada i dient lo que marca l'obra de cert modo que els desiguals dels altres personatges." Gual. "La interpretació.", p.69.

## 2. NOCTURN. ANDANTE MORAT: L'OBRA.

### 2.1. Una lectura del text.

Nocturn. Andante morat representa un calidoscopi d'estímul en l'obra de Gual. Hi observem la influència temàtica i formal del Maeterlinck dramaturg de la mort i de les evocacions llegendàries, l'interès pel tractament del drama íntim, la utilització de la imatgeria pre-rafaelita i, en darrer terme, una concepció wagneriana del plantejament escènic. Caldrà anar per parts, però.

De primer, l'argument: Gual presenta dos personatges, el Caminant i la Germana, atemorits, perduts enmig d'un paisatge oníric i desolat en què un castell deshabitat, fosc i silenciós, els priva l'entrada. A la terrassa del castell, parlen amb un boig i, més tard, en somnis, conversen amb unes visions amoroses i afables. Després del somni, el retorn a la realitat se'ls fa insuportable<sup>682</sup>. Finalment, una llum, que es percep al fons d'un estany, els encisa: és el reflex d'un estel, la llum més pura, la més certa, la més alta... I prou. Quin sentit té tot plegat? Com en el cas de *Les sept princesses*, de *La princesse Maleing* o de *La mort de Tintagile*, sembla evident que l'obra, tota ella, està construïda a partir d'equivalències simbòliques. No vull dir amb això que *Interior* o *La intrusa* no ho siguin, d'obres simbòliques; el que passa és que en les obres d'ambientació llegendària l'argument, bastit sobretot a partir de referències extretes de la rondallística tradicional, assumeix una dimensió al·legòrica afegida<sup>683</sup>.

---

<sup>682</sup> "I, al despertar-se, al tornar a la vida tèrbola es troben amb més pena, més enfonsats en la vall de la terra, la fredor feut-los-hi collie i tot eren ombres, ombres només." Planas: "Sífenei", transcrit a Gual: *Mujá vjda*..., p.77

<sup>683</sup> Maeterlinck, en bona part de la seva producció, presenta un seguit de paratges ideals fora d'un temps i d'un espai concrets. Són paratges de rondalla vagament medievals. La concreció temporal -és evident- va en detriment del símbol i, per contra, reforça l'ancedòtic. Gual, seguint l'exemple de Maeterlinck, fa que els seus personatges siguin atemporals i misteriosos: l'espai, entre la terra, el cel i l'aigua, és un espai ureal, de somni.

En relació al temps, l'any 1928, Maeterlinck assegura que "no podemos representarnos el tiempo sino en relación con nosotros mismos; y he ahí la prueba de que no existe en sí, de que siempre es relativo a aquél que tiene la noción de él, de que no existen de modo absoluto ni pasado ni porvenir, sino en todas partes y siempre presente eterno." Segons això -continua-, la tria d'un fet històric concret perjudica aquesta marca de present.

Dramaturgicament, a banda les obres estrictament contemporànies, hi ha l'opció de treballar un temps fora del temps. La sensació difusa de passat, si no es concreta, esdevé present etern. Al capdavant -acaba-, tot el que ha passat encara

Evidentment, no es tracta de traduir el valor dels símbols com si es desxifrés un codi tancat. D'entrada, fóra força complicat decidir on comença i on acaba un símbol. Què conforma el símbol? La forma?, els colors?, les accions?, els personatges? Quina durada té? Com se suma o es confronta amb els altres símbols? Segons el concepte goethià, el símbol transforma el fenomen en idea i la idea en imatge, i això de tal manera que la idea en la imatge actua *ad infinitum* i roman inasible<sup>661</sup>. Més: per als simbolistes, només es pot considerar el valor del símbol des d'un punt de vista sintètic. El símbol expressa (en ell mateix i a la vegada) diferents nivells de realitat, o més exactament encara, expressa veritats que són vàlides a la vegada en diferents plans<sup>662</sup>. *Desxifrar* la càrrega simbòlica d'una obra, per consegüent, no pot convertir-se en una mena de joc particular. I, amb tot, a l'hora d'explicar Maeterlinck, bona part de la bibliografia no ha pogut resistir-se a decodificar l'obra, la qual cosa només fóra justificable si s'atorgués un caràcter preferent -utilitzo la definició del mateix Maeterlinck- al "símbol de propòsit deliberat" ("*qui part d'abstractions et tâche de revêrtir d'humanité ces abstractions -et celui-ci touche de bien près à l'allégorie-*") per damunt del "símbol a priori" (que "*a lieu à l'insu de poète, souvent malgré lui, et qui naît de toute création géniale d'humanité*"<sup>663</sup>). Per la meua banda, conscient que no puc deixar res per definitiu, apuntaré possibilitats de lectura per a Nocturn. No es tracta de fixar el *sentit* de l'obra, es tracta més aviat d'apuntar els probables interessos de Gual al moment d'escriure-la.

---

viu en la llum que viatja per les estrelles. Vegeu el capítol "Juegos del espacio y del tiempo", dins *La vida del espacio* citat per Eveline Andréani: "Debussy y el simbolismo (I). El amanecer del simbolismo", *Asociación de Directores de Escena de España*, núm 37-38, 1994, ps.44-45.

<sup>661</sup> - "De ser concepto o metáfora el símbolo sería en verdad bien poca cosa, y no haría sino recargar los ya sobrecargados canales de la computadora cerebral del hombre de hoy. El símbolo no es una manera más poética o hermosa de decir cosas ya sabidas, aunque también sea eso. El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo o forma primigenia que vincula el existir con el Ser. Por él a modo de puente el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere. Pues precisamente por el símbolo la existencia y la realidad del mundo sucesivo dejan de ejercer su tiranía sobre la mente." J. Olives Fung: "Prólogo" a Jean Chevalier / Alain Gheerbrunt *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, p.9.

<sup>662</sup> - Vegeu "Le symbole", dins Michaud: *Le message*, p.415.

<sup>663</sup> - Citat a *Ibid.*, p.397

Dos germans<sup>687</sup> caminen desorientats. Un castell deshabitat els nega l'entrada. Es pot entendre aquest castell com la societat que els rebutja<sup>688</sup>. La seva marginació, en aquest cas, pot néixer d'un desig incestuós<sup>689</sup> (esdevingut símbol de l'atracció impossible per l'ideal) que ells mateixos pressentent però que s'entesten a no verbalitzar. Les aparicions oníriques no són altra cosa que les pròpies imatges encarnades des del fons del subconscient. Imatges que proporcionen, com diu el Caminant, "llum, repòs, consol" i "calma d'esperit"<sup>690</sup>. Un cop desperts, però, la cru

<sup>687</sup>. La manera com alguna crítica presenta al públic aquests dos personatges és força pintoresca. "[Gual] nos los dibuixa per endavant com dues imatges esllanguides, insexuades i, a més, primes, estirades i coll-tortes [es refereix a les il·lustracions del llibre], com verge bisantina velada per la boira. Ja ho diu d'una vegada: són dues visions. Sostenen un diàleg d'idealitats esblaimades i vagues." Vegeu E. Moliné y Frases: "Nouus llibres catalans. Nocturn. Andante moral, per Adria Gual", La Renaixença (22-1-1897).

<sup>688</sup>. Les portes del castell no són les primeres que troben tancades (El Caminant: És oberta la porta ?? La Germana: És tancada. / El Caminant: Com totes. (p.26)). Curiosament, Gual fa que la porta del castell coincideixi amb la "quarta pare" que separa públic i actors. El públic, doncs, representa el conjunt de la societat. Una societat marcada per la "soledat" (una mena de personificació maeterlinckiana que habita al castell), la foscor i la manca d'hospitalitat. Una societat, doncs, de "morts en vida", refractària a qualsevol al·le de veritable passió o sentiment. L'acció és clara: la Germana "avança fins a primer terme, de cara a l'espectador a on figura hi ha la porta. Fa com si agafés el trucador i com si dongués tres cops que se sentiran ben clars i cap a l'indret d'on simulen sortir." (p.27)

<sup>689</sup>. Segons Cerdà, la "temàtica incestuosa és ja suggerida i idealitzada a Nocturn on, al·legòricament, cap dels dos germans no pot trobar un "Ell" o una "Ella" adients en aquest món i han d'anar-se'n plegats cap a un altre, on brilla l'estrella ideal inabastable, reflectida dins l'estany profund, torbador, del subconscient obscur." Cerdà: Els pre-faèlixtes..., p.348.

En aquest sentit es poden llegir els següents mots: "El Caminant: Sí, però tots dos som d'un riu de sang i en certs moments, de tant que estem junts l'un amb l'altre, no ens veiem, i amb mirades esgarrifades busques d'aquí d'allà la companyia que somies, i jo com tu també deliro per trobar-la i del cert mai la trobo." (ps.38-39). El sentiment de culpabilitat, d'altra banda, és explícit. Segons El Caminant, el camí que fan el fan per "condemna".

Si bandegem la qüestió de l'incest, allò que cerquen els protagonistes es resumeix perfectament en la crítica de Josep M. Jordà: "Son estos dos personajes, dos almas solitarias, los eternos caminantes, los peregrinos del ideal, ansiosos del amor, de lo desconocido, de lo que sólo en sueños perciben, de lo que adivinan sin comprenderlo. Ante ellos presentase el pobre loco, viejo cubierta de canas la cabeza, el loco feliz con alma de poeta, el eterno soñador que no vive la vida de la realidad, y que siente hasta en su locura las mismas ansias de ideal que toda ser humana. Para los caminantes el ideal es lo desconocido, el amor, aquellos brazos que se entozan a su cuello y acarician sus cabellos, para el pobre viejo loco, el ideal es aquel palacio que se levanta sobre las olas del mar, aquel glorioso palacio que simboliza la idea pura de una ambición inconsciente de idealidad, los deseos del alma en las horas de intranquilidad y de angustia." J. M<sup>a</sup> Jordà: "Arte nuevo Nocturn, por A. Gual". La Publicidad (4-2-1897).

<sup>690</sup>. Davant de la visió d'"Ell", els mots de la Germana són eloqüents: "Ara ja no sentiré més aquell buit de cor endins; sempre et tindrè a la vora; han acabat per sempre les solituds i les glaçades; d'avui ja tot floreix. Mai més trepitjaré pedregals ni veurè núvols que amenaçen; camins planers, cels blaus o plens d'estrelles, les ventades furientes que esbullaven la meua cabellera seran des d'ara petons d'oreig; els escardots punyents que em deturaven trobarè devinguts en vares de Jassé." (p.51)

Cerdà, des d'un altre punt de vista, relaciona el motiu de la trobada dels amants, l'un davant de l'altre - freqüent en els "nocturns" poemàtics de Gual i en les seves proses d'aquesta època- amb el quadre How they met themselves, pintat per Rossetti, que s'inspira en la llegenda "dels dos amants que, en un bosc i de nit, resten atuits pel fet de trobar-se enfrontats, com davant d'un murall, amb llurs pròpies imatges". Això revela, "ultra el complex narsisita", "l'aspiració de l'androgin, que és la síntesi de la narració Head and Soul." Així, es produeix l'autèntic

realitat els acara altre cop amb la condemna. Com alliberar-se'n? El camí que els marca el Boig (artista distanciat d'una societat que el titlla -com també ho faran el dos germans- de foll; arquitecte fantasiós d'una altíssima torre de vori -temple de l'art- construïda sobre les aigües<sup>691</sup>) els sembla inviable:

"Boig: Mira de cara al mar. No hi trobes una cosa que puja amunt dessorre l'aigua? Doncs, allò és un palau que ara m'hi faig i me'l faig tot sol. Cada nit hi porto una pedra que robo de les gorjes del riu<sup>692</sup> i vaig posant-les l'una sobre l'altra i res s'hi enfonsa, ca!, s'aguanta tot dessorre l'aigua. Ara hi vaig cap enllà, avui hi porto aquesta de pedra, i quan el tingui llest, serà per mi tot sol i d'aquells que hi arribin. Les gavines hi faran cantades, portes de fum hi hauran... i al mig i cap a dalt una torre molt alta, molt. D'allà pujaré als núvols, baixaré al fons de l'aigua, i dalt la torre una llum clara que mai s'apagarà. Per arribar al palau meu, s'haurà de passar caminant per damunt l'aigua; aquell que s'hi enfonsi senyal que no mereixerà arribar-hi." (ps.32-33)

No és possible -l'autor usa el símil cristià- caminar per damunt de les aigües si no es té fe. Fe en l'art, fe en un ideal. El Boig és "l'amo de tot" perquè, com l'artista visionari, només amb la seva mirada ja ho posseeix tot; és a dir, perquè amb la seva fe té el poder de bellugar, ordenar, transformar la realitat. D'aquí que els protagonistes, atrapats entre l'anhel d'ideal i la manca de fe, siguin incapaços d'alliberar-se de la nit, del fred, de la soledat i de la por. No són prou valents per assumir la diferència, per viure al marge, per creure en idealitats i castells en l'aire... Establert això, sembla que

---

assoliment de la completa identificació amb l'alter ego anímic, amb la personalitat de l'estimat o l'estimada en un món somniant i feliç, antípoda del món terrenal, i on l'artista [...] somnia en la identitat perduda en un passat gloriós i cerca una regeneració amb la continuïtat de la relació amorosa més enllà de la mort, fet que permet d'establir el *triangle infini* distintiu del pre-rafaelisme." Vegeu *Els pre-rafaelites...*, p.63.

<sup>691</sup> - Malgrat l'isolament, malgrat l'art per l'art (el castell se'l fa "per tu tot sol"), la voluntat de proporcionar, gràcies a l'art, bàlsam i consol als *adormuts* és explícita: "No heu sentit la canço que també és meua? Doncs amb ella desperto tot lo que dorm per fort que dormi, revivo flors passades, faig florir arbres vells i corsecats. I sabeu per què?, perquè la canço és meua i deixa entreveure la llum, seps?" (ps.34-35)

A *La princesse Maleine* de Maeterlinck, encara que més breu i amb un sentit premonitori força diferent, de sobte també apareix un boig davant dels protagonistes. Vegeu Acte II, Escena III

<sup>692</sup> - La imatge és absolutament wagneriana, extreta directament de *L'er del Rin*.

el camí de la mort és l'única sortida factible: la llum de l'ideal<sup>693</sup>, reflectint-se al fons de l'estany, identifica idealitat (cel) i mort (aigua). La tria, lògicament, pot tenir una lectura pessimista. L'accés a la mort, tanmateix, més que no pas un acte desesperat, també pot entendre's com l'assumpció joiosa d'un alliberament definitiu.

Així, doncs, si es rastreja el text des del moment en què apareix el Boig, s'observa com tots dos germans, en comptes de romandre constantment en la foscor, evolucionen lentament des de la incapacitat de somniar ("Jo no l'hi veig aquell palau al mar"), a la percepció feliç de la llum (la llum que l'extrafolari personatge els ha indicat, l'estel). Per descomptat, ha calgut un procés d'aprenentatge. Els dos joves han estat confrontats amb l'experiència del desengany i han madurat. Vegem-ho. En la primera aproximació a l'arbre (el mateix que després es transformarà en visió), just quan les remors premonitòries comencen a fer-se perceptibles<sup>694</sup>, la Germana, "tot i sent nit fosca", intueix "coses que talment sembla que m'il.luminin" ("Un camp tot de flors blanques que es perd al fons de tot i aixís en ombres sembla que acabi en montanya, aixecant-se cap al fons com per parlar a cau d'orella amb el cel ennuvolat.") Al seu torn, el Caminant també veu "alguna cosa" que li "reposa l'esperit": "un estany: l'aigua amb prou feines si es belluga; lo poc que es mou sembla talment el respirar d'un nen endormiscat." En conjunt, són petites "coses que il.luminen" i que, sobtadament i al final, es condensen en una llum misteriosa i atraient que venç la foscor (després del desengany del despertar). El camí progressiu cap a la llum, doncs, pot interpretar-se com una aproximació benaurada a la mort.

---

<sup>693</sup>- Algunes crítiques van identificar simbòlicament aquesta llum, l'anhel secret dels dos germans, amb la felicitat. En funció d'això, resulta tot una altra lectura de l'obra. Vegeu, per exemple, Carlos Rúa Baja: "El modernismo en el teatro. *Nocturno*, por Adrià Gual". *La Opinión* (15-2-1897)

<sup>694</sup>- En alguns casos, aquesta percepció recorda *La intesa*. Just abans que arribin les visions senten les fulles seques que fan remor, l'aigua que es belluga, noten l'olor sobtada d'herba mollta, la sensació que algu que s'acosta,

Això no obstant, el suïcidi dels dos germans no és explícit. L'accés a la llum sembla haver-los convençut de la validesa del missatge expressat pel Boig<sup>695</sup>. Què representa, doncs, aquest *camí de llum*, aquest accés a la clarividència? Un desig de mort o l'assumpció feliç de la marginalitat? O potser totes dues coses alhora?<sup>696</sup> Fet i fet, que l'estel del final i la llum de la torre del Boig són la mateixa llum sembla evident. Els protagonistes la descriuen com la llum d'un estel que es reflecteix en l'aigua. El Boig ho ha dit ben clar: "D'allà pujaré als núvols, baixaré al fons de l'aigua, i dalt la torre una llum clara que mai s'apagarà." En la seva percepció totalitzadora, mar i cel s'uneixen en un sol element fluït. No és estrany que, per al Caminant, els ulls d'Ella siguin "reflex d'aigua d'estany" i alhora "mirall del cel". La mort alliberadora, simbolitzada per la fusió dels dos elements, és absolutament paral·lela a la llibertat perceptiva, creativa i fins i tot existencial de l'artista manifestada amb idèntica simbologia. En qualsevol cas, l'autor presenta una opció final de *fugida del present* i un accés a una altra dimensió, en un més enllà al qual es pot atorgar valors diversos.

Pel que fa a la relació entre ideal i mort, i al joc entre mort i aigua, val la pena considerar el paral·lelisme que existeix entre Nocturn. Andante morat i el poema "El llac encantat"<sup>697</sup>, amb què Gual va guanyar un accèssit a la "Flor Natural" en el Jocs

<sup>695</sup>- Així ho veu Jordà: "Termina El Nocturno, cuando con las primeras horas del día empiezan a disiparse las sombras que envuelven a los personajes, volviéndoles a la vida de la realidad, a la realidad triste de los desheredados, que les hace comprender que hasta entonces sólo han soñado y que sólo el loco es el ser feliz porque sueña siempre y cree haber alcanzado aquella luz que sólo se halla en lo desconocido, entre las nubes, quizás en la eternidad." Jordà: "Arte nuevo..."

<sup>696</sup>- Els dubtes, evidentment, s'estenen a la crítica. Què simbolitzen les visions? I la llum? Òbviament a l'època la idea d'incest -potser amb tota la raó del món- no li passa a ningú pel cap. Segons Miquel i Badia: "¿Son el amor a que aspiran en el mundo el hombre y la mujer [les dues visions]? ¿Sintetizan la felicidad acá en la tierra, inconsistente, fugaz, que se desvanece como el humo? ¿Las pone Adrián Gual a fin de que hagan contraste con la estrella que sale en el horizonte al finalizar el Nocturno, estrella que es la llum, la pura, la més certa, que és lluny? ¿Simboliza todo ello lo caduco de la existencia terrenal y el ansia del alma humana por un más allá en donde brille la luz perpetua?" "Un ensayo simbolista", Diario de Barcelona (9-2-1897). L'explicació la dona Gual uns quants anys després. Tot identificant-se amb els seus personatges, l'autor afirma que Nocturn "fou una explosió de dubtes i de confiances, el reflex de l'adolescència inquieta que pressent el contratemps de la vida i anhela per endavant la solució consoladora. En l'amor humà? En l'infinit? Qui ho sap!", "Pròleg" a Schumann al vell casal.

<sup>697</sup>- "LLac encantat", dins "1895-1897. Prosa i poesia", original ms., Fons Gual, Carpeta 34. De les tres versions manuscrites que es conserven, la primera és escrita en prosa. Publicat ("La llac encantat") a Jocs Florals de Barcelona, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa La Renaixença, 1897, ps.75-78. El secretari del consistori, Lluís Duran i Ventosa, va considerar que l'obra -que es va presentar amb el lema "Tristeses"-, tot i ser de

Florals de 1897. En aquest poema, Gual gairebé personifica un llac de muntanya que viu feliç ignorant l'existència dels homes emmig d'un paradisiac indret voltat de flors, rialles i papallones blanques: és la puresa materialitzada en la solitud i en l'altura. Un dia qualsevol, però, hi arriba un home; un caminant sense rumb, trist i plorós. Es fa de nit, els ocells i les papallones fugen i l'home es llença a l'aigua. Es fa el silenci i el llac resta encantat.

D'entrada, el simbolisme sexual és evident: en un cert sentit, el llac -"que sembla tot una donzella hermosa/ que ha mort d'esglai i té la vista oberta"- és *forçat*: la "sort malestruga li féu conèixer un home", ha perdut la seva puresa. Gual remarca la violència de l'acte: la por del llac davant del desconegut, la penetració sobtada, el "trontolleig" i l'efecte posterior<sup>69\*</sup>. El més interessant, però, són les reflexions que el suïcida fa en veu alta. Paraules que ben bé haurien pogut pronunciar els protagonistes de Nocturn:

"Ai, llac de soletat, beneït sigues !/ Tu fas d'últim petó per ma pobre ànima;/ jo et trobo per mon bé i amb tu m'esplaió,/ que vull les penes que jo tinc contar-te./ De les valls ensorrades de la terra/ sens saber-ho he vingut. Jo caminava/ fugint d'aquell eixam de cors malmesos,/ d'ulls emboirats eternament de llàgrimes,/ de boques qui somriuen i no gosen !.../ Jo no hi puc viure allà en lo lluny... m'esglaió!/ Jo fujo d'enllaçades d'hermosura/ que cerquen amb delit, amanyagant-me,/ de cors enverinats, d'ànimes mortes!.../ Jo cerc la veritat i no m'empara./ Recordo enombres de martiri plenes/ les hores bones que jo creia amb ànsia;/ Jo m'havia adormit entre ardents besos,/ jo m'havia confós en abraçades.../ i vaig despertar foll. L'ànima meva/ quelcom va descobrir lluny de les planes./ Jo ploro la tristesa d'una vida cercant misteris, més en va

---

"pensament molt hermós", "te poc relleu per la massa importància donada a les descripcions, lo que fa un xic llarga i confosa la composició" (p. 58). El poema també es va publicar a Il·lustració catalana, "Lectura Popular" Biblioteca d'autors catalans, vol. XVIII, núm. 303, pp. 153-176.

A part de la relació amb Nocturn, també és força evident el deute d'aquest poema amb La fulla de Massó i Morera, estrenada tres mesos abans a Sitges, en la Quarta Festa Modernista.

<sup>69\*</sup> "i aquella nit, pel pobre llac eterna,/ li semblà fel d'amarga./ Un mort tenia cap ensota ensota/ del mirall de flors blaves i morades./ L'encantament del llac poenia vida;/ passà l'agitació; vingué la calma."



s'afanya!<sup>699</sup>

Tenint en compte aquesta aportació, es pot fer una lectura menys parcial i més completa de Nocturn: el Caminant i la Germana són -com diria Rusiñol- "caminants de la terra" que han iniciat el seu viatge sense destí moguts pel desig d'abandonar un "eixam de cors malmesos" ("Que estic cansada!.. Aquest caninar sempre!" -diu la Germana)<sup>700</sup>. Aquest eixam pot representar la societat en general, però també correspon a la definició que l'any 1894 el mateix Gual ha fet dels "morts en vida" ("ànimes mortes", "cors enverinats"), dels condemnats a "la prosa eterna". Els caminants cerquen l'ideal, la "veritat" impossible; "cerquen misteris", però són incapaços de comprendre'ls. En mots de Josep M. Jordà, són "*peregrinos del ideal, ansiosos del amor, de lo desconocido, de lo que sólo en sueños perciben, de lo que adivinan sin comprenderlo*". Només es guien pels pressentiments i el desconcert, estan defallits. Fugen d'aquell indret en què les convencions establertes han malmès la manifestació espontània dels cors i l'afany constant d'obtenir respostes; en què les boques "somriuen i no gosen"; en què els ulls, per culpa de tants i tants drames íntims no desitjats, han quedat eternament "emboirats" de llàgrimes i de desconsol; en què les ànimes han mort definitivament. Per a més turment, com ho ha fet el suïcida del llac, germà i germana s'han adormit "entre ardents besos" i "abraçades". El despertar els ha retornat a la prosaica realitat: "un despertar foll". L'última sortida és l'estany: la mort i l'ideal fosos en la puresa virginal de les aigües<sup>701</sup>.

---

<sup>699</sup>- Tot referint-se a "La donzella benaurada" de Rossetti, Cerdà comenta: "I, que és aquesta sigua tan quieta, profunda i tranquil·la, sinó la imatge del mirall en uns ulls de dona, la *imatge emmirallada* essencial de la introspecció narcisista?" Cerdà: Els pre-rafaelites..., p.63.

<sup>700</sup>- El factor "joventut" és essencial. El Caminant, segons Gual, "té l'edat que sol tenir el que desperta i busca on és". És a dir, l'exclusió i, després, l'auto-exclusió dels personatges neix del rebuig diguem-ne generacional de les convencions morals i estètiques amb què es regula la societat establerta

<sup>701</sup>- "*Un rêve des substances commence; une intimité objective se creuse dans l'élément pour recevoir matériellement les confidences d'un rêveur. [...] La substance nocturne va se mêler intimement à la substance liquide.*" G. Bachelard: L'eau et les rêves, Paris, Libr. J. Corti, 1976, p.75. Citat per Cerdà: "Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat", dins Els pre-rafaelites..., p.342.

La imatge del llac, Gual l'hauria pogut agafar de Serres Clivades de Maeterlinck. En aquesta obra poètica, segons Postic, "*Les états intérieurs sont suggérés par des correspondances avec l'eau, les éléments climatiques, la végétation, les animaux et les couleurs. Apparemment immobile, l'eau stagnante est le siège d'une*

Si es manté la idea de l'incest (que, tot i metafòrica, no deixa de ser restringida) i la del suïcidi, també cal valorar Nocturn des d'un altre enfocament. L'obra planteja una situació que, de mica en mica, es farà habitual en la producció dramàtica de Gual: la dramatització de relacions no sancionades per la societat. En aquest cas, es tracta de l'incest, però també prendrà forma dramàtica l'adulteri, o el sacrilegi (la figura del capellà enamorat). La llibertat artística propugnada pel jovent modernista -la integritat (llibertat temàtica) i la sinceritat- s'estén a una conducta moral basada, per damunt de les normes socials establertes, en la defensa d'una autenticitat de sentiment; la mateixa moral que defensarà l'"Oswald" d'Ibsen (Espectres) o el "Joan" d'Ignasi Iglésias (Els conscients). Les convencions socials, tanmateix, conformen el medi i determinen l'individu; constitueixen una part inesborrable d'ell mateix. D'aquí que el conflicte entre individu i societat sigui presentat en forma de debat intern: el drama íntim està servit.

Pel que fa a la configuració escènica del drama íntim, Gual aprofita l'intent de traslladar escènica -mitjançant la síntesi artística- les correspondències entre el món físic i el món espiritual. La por, el pes del silenci, el neguit de la incomunicació, les opcions de fugida... són projectats en la foscor exterior, en les dimensions de l'espai, en el seu color, en la variabilitat que tot plegat exhibeix segons els matisos de la llum... Gual, d'aquesta manera, mostra el drama anímic dels personatges reflectint plàsticament la seva percepció subjectiva de l'entorn. En poques paraules: la correspondència entre manifestació del món físic i estat d'ànima, que en pintura ens acosta a la subjectivitat de l'artista, en l'opció teatral simbolista, permet a més connectar el públic amb les sensacions i els sentiments més profunds dels personatges. Així, per exemple, el drama íntim es manifesta en la coloració atmosfèrica global, és

---

*agitation incohérente, d'un fourmillement insoupçonnable, tout comme la vie inconsciente." Postre: Masterlucik, p 27*

a dir, és simbolitzat pel color morat<sup>702</sup>. I encara més: Gual intenta traduir els conflictes interns mitjançant l'encarnació del subconscient. La personificació *espectacular* del desig esdevingut un vaporós personatge que habita el món dels somnis. Gràcies a aquesta concreció al·legòrica del drama intern, Gual defuig el dilema creatiu entre situació i conflicte; o més ben dit, entre deixar endevinar el drama íntim o explicar dramàticament la seva existència. M'explico: el diàleg entre els protagonistes i les *encarnacions* (materialització metafòrica d'un diàleg estrictament intern), en tant que situació *dramàtica* explícita, dissimula l'absència de conflicte extern. D'altra banda, tot i potenciar l'hàlit misteriós del símbol, tot i mantenir l'enigma i l'opacitat, proporciona pistes que ajudaran l'espectador a completar la seva intuïció personal del no-dit.

## 2.2. La realitat d'una recepció diversificada.

Així que es publica, Nocturn. Andante morat suscita disparitat de comentaris crítics. La controvèrsia és fàcilment resumible: per a un determinat sector de la premsa, la peça és una absurditat; original, sí, però absurditat al capdavant. Els plantejaments escènics que proposa el seu autor són inviàbles: qui sap, potser Gual només pretén *épater les bourgeois*... Per contra, segons un altre sector d'opinió, l'obra, tot i tenir alguns problemes, és francament lloable pel seu treball literari i per ser un text dramàtic veritablement sincer i modern<sup>703</sup>. En qualsevol cas, el conjunt de la crítica no es pot dir que sigui negativa. És cert que tampoc no és globalment positiva;

---

<sup>702</sup>- El drama intern "endevinat" o "presentit" també és intuït a l'interior de l'obra: és a dir, no només és intuït pel públic, també ho és entre els mateixos personatges: "El Caminant: Tant sols mirant-te, que no puc endevinar de to que et passa ? / La Germana: Com jo de tu. / El Caminant: Què vols dir ? / La Germana: Que també ho sé que busques impacient i que no trobes / El Caminant: Així té de ser / La Germana: Com? / El Caminant: Que l'un de l'altre sapiga just lo que passa de part endins." (p.39)

<sup>703</sup>- És cert també que molts dels amics o dels correligionaris estètics de Gual van trobar excessiva la seva proposta. El Nocturn era una obra "que de tan modernista -diu Claudi Planas i Font- de moment va tenir l'estranya sort de fer riure a molts dels seus i a sobtar a bastants d'altres." Planas "Silenci". Transcrit a Gual: Mitja vida, p.78.

però, més o menys matisada, és una crítica que, lluny de rebentades, posa en joc els seus idearis estètics davant l'escomesa sorprenent de la primera obra dramàtica simbolista catalana que irromp, a toc de trompeta, en el món cultural barceloní. El to general és aquest: "Esporgada l'obra d'algunes estranyeses, és un ensaig feliç i ens revela un poeta de grans esperances."<sup>704</sup> Tenint en compte això, els mots de Gual semblen una mica parcials:

"Vaig vure'm coronat de tota mena d'improperis,[...] d'esperitat, d'excèntric i d'espantacriatures que a penes si tenia dret a la vida. [...] La Premsa en general, sense exclusió de la caricatura, va caure'm al damunt com una pedregada. En les conversacions i en les penyes més o menys ensopides, el meu nom hi era retret com el d'un noi gosat. Me'n vaig sentir de totes."<sup>705</sup>

Gairebé tota la bibliografia, agafant al peu de la lletra el victimisme de l'autor (cal tenir en compte, a dreta llei, una certa jerarquització de la crítica per part de Gual: evidentment, no és el mateix una crítica de Miquel i Badia que una altra de Moliné i Brasés) a l'hora de redactar les memòries, s'ha posat d'acord a comentar el rebuig unànim, per part de la premsa, de Nocturn, Andante morat. La resposta crítica a l'obra, però -perdoneu que insisteixi-, no és d'un sol color<sup>706</sup>; al contrari, obre vies interessants en la recepció del simbolisme a Catalunya i, encara que només sigui per aquest motiu, val la pena repassar-la.

La primera ressenya de l'obra apareix a La Vanguardia. Roca i Roca observa l'afany del jovent artístic per fer qualsevol cosa que "*se separe de los moldes al uso*". Temptatives que, segons el crític, la societat contempla amb sornegueria o amb

---

<sup>704</sup>- Moliné. "Nous llibres catalans."

<sup>705</sup>- Gual: Mitja vida, ps.54-55.

O també: "El primer [Nocturn] que escrivia -i en el que exposava la meua teoria escènica (que tampoc he abandonat els signes d'expressió compresos)- me va valer el qualificatiu de boig. Quantes vegades he beneït aquella crítica absurda i no obstant tan poderosa en el determini dels meus dies d'artista." "Pròleg" a Schumann al vell casal.

<sup>706</sup>- Només A. Miralles-Jordà s'ha adonat d'aquest fet. Vegeu "La renovació modernista en el teatre", L'Avenc, núm.22, desembre 1979, ps.19-24.

indiferència. L'afany rupturista -diu- respon a un moviment inevitable en el procés evolutiu de les arts:

*"Yo con todo ello no veo más que un simple cambio de moldes o de maneras. Si los esfuerzos de los que se pirran por esas novedades llegasen a preponderar, lo cual, hablando en tesis general, lo reputo algo difícil, otros vendrían detrás animados de pretensiones todavía más radicales y extravagantes. Tal es la historia de las diversas modalidades que han venido librando batalla en el campo de las letras y de las artes."<sup>77</sup>*

Qui ha de jutjar les obres, al cap i a la fi, és el temps. Els textos perdurables seran tan sols aquells que responguin al "estado de espíritu de la sociedad en la cual han sido realizadas". En aquest sentit, l'obra de Gual difícilment arribarà a quallar en l'esperit de la societat coetània, car, en opinió de Roca, respon a

*"una manifestación de esa literatura decadente, desarticulada, neutra, llena de vaguedades que hoy priva entre ciertos elementos"<sup>78</sup>. Pero precisamente el teatro donde todo toma consistencia corpórea es el campo menos abonado para semejantes tentativas. Difícilmente la representación escénica de Nocturn producirá otro efecto que el tedio.[...] es un asunto más adecuado a la lírica que al arte escénico, más propio para una balada que para un cuadro dramático, y aún en la esfera estrictamente poética no descuella mucho ni por su novedad, ni por su intensidad, ni por su fuerza sugestiva."*

Amb aquestes paraules, Roca utilitza un argument crític prou conegut entre els sectors contraris a la formulació d'un simbolisme teatral com a alternativa de renovació escènica a Catalunya. Yxart l'ha fet servir no fa pas gaire a propòsit de La intrusa. La tesi és ben simple: el teatre simbolista no és un teatre representable; com a molt, és un teatre per llegir, però res més. Tant un crític com l'altre incideixen de ple en el que

---

<sup>77</sup>- J. Roca y Roca: "La semana en Barcelona", La Vanguardia (3-1-1897)

<sup>78</sup>- En el mateix sentit, La Esquella de la Torratxa comenta que "com a concepció poètica pertany de ple a ple al gènere decadent. És vaga, desarticulada, neutra, malaltissa. Tanca un pensament petit, lo precis tot lo gran per una balada. No li hem sabut descobrir la intenció." Rata Sàbia: "Llibres. Nocturn - Andante morat per Adrià Gual", La Esquella de la Torratxa, any 19, núm 939, 8-1-1897, p.7.

serà el taló d'Aquil·les del simbolisme teatral a Europa: la carnalitat, la corporeïtat que impliquen els actors i els objectes dalt l'escenari dificulta enormement els interessos atmosfèrics, la interpretació anímica, la vaguetat del símbol i l'anhel de suggestió<sup>709</sup>.

En un article clarament inspirat en la ressenya de Roca (potser és d'ell mateix), des de La Esquella de la Torratxa, s'insisteix somneguerament en el mateix tema: "L'obra del Sr. Gual, com a representable que intenta ser, resulta una gran equivocació. Al que s'arrisqui a posar-la en escena, no sé pas de quin color el deixaran." Es coincideix sobretot en un extrem: l'obra, si algun dia arriba als escenaris, no serà compresa pel gruix del públic<sup>710</sup>. O bé esdevindrà ridícula<sup>711</sup>, o bé provocarà

---

<sup>709</sup> - Tal·ló d'Aquil·les per als mateixos simbolistes. Més amunt ja he parlat de les reticències de Mallarmé, de Maeterlinck o de Gordon Craig davant l'encarnació escènica. Gual, amb tot, sembla estar convençut de la representabilitat de Nocturn. Assegura que, fins tot pel que fa a la transformació dels arbres en visions humanes, "tot és qüestió d'imaginar-ho amb un xic de traça, ajudat sempre dels efectes de llum, mai bruscos, imperceptibles quasi", de tot -diu- "ne tinc estudi fet i posat a la plàstica" (p.70).

<sup>710</sup> - En un sentit similar: "Ésa misma parte literaria, que para el que la entienda y la interprete como se debe, es de un efecto realmente sugestivo, puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y envuelta la escena en penumbras, casi a oscuras por completo, produciria, a mi modo de ver, en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recto criterio.", Ria Baja. "El modernismo en el teatro...". Cal fixar-se, amb tot, que, a diferència de Roca, el crític de La Opinión no dubta de la capacitat suggestiva que es pugui desprendre de la lectura de Nocturn.

<sup>711</sup> - Segons Miquel i Badia, que ressenya el llibre des del Diario de Barcelona, fins i tot en la lectura "El Nocturn de Gual darà ocasió a muchas burletas. Leído de prisa se convierte en ridiculo". Ara bé, "leído despacio, penetrándolo bien, se descubren en él delicadeza de sentir y poesia." F. Miquel y Badia: "Un ensayo simbolista", Diario de Barcelona (9-2-1897).

Un exemple de lectura "ridícula" el proporciona Narcís Oller. Gual li dedica un exemplar del llibre ("Aí mes respectable amic, el celebrat escriptor D Narcís Oller. Petites [mol il·legible] de bon apreca. Adrà Gual") i, a canvi, Oller es distreu escrivint notes iròniques al marge. Alguns exemples: "Aí, que gràcia", "Aí, quina por", "Si n'és de sublim, oi?", "Home, ja ho sabiem", "Ah, pilló. I que en tens d'intenció", "Valga'm Déu Senyor:", "Si de cas, de petons... i ensalivats", etc... (l'exemplar de Nocturn d'Oller es el que es conserva a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona). Així no obstant, la referència que Gual dona a les seves memòries demostra que els recels d'Oller no són cap secret, que en tot moment l'autor de Nocturn n'està al corrent: "Entre les persones majors que al costat de les senyores Llorach donaven fons de paternal consentiment a les nostres reunions, hi figurava en cap Narcís Oller, familiar de la casa, combatedor acèrrim i entossudit de les meves primeres escames, que va acabar per estinar-me com jo a ell, sense regateig de l'adhesió admirativa que en tot moment li vaig ofrenar." (el destacat és meu), Gual: Miña vida, p.66. Oller, tanmateix, xocant amb aquest afany conciliador del Gual madur, acabarà afirmant durament que "sens vindre dotat ni molt menys de condicions rellevants per elles, ni per cap de les demés arts que concorren al de fer teatre, [Gual] arribà a ésser per al nostre un factor d'especialíssima potència, gracies a aquesta constància, gosadia i aplomo de l'ambició, que tantes voltes la ignorant multitud confon amb el del veritable talent." I, més endavant: "Enamorat de Maeterlinck i del decadentisme francès, que aquí prengué el nom de modernisme, endreçà en Gual totes ses mires a satisfer ses ambicions de notorietat, important-nos les tendències estrambòtiques de son ídol belga (parlo del Maeterlinck de primera hora) imitant-lo desastrosament." Sembla que, deixant de banda Nocturn, Oller es refereix globalment a les obres llegides per Gual a Can Llorach. Vegeu "Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català", capítol XVI de la Història dels meus llibres i relacions literàries, original ms conservat a

enuig i avorriment. Roca parla de "tedio", la major part de la premsa restant, de monotonia<sup>712</sup>. Molts creuen que el mateix Gual és conscient d'aquesta situació, que l'ha buscada expressament. En la confecció de Nocturn -diuen- hi ha hagut, seguint les directrius dels decadents francesos, una vocació mal dissimulada d'impopularitat, una prepotència disfressada d'ingenuïtat, un menyspreu implícit per les masses. Havia de sortir en un moment o altre: la qüestió de l'elitisme. Així, per a Moliné i Brasés, crític de La Renaixensa, que no acaba d'entendre la "teoria del color" aplicada a l'escenari, Gual

"mai arribarà a veure representada cap de ses obres dramàtiques si no s'avé amb certes justíssimes exigències del públic *burgés*. No sabem si ell se conforma amb un grupo de modernistes francesos que proclama com a lema i principi *la impopularitat*; en aquest cas no hem dit res."<sup>713</sup>

En la mateixa línia, el crític de La Opinión creu que, pel que fa a la forma literària, "*dejando a un lado todo lo que constituye el fondo y la teoría escénica, el autor de Nocturn no se ha equivocado.*" Si pretén emocionar al lector, ho aconsegueix. Ara bé,

---

l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, p.988. Vegeu també Memòries literàries. Història dels meus llibres, Barcelona, Aedos, 1962. Vegeu, encara (en relació a l'estrena de Tristos amers de Giacosa, traduïda per Oller i dirigida per Gual), els comentaris irònics d'Oller a les pàgines 946-947 del mencionat capítol XVI. Ho destaca Enric Gallén a "Narcís Oller, traductor teatral", dins V Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Quaderns Divulgatius, núm.8, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 1997, ps.23-37.

Per a la relació d'Oller amb el primer teatre modernista dels anys noranta i, sobretot, amb les concrecions que genera l'estímul maeterlinckià, vegeu Enric Gallén: "De les "Notes per a les Memòries del meu pas pel teatre català" al capítol XVI de la Història dels meus llibres i relacions literàries de Narcís Oller" (en premsa). Gallén creu que Oller fonamenta el seu menyspreu cap a Gual -parla de l'any 1906- en "la bona acollida i el respecte que aquest mereixia per part de la *intelligentsia* noucentista, Ors i Carner, si més no." D'aquesta manera, Gual es converteix en el "boc expiatori d'allò que el Modernisme havia significat en el camp teatral."

Finalment, a propòsit de l'interès d'Oller pel teatre, vegeu també Guadalupe Ortiz de Landázar Buesa: Descripció i anàlisi de la Biblioteca de Narcís Oller i Moragas, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, Departament de Literatura Catalana, 1987.

<sup>712</sup>- Miquel i Badia relaciona aquesta "monotonia" amb l'estil repetitiu maeterlinckià: "*La repetición hábilmente puesta es un efecto dramático muy poderoso: abusando de ella se convierte en modorra para el oyente.*" És una mena de comentari que ja apareixia en la recepció de La intrusa.

<sup>713</sup>- Moliné: "Nous llibres catalans..."

Igualment, per a J. Bru, "lo espiritualisme de Nocturn és tan dot a l'exageració, és tan ultra-romàntic, que es fa inacceptable per a la seva popularització, idea cabdal que ha de guiar sempre als autors.", "Notes bibliogràfiques. Nocturn, andante morat, per Adrià Gual", Lo Teatro Regional, any VI, núm 264, 27-2-1897, p 68.

*"De donde yo creo que dimanaría el fracaso, suponiendo que el señor Gual consiga poner en escena su Nocturn, es en lo que respecta a la teoría escénica. Hay que tener en cuenta, y de esto debe convencerse el señor Gual, que es relativamente pequeño el núcleo de los aficionados al modernisme, tal como se presenta en Nocturn, para asegurar el éxito. El público que asiste a un estreno es tan heterogéneo i por lo menos, una gran parte de él, tan poco adecuado para representar de buenas a primeras una obra que abarca toda una escuela nueva en la dramática moderna que sería difícil llegar a un acuerdo y sobrevendría como consecuencia inevitable el fracaso."*

Es defineix, així, la formulació teatral simbolista com un teatre de minories. I no tan sols pel contingut i la idea de fons, sinó pel caràcter de les propostes escèniques innovadores. De tot això, se'n desprèn la idea que només una petita elite d'escollits pot gaudir i comprendre les obres de teatre modern. La subversió dels hàbits teatrals que proposa Gual, la transformació de les convencions que regeixen l'acord entre sala i escena que aconsella la seva teoria, són un impediment afegit. La crítica -i és lògic per la data- no accepta que el teatre deixi de ser un lloc d'intercanvi social per convertir-se en una mena de temple de l'art del qual l'espectador se suposa que n'ha d'eixir absolutament emocionat, reconfortat i redimit.

Premeditada o no, l'actitud elitista -molt lligada als defensors de l'art per l'art (i que, en el cas de Nocturn, esdevé un element temàtic dins l'obra)- implica una certa paradoxa: quin camí és el correcte? ¿Fer un art capaç d'obrir a la Bellesa els ulls cecs d'una humanitat prosaica i deshumanitzada; o bé, tot el contrari, aïllar-se en una alta torre de vori cultivant un art consol destinat a endolcir la pròpia existència? La qüestió no és simple: ja he comentat com la intenció de Gual, des de pressupòsits esteticistes, és de reformar la societat i no pas de rabejar-se en una idea onanista de consol; abans que res, vol fer un art que tingui conseqüències d'"efecte físic i moral" sobre el públic. També he explicat com bona part de les seves giragonses dramaturgiques entre el 1893 i el 1895 responen precisament a un interès per no allunyar-se excessivament del públic, a una voluntat de conciliar, d'una banda, les possibilitats d'una acceptació



popular àmplia i, de l'altra, l'impacte d'una educació estètica tal i com la propugna el moviment modern, amb Maeterlinck al capdavant (en la versió russinyoliana del dramaturg, és clar). Altrament, sembla innegable que Nocturn va força més enllà de les obres que el precedeixen; amb l'"andante morat", Gual ha tibat massa la corda i la possibilitat d'acord s'ha trencat bruscament. Si l'artista està d'acord a fer un art *revelador*, com l'ha de posar a la pràctica? ¿Trencant esquemes a tort i a dret i subvertint totes les convencions, o bé fent un pacient i subtil sabotatge en la lògica dramàtica establerta i en els costums més arrelats del públic teatral? Redactant Nocturn, Gual ha optat per la primera via, i això ha motivat que el seu teatre, com el de Maeterlinck, sigui considerat irrepresentable o, si més no, incapaç d'obtenir l'aprovació de les masses. Potser tan sols per demostrar el contrari Gual muntarà dos anys més tard el Teatre Íntim. I, malgrat tot, les primeres representacions semblaran donar la raó als que pronosticaven un teatre de capelleia. Perquè, de bon principi, el Teatre Íntim mostrarà una reticència se'n podria dir prudent a obrir les seves representacions a una audiència àmplia i diversificada.

Així doncs, gairebé tota la crítica es posa d'acord a l'hora de subratllar el fet que Nocturn Andante morat mai no podrà accedir al gran públic, i això té molt a veure amb el rebuig de les noves convencions escèniques, però també amb un tema que tot just s'insinua des de La Opinió: la comprensió i la valoració de la síntesi de les arts<sup>714</sup>. El dubte sembla raonable: ¿captarà realment l'espectador -sense el llibre a les mans i, per tant, sense l'avis que suposa el pròleg- l'aplicació suggestiva que es fa d'aquest principi? Roca i Roca és el primer a exposar-ho:

---

<sup>714</sup>- "Y esto es lo difícil, porque créame el señor Gual, no convence a nadie la decoración obscura y morada y los trajes también morados de los personajes. Pensar que dando una tonalidad de color a todo ha de entusiasmarse el público es una utopía que él y los de su escuela se han forjado. [La part literària] puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y envuelta la escena en penumbra, casi a oscuras por completo, produciría a mi ver en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recto criterio. Toda la galanura de estilo se desvanecería entre las sombras que invadirían la escena, y lo que es hermoso en la lectura parecería un desatino dicho en las tablas, por bien que dijeran los actores sus respectivos papales."

*"Los esfuerzos del autor empeñado en fundir en un conjunto escénico los acentos musicales y hasta los matices pictóricos de la palabra dialogada no podrían menos de esterilizarse en el medio escénico, pues de puro sùtiles y en cierto modo capciosos escaparían a la penetración del espectador mejor dispuesto a saborearlos."*

L'objecció s'intensifica a La Esquella: no és només que l'espectador capti o deixi de captar l'experiment (de fet, per a Gual, tampoc no és important que el públic sigui conscient de l'experiment; sí que ho és en canvi que accedeixi al seus efectes), el que passa és que la viabilitat artística i escènica de la interacció de llenguatges és un impossible i una absurditat. L'únic que s'aconsegueix amb aquesta ridícula pretensió - diu- és desvirtuar la categoria i la solidesa de les arts implicades en el procés.

*"La inspiració se troba encongida buscant un to únic, que en Nocturn vol ser lo morat, i prenent assimilar la paraula, amb més o menos fortuna, a certs accents musicals. Hi ha que desenganyar-se: la pintura i la música tenen lo seu camp propi, com el té també la literatura. La pretensió de barrejar sos elements, desencaixant-los, traient-los de la seva òrbita natural, pot donar per resultat una obra que no tinga res de literària, ni de musical, ni de pictòrica."*

El rebuig de la síntesi de les arts, en aquest sentit, és força generalitzada. Fins i tot si s'enfoca des d'un altre punt de vista: segons Moliné, no cal negar la viabilitat de l'experiment. Que potser té res de nou? Que potser no és al teatre, on han viscut combinats des de sempre el color, la paraula i, de vegades, la música?

*"¿Quina novetat és aquesta del color i l'entonació musical en l'art dramàtic que es funda precisament en una evocació viva i plàstica d'un fet procurant sa més cabal ficció davant d'un públic suggestionable? Lo color és lo de la realitat; cases, paisatges, vestits, celatges, claror, fosca... com més s'acosti la representació escènica, en lo que es refereix al color, a la reproducció de les percepcions de la nostra vista, més viva serà la il·lusió del públic; i en quant a la música, deixant a part les contingències de l'acció dramàtica que la facin necessària, ben poc paper li queda, sobretot si els actors no són cantadors a lo Calvo o no imiten la monòtona cadència que sol donar-se a l'alexandri francès..."*

Moliné, és clar, parteix de pressupòsits més o menys realistes. En la mesura que el color sigui fidel a la realitat; és a dir, en la mesura que l'escenari reproduïxi amb tota veracitat el món, més fàcil serà la il·lusió dramàtica del públic. El crític, doncs, identifica la suggestió de l'espectador amb l'oblit del caràcter representacional, i aquest el fa dependre del realisme. Evidentment, no es tracta d'això. N'he parlat més amunt: Gual pretén aconseguir un estatus de versemblança adequat. És cert que també aspira a esborrar la consciència ficcional en el públic, o que intenta aconseguir una suggestió completa; tanmateix, són objectius que no responen tant a la reproducció il·lusionista del món, com a la necessitat d'una reproducció sintètica de la realitat. Moliné, evidentment, no entén ni els valor atmosfèrics propugnats pel simbolisme, ni la capacitat suggestiva de l'Art Total; ni que totes dues coses puguin anar adreçades cap a la consecució d'una emoció més profunda i duradora que no pas la que implica la satisfacció davant una il·lusió fotogràfica de la realitat.

El que sí que ho entén és Josep M. Jordà, crític de *La Publicidad*, que, amic de Rusiñol (ha residit a París amb ell) i traductor d'Ibsen (*Nora*) i, més endavant, de Hauptmann (*Els teixidors de Silèsia*, amb Carles Costa), és molt més a prop de les idees modernes. Jordà explica a la perfecció el fonament antidramàtic de l'obra:

*"No hay que buscar pues en Nocturn un drama ni pretender hallar en su lectura o en su representación tema o asunto que nos produzca la impresión de las obras del género dramático conocido. El propósito del autor es muy distinto. Es, sí, Nocturn una obra teatral, pero pertenece a un género de espectáculo completamente nuevo y desconocido. No es un teatro a la manera conocida sancionado por las aficiones y costumbres de antaño y hogaño, sino un teatro puramente para el espíritu, un teatro para almas de poeta, para refinados, en el cual sólo hallará el espectador una serie de sensaciones vagas, inconscientes, sintiéndose atraído y sugestionado por el ambiente de idealidad que se respira en toda la obra. [...] Por ello titula el Sr. Gual su obra Nocturno morado, como si quisiera ya indicar con las dos palabras del título que es la obra dramática como una sinfonia de color, un nocturno con toda su tristeza y toda su melancolía, y morado, con el calor vaporoso y triste de un amanecer lluvioso y cubierto de nieblas."*<sup>715</sup>

---

<sup>715</sup> Jordà: "Arte nuevo..."

El millor del cas, però, és que Jordà no només entén el valor suggestiu de la síntesi artística, sinó que també sospesa el joc de correspondències entre l'ànima dels personatges i el medi ambient, i, encara més, arriba a comprendre l'expressió dels personatges (verbal i gestual) com a manifestació indirecta del seu drama intern. En última instància, Jordà s'adona que l'emoció ha de procedir més aviat de les intuïcions que no pas dels fets.

*"Y en este ambiente nebuloso y melancólico presenta con admirable harmonía sus personajes, figuras simbólicas, seres tan idealizados, tan vagos que la mayor parte de cuanto expresan no es más que lo que podríamos llamar el reflejo de lo que piensan y sienten, y el espectador se sugestióna más por lo que adivina y siente en su interior que por lo que se presenta ante él."*

Des del Diario de Barcelona, Miquel i Badia també fa una lectura correcta de la traducció escènica de la sinestèsia. Tanmateix, el crític del "Brusi" posa en qüestió la validesa universal de les correspondències o harmonies plantejades. Fet i fet -diu-, Gual ha buscat conceptes anímics bàsics que han estat identificats fàcilment amb un color: el morat -tothom hi estarà d'acord- és el color de la tristesa. Ara bé, què passarà a l'hora d'exposar sentiments i sensacions més complexos? Miquel, a més, no es limita a posar en qüestió la unanimitat dels artistes a l'hora de vincular sentiments i colors, també posa en dubte la possibilitat d'una recepció unívoca d'aquestes correspondències per part de cadascun dels espectadors:

*"Quiere Gual revelar el color por medio de las palabras: aspira a que cuanto dicen sus personajes se presente con una entonación que recuerde la de un color determinado, que es el violáceo o morado para su bluette dramática. El color en ésta se acuerda con los sentimientos dominantes en la acción; es el morado color triste, y tristes, profundamente melancólicos, son los conceptos y los afectos de todos los personajes en el Nocturn. En este caso la correspondencia puede establecerse bien: más ¿le pasará otro tanto a Gual en los demás temas que desarrolle?"*

En aquest punt de l'argumentació, Miquel i Badia menciona Whistler. I aquesta menció és especialment simptomàtica. Miquel, que ha iniciat la seva ressenya tot analitzant el teatre de Maeterlinck, pretén, amb la referència al pintor americà, establir llaços d'unió entre la pintura i la dramàtica modernes. El seu comentari manté una clara dependència dels articles de Casellas, on la pintura de Whistler i el teatre maeterlinckià han servit per definir el factor de cohesió més destacat entre les arts contemporànies: la indeterminació, "eliminar el concepte en benefici de lo sensorial"<sup>76</sup>. Aprofitant, doncs, el paral·lelisme exposat per Casellas, malgrat no incidir en la base del seu raonament, Miquel i Badia es pregunta si hi ha un acord unívoc i verificable entre les sensacions que ha experimentat l'auditori fins arribar a la suggestió i, en el cas de Whistler, la coloració utilitzada. I la mateixa pregunta val per al teatre de Gual o per a la música wagneriana. De quina manera es responsabilitzen els signes de les sensacions?<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup>. El denominador comú entre teatre maeterlinckià i pintura whistleriana, per a Casellas, radica en la predominància, per sobre del concret, del sensitiu: el teatre, més que una tesi, més que un conflicte o una anèdota, ha de comunicar sensacions, premonicions, pressentiments, intuïcions i misteri. D'aquí se'n deriva l'element bàsic, per defunció, del teatre simbolista: la manca d'acció. Vegeu Raimon Casellas: "Paris Artístico. James Neill Whistler (sic)", *La Vanguardia* (1-6-1893). De més a més, segons Casellas, al teatre maeterlinckià i a la pintura whistleriana s'ha de sumar la música wagneriana. "De la mateixa manera -diu Castellanos-, Whistler tra els seus paisatges en els moments (vesprades, nits de lluna, a ple sol, etc.) que ofereixen major fluctuació atmosfèrica i, per tant, se situa a mig camí entre el caos de la dissolució formal i el paisatge tradicional. Això, com veurem, li ha permès de transportar a la pintura la gran revolució de la música wagneriana, en la qual la frase musical, la melodia, ha quedat fosa arrossegada per un torrent d'harmonies." (Raimon Casellas, I, p. 141) És per això que "Whistler, ami de Rossetti et de Swinburne, musicien lui aussi, [...] compose des *Symphonies* en vert et violet, en blanc et rouge, en bleu et rose, emprunte à Chopin le titre de ses *Nocturnes*, et cherche à crier par la couleur une équivalence des émotions musicales". Michaud: *Message pictural...*, I, p. 221.

<sup>77</sup>. "El pintor norteamericano Whistler, hombre de privilegiado talento y que pinta con gran valentía, quiere también buscar esta suerte de correspondencia de sentimientos y de colores en sus obras pictóricas, y así pone como títulos *Ematía en rojo*, *Retrato de señora o Sinfonía en verde y amarillo*, *Marina*, etc. Hay que preguntar, empero, ¿qué relación fundada existe entre la entonación que en lo general adopta en sus lienzos y el sentimiento que con ellos trata de despertar en el espectador? Con frecuencia sería arduo precisar esta relación. Lo mismo tememos por lo tanto que le pase a Adrián Gual en sus futuros trabajos, cuando se salga de manifestaciones claras como la de tristeza por el color morado, la de alegría por el color rosado luminoso como el crepúsculo matutino que hace revivir en el corazón la esperanza."

L'extensió del color a la música, òbviament, mereix una pregunta similar<sup>71</sup>. La música intervé en la "cantinela" del Boig i també en la *musicalitat* de les paraules, en la manera com són pronunciades ("en ciertos tonos y toques de la declamación"). La música, a més, es correspon amb sentiments i amb colors. Prescindint del fet que aquesta correspondència tingui un sentit "más o menos claro", Miquel i Badia lloa l'ús dels signes d'expressió, que serveixen -diu- per acomodar la recitació dels actors, i compara l'obra de Gual amb l'obra de Wagner. Al seu entendre, tenir en compte la complementació entre text i música sempre és productiu. Evidentment, la seva visió és limitada per una certa idea de drama líric, i, a l'hora de buscar exemples, només els troba en el teatre d'òpera:

*"así lo han entendido los más insignes dramaturgos líricos, desde Gluck, en su incomparable Orfeo, hasta Ricardo Wagner en sus portentosas creaciones. Todos ellos, incluso los italianos, en los instantes en que se dejan llevar por una espontánea inspiración dramática, buscan que las palabras, que la forma rítmica literaria salga esforzada por la música, acrecentando ésta el valor de aquellas, haciéndolas más expresivas e insinuantes y consiguiendo por tal modo que penetren en lo más íntimo del alma humana. Por consecuencia, la teoría que aplica Adrián Gual en su Nocturn, es en mayor o menor grado, en forma elemental por el carácter de la obra, la que ha prevalecido y la que prevalece en la buena música lírico-dramática."*

Pel costat de les lloances, sobresurt una espècie de criteri general en gairebé totes les ressenyes que s'entesta a elogiar la part literària de l'obra en detriment de les propostes escèniques. De fet, és fàcil observar que l'elogi literari -al marge de coincidir amb la negació de la *representabilitat*- va acompanyat normalment d'una reticència davant la sinestèsia escènica i, per tant, esdevé una mena de compensació. D'una banda, el platet dels factors negatius a les balances s'omple amb el rebuig de les propostes de transgressió escènica i amb la negació de la idea de síntesi artística; de

---

<sup>71</sup> "Pero Gual no se limita a procurar la intervención del color en la obra dramática, valiéndose por manera gráfica del que imprimen al decorado y a los trajes de los personajes, aparte del que puedan revelar las palabras y los conceptos, sino que acude igualmente a la música, y de la música se vale para completar la significación, el sentido más o menos claro de su obra."

l'altra, el platet positiu estableix l'equilibri valorant la part literària de l'obra. El crític de La Opinión, per exemple, després de carregar-se el concepte cromàtic, assegura que no ho ha fet per sistema o per desig d'atacar la novetat de la teoria gualiana,

*"de existir en mi prejuicio alguno en contra del modernismo del señor Gual - diu-, no hubiera alabado, porque creo que se lo merece, la parte literaria de Nocturn. [...] Creo más aún: esa misma parte literaria que para el que la entienda y la interprete como se debe, es de un efecto realmente sugestivo, puesta en boca de actores vestidos con telas moradas y envuelta la escena en penumbras, casi a oscuras por completo, produciría a mi ver en el espectador un efecto contrario al que produce en el lector de recto criterio."*

La crítica de Moliné i Brasés va en la mateixa direcció. De les tres arts que es proposen a Nocturn (música, pintura i literatura), només en reconeix com a bona la literària. I això malgrat el relatiu prestigi de Gual com a pintor: al platet dels *contres*, l'experiment de síntesi artística; al platet dels *pros*, la part literària, encara que comporti l'acceptació implícita d'autors i de models decadents:

*"Inspirat en las estranyeses d'alguns joves francesos, ha pronunciat enmig de la nostra societat menos febrosa i amant de lo desconegut, un atrevit *anch'io*, i ens importa un nou gènere literari a on hi ha combinades les diferents aptituds de l'autor: la literatura, la pintura i la música. Com a bona reconeixem tan sols la primera en l'obra del senyor Gual. Sia o no imitació de Maeterlinck o d'algun altre autor de *tout à l'heure*, lo Nocturn, despullat dels colors i entonacions amb què l'havia mal vestit son autor, és una obra literària intensa, que fa pensar i presenta amb esquisit bon gust un símbol: lo despertament a la vida."*

No es estrany trobar, doncs, fins i tot en les crítiques més conservadores, febles intents d'acceptació del simbolisme. Sigui per lloar la part literària de Nocturn, sigui per la voluntat de presentar la nova tendència com a correctiu d'un naturalisme groller i immoral que, fins al moment, s'ha ensenyorit de l'esperit dels grups més avançats de la literatura autòctona. En aquesta línia, s'inicia el comentari de Miquel i Badia que, després de lloar, en el camp de la pintura, el pre-rafaelisme anglès (car "*sus pinturas y las de sus continuadores no tenían las impurezas de la realidad*" i, al mateix temps,

no queien en "los vicios de la falsa idealización, de la vaguedad i de la oscuridad"), assegura que s'ha iniciat un procés de superació del naturalisme en l'àmbit de la literatura:

*"El simbolismo -por lo menos el de ahora- es la reacción contra el naturalismo. [...] Por idénticos derroteros han ido el arte literario y el tónico. También se han entrado por los dominios del simbolismo para escapar de la ordinariéz del naturalismo practicado crudamente. Entre sus manifestaciones las hay que se mantienen en los límites del buen sentido, mientras otras las traspasan y llegan a los confines de lo ridículo y en ocasiones de lo tonto. Hay quién como Maeterlinck ha sabido encerrarse en un círculo que arranca de la tradición y que tiene de este los rasgos fundamentales."*

La crítica del "Brusi" és la que aprofundeix més en el paral·lelisme entre Maeterlinck i Gual. Segons Miquel, hi ha un bon equilibri en les obres de l'autor belga: mentre que el Maeterlinck llegendari ha sabut mantenir la sensació de realitat dels seus quadres (al lector li sembla trobar-se "en una de aquellas viejas ciudades de la Flandes o del Brabante, o que ve uno de los castillos roqueros de la Edad Media, con sus barbacanas y ladroneras y la inhista torre del homenaje"), el Maeterlinck de "tiempos más modernos" ha assolit "el modo de hablar y de sentir de los personajes shakespearianos". El primer és el Maeterlinck de la "leyenda soñada", el segon és el dramaturg dels drames íntims humans. Totes dues opcions poden fer que el lector -no diu res de l'espectador- se senti atret per la profunda humanitat, per la poesia i pel pensament enlairat. I, amb tot, hi ha un Maeterlinck dolent:

*"el malo asoma en las exageraciones, en la falsa idealización; en aquellas escenas sobrecargadas de frases y de efectos repetidos hasta el aburrimiento, en la intervención dentro del drama de todos los seres de la creación, con el sentido que el autor quiera darles, aunque frecuentemente no resulte, según se dice ahora; en la falsa ingenuidad de algunos personajes, ñoños más que ingenuos; y por fin en el simbolismo a todo pasto, al punto de que tras de todo interlocutor, tras de toda escena, tras de toda frase haya de haber algo con sentido oculto, misterioso, esotérico."*



Ben mirat, l'aparent acceptació de Maeterlinck per part de Miquel i Badia no és més que un miratge. El teatre maeterlinckià li agrada únicament pel que tenen de shakespeariana les seves històries, pel que beu en les fonts de la tradició, pel que té de profundament humà en la presentació de drames interns... És a dir -amb matisos- pel que no és estrictament simbolista. La lectura que proposa de l'autor belga és reduccionista, permet agafar-se al seu teatre sense gaire escarafalls car, tot fugint de la cruesa naturalista, confronta el públic amb una determinada tradició i amb un espai ficcional suggerent. *Pèlles*, doncs, pot llegir-se com una història shakespearina de gelosia i de destí, i prou. El Maeterlinck que no li agrada és el de *La intrusa*, un Maeterlinck que segons ell és descaradament simbòlic, que converteix "tots els éssers de la creació" en símbols latents del pas de la mort, que usa un llenguatge repetitiu fins al fàstic... Per a Miquel i Badia, doncs, tan perillós és el naturalisme com un simbolisme d'aquesta mena:

*"El naturalismo de mala ralea, con sus escenas pornográficas y con sus immoralidades ha conducido a un emvilecimiento a no pocos de sus aficionados; el simbolismo, por contrario sentido, puede llevarlos, a la locura, o por lo menos a un estado del espíritu que se les le avecine, convirtiéndoles en soñadores primero i quizás más tarde en desengañados y escépticos."*

Resumint: el perill és en l'assumpció d'una actitud vital desenganyada i escèptica. I és que, en darrer terme, l'idealisme del Maeterlinck de *La intrusa* no té res a veure amb aquella pintura idealista, amb imatgeria cristiana, que sembla conciliar els sectors conservadors i catòlics amb un modernisme "de bona mena":

*"El idealismo de hogaño no se funda por lo general en el espiritualismo cristiano, sino en un espiritualismo vago, que cree en un más allá después de esta vida, pero sin admitir, o manteniendo cerrados con siete llaves, los dogmas y creencias cristianas; es un espiritualismo que frisa casi siempre con la heterodoxia. [...] Este es el riesgo que, a nuestro juicio, se encuentra en el simbolismo actual, por donde, al par que lo aplaudimos por su tendencia idealizadora y por apartar al hombre de las hajezas terrenales en contra de lo que hace el Naturalismo, lo tememos por los riesgos que hemos indicado y que*

*en mayor o menor grado existen en las leyendas dramáticas del que no vacilamos en calificar de corifeo en la escuela."*

Així doncs, amb totes les precaucions del món, només

*"Por la dirección idealizadora que señala, repetimos, nos place el simbolismo y en este concepto damos la bienvenida al Nocturn de Adrián Gual, ensayo en la especialidad e indicio de cómo va arraigando la doctrina entre nuestros jóvenes artistas."*

I dic, "amb totes les precaucions del món", perquè Miquel i Badia està convençut que "Nocturn va por los caminos que ha trazado Maeterlinck"; però, curiosament, no pels bons viaranyes de la idealització "profundament humana", sinó pels camins monòtons i repetitius ("*carácter salmódico*") que, una mica més amunt, li han servit per definir el Maeterlinck *rebutjable*. Coherent amb tot això, Miquel i Badia cita La intrusa i paternalment aconsella: "*La repetición hábilmente puesta es un efecto dramático muy poderoso: abusando de ella se convierte en modorra para el oyente.*" El més sorprenent del cas, però, és que no aprofiti aquest element formal per desautoritzar globalment l'obra de Gual. S'hi nota, cap a l'acabament, un cert afany conciliador. Per què? Un dels motius adduïts és importantíssim: les repeticions de l'estil maeterlinckià recorden vagament "*los antiguos romances y canciones populares*". D'aquesta manera, potser sense gaire consciència del fet, el crític del Diario de Barcelona insinua una via dramàtica alternativa que, al mateix temps que pot recuperar els fonaments cristians de l'esperit popular, pot conciliar -tal com començarà a fer Gual el mateix any 1897- la tradició popular de la nació, l'impuls regeneracionista i els pressupòsits esteticistes del simbolisme.

Una altra de les crítiques que aplaudeix la dignitat literària de l'obra és Lo Teatro Regional<sup>79</sup>, que saluda l'aparició de Nocturn amb un nou argument: l'obra ha superat la prova de foc de la llengua.

---

<sup>79</sup>- Bru: "Notes bibliogràfiques Nocturn, andante morat. ", P 68

"nos agrada que hagi vingut a la vida per a ser la forma manifestativa de què en nostre idioma hi té també representació la lluita evolutiva que es troba avui dintre totes les grans literatures"<sup>720</sup>.

Seguint el mateix raonament de Miquel i Badia -lloant, per tant, la reacció anti-naturalista i anatemitzant els excessos idealistes que dificulten la "popularització" de l'obra,<sup>721</sup> Bru assegura que l'obra de Gual, en conjunt, li sembla bé. Perquè cal "que la literatura nostra tingui de tot i pugui enjoiar-se amb una perla negra." Segons que diu, ja és hora de tenir exemples autòctons de literatura moderna; fins ara, tot han estat traduccions "d'obres forasteres". Més: l'obra de Gual és "més rica en poesia que las conegudes del repertori estranger." Tenint en compte la persona que el fa, l'elogi és certament paradoxal: Nocturn representa l'accés del teatre català a la modernitat<sup>722</sup>.

Finalment, algunes valoracions positives de Nocturn Andante morat parteixen de la base que el seu autor hi ha posat fe, entusiasme, sentiment, gosadia i, sobretot, sinceritat. El comentari de Josep M. Jordà n'és un exemple:

---

<sup>720</sup>- Bru parteix d'un cert eclecticisme. Segons diu, la revista no és amiga d'"exclusivismes ni partidaris ofuscats d'escena determinada", ans al contrari, admira l'art i rendeix "cult a la bellesa, on se vulga que ella es manifesti". Per això, tot i considerar que la tendència que Nocturn representa és difícil que arrel·li, saluda l'aparició de l'obra perquè "suggeriona i atrau el lector" i emet "una nota estranya però d'una cadència dolça, trista i harmònica". És interessant comparar aquesta ressenya a la que havia fet el mateix crític, tres anys abans, de La intrusa.

<sup>721</sup>- "[Es busca] un art exempt dels exagerats realismes que en aquests darrers temps l'han desdibuixat i empobrit. Però ara, d'un extrem se cau a l'altre; ni tant, ni tan poc; lo espiritualisme de Nocturn és tan dut a l'exageració, és tan ultra-romàntic, que es fa inacceptable per a la seva popularització".

<sup>722</sup>- Miquel i Badia, també acaba l'article al·ludint a l'esperança que suposa l'obra de Gual per a la futura literatura moderna catalana: "*El Nocturn de Adrián Gual tal vez sea comienzo de una serie de producciones en la pintura, en las letras y en la música que respondan al afán de ideal que ha tenido el hombre en todos tiempos y que tiene también ahora en medio de la prosa y de la sequedad de la vida moderna.*" Des d'un punt de vista contrari, el crític de La Esquella opina "sincerament que certs gèneros literaris que volen passar per nous, en lloc d'ixamplar, restringeixen les horizons de la creació". Des de La Vanguardia, Roca i Roca comenta que l'obra de Gual "*no descuellan mucho ni por su novedad, ni por su intensidad, ni por su fuerza sugestiva.*" En canvi, Jordà, des de La Publicidad, creu que "*el Sr. Gual es una de esas raras aves, de esas mascotas blancas de nuestro reducido mundo literario, y si bien es cierto que fuera de nuestro país, en Francia o en Bélgica, por ejemplo, su Nocturn será una manifestación más de algunos de los innumerables grupos en que se dividen las escuelas decadentistas, resulta en nuestra tierra una obra de carácter puramente nuevo y digna del mayor interés.*"

"Un personalísimo y eminente escritor y crítico que con benevolencia que no merezco sostiene conmigo correspondencia semanal, me decía hace pocos días, contestando una carta mía en que le daba cuenta de la publicación de la obra Nocturn, del sr. Gual, que era para mi deber de conciencia ocuparme de ella, pues de sobra lo merecía el autor, aunque sólo fuera por su fe y por su atrevimiento. [...] El autor de Nocturn merece que se trate en serio su producción, no sólo por el valor intrínseco de su obra -que no conocía el erudito crítico a que me he referido- sino muy especialmente por su buena fe y su valor al intentar producir algo personal al hacer una tentativa de arte nuevo en nuestra tierra, donde todo el que se dedica a trabajos intelectuales, sean de la clase que fueren, se arrima al sol que más calienta, o sea, a lo ya conocido y preferido por el público, que es el sol de referencia y el que más produce."

Amb idèntica intenció, La Opinión, que no ha vist gens clar els aspectes de posada en escena ni el tema, fa una defensa entusiasta de la sinceritat del dramaturg:

"Anticipemos, porque conviene anticiparlo, para los que toman a chacota todo lo modernista, que Nocturn, por lo menos de lo que se desprende de su lectura, no es una equivocación. [...] Es Nocturn un pedazo del alma de su autor, algo que le ha salido de dentro y sin otra preparación lo trasladó a las cuartillas para luego darlo a la imprenta y editarlo a su gusto, fijándose en todos los detalles, hasta en aquellos que otro cualquiera que no fuese él, conceptuaría de baladís. Si el señor Gual no hubiera sentido profundamente, en el fondo de su alma, como cosa inherente a él, formando parte integrante de su espíritu, una a una las frases que vertía en su papel, tengo la completa seguridad que habríale sido imposible escribir su Nocturn. [...] Porque hay que convenir necesariamente en que está escrita con corrección extrema y sentida con alma de poeta, con sentimientos de genio, no como acostumbra los autores del día a escribir y a sentir sus engendros literarios."<sup>721</sup>

Comptat i debatut, el que fan, globalment considerades, les crítiques i els comentaris a Nocturn és detectar l'extensió al camp teatral de les noves idees simbolistes. Per a uns quants, això és perillós; per a la majoria, però, tot i considerar

---

<sup>721</sup>- Així mateix, val la pena apuntar la lloança de la lloança de la revista Barcelona còmica (16-1-1897): "La obra del señor Gual se sale de los senderos trillados y no es de extrañar encuentre grandes resistencias, por parte de muchos que, distraídos por las novedades de forma, no quisieron ver la innegable poesía que palpita en el Nocturn, escrito indudablemente con una sincera preocupación artística" (el destacat és meu).

l'obra de Gual poc més que un assaig (*"El ensayo de hoy acaso sea obra completa el día de mañana"*), és un símptoma evident que s'inicia -en paraules de Miquel i Badia- *"un movimiento en nuestro Arte, siquiera en el grupo regional"*, que es dirigeix *"hacia el simbolismo, y, por lo tanto hacia el ideal en todas las manifestaciones artísticas, presagio de mayores alientos en lo futuro"*. I això, vist des d'una òptica esteticista, sigui catòlica o no ho sigui, és bo.

### 3. DESPRÉS DE NOCTURN, ANDANTE MORAT

A l'última pàgina de Nocturn, Andante morat, Gual fa constar els llibres que té en preparació i que pensa publicar. En primer lloc, una traducció al francès del mateix Nocturn que, segons sembla, no es va arribar a fer mai<sup>724</sup>; després, una Sonata. Líria, un Concert d'ànimes. Trio<sup>725</sup> i dues obres teatrals més: Desconeguts i Morts en vida. Afegeix, finalment, tres obres sense especificació de gènere: Silenci, Castells enlaira i l'assaig El color i la música en lo drama parlat, que no es

---

<sup>724</sup> Segons dedueixo pel contingut d'una carta que Isaac Albéniz envia a Gual des de París, el músic era l'encarregat de gestionar una traducció de Silenci i Nocturn a l'anglès: *"Querido Gual, Silenci, a mi modo de ver, es una obra de todo primer orden y como los encomios son ociosos cuando el real valor de una cosa salta a la vista, aqui hago punto suplicándote tan sólo, te sirvas remitirme otro ejemplar, i dos del Nocturno, dedicando un ejemplar de cada cosa al eminente poeta inglés F.B. Maney-Coutts, a quien quiero mandarlos a los fines de la traducción."* Vegeu Carta de Isaac Albéniz a Adrià Gual del 2-6-1898, Fons Gual, Carta núm. 1 i 876.

<sup>725</sup> Després retitulat a Gual: Mitja vida..., p.55, com a Concert d'amor. Trio.

conserven. Segons aquesta llista, Lliria i el Concert d'animes segueixen les pautes del "drama musical" iniciat amb Nocturn Andante morat. La primera és una sonata; i la segona, un concert a tres veus. Malauradament, tan sols es conserva un esborrany de la primera. Pel que fa a Desconeguts, se'n conserven algunes pàgines en brut i, de Morts en vida, el manuscrit sencer (l'obra mai no s'arriba a publicar). De la resta de textos, Castells enlaire pot tenir alguna mena de relació amb Lluna de neu. Quant a l'assaig, sospito que es tracta d'un projecte elaborat a partir de les notes que han precedit Blanc i negre i de la "Teoria escènica" de Nocturn<sup>726</sup>.

### 3.1. Lliria: una *Maleine* a la catalana.

Així, l'any 1896, en la mateixa línia del Nocturn, Gual deixa dues obres inacabades: Sonata núm. 1 Lliria<sup>727</sup> i Desconeguts. De la primera només escriu un primer temps (n'hi havia previstos tres) que, en funció de la teoria musico-cromàtica, és definit com un "Andante. Blanc i negre". L'obra està pensada, a més, per anar acompanyada de tres violins, dues violes, una flauta i un violoncel. El personatge de Lliria correspon a un dels violins i el del cavaller Girsol (una visió) al violoncel.

---

<sup>726</sup> Ja he comentat la concreció parcial d'aquest assaig, l'any 1922, a propòsit de les sessions de "Teatre Concert". Això no vol dir que, des de Nocturn i fins a l'any 1922, Gual s'hagi desentès de la seva "Teoria escènica". Tot al contrari -insisteixo-, és una constant de la seva producció. El cas més explícit el trobem l'any 1915 en què, tot prologant Les filoses (Fons Gual, original ms., núm. 1445) i dirigint-se als alumnes de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, l'autor diu: "De fa molts anys, porto en la testa una idea que no podré posar en pràctica més que disposant d'elements adictes, disciplinats i orientats: arribar a l'aproximació musical pel sol efecte de la paraula." També l'any 1916, presentant Schumann al vell casal, Nocturn núm. 4 (Fons Gual, original ms., núm. 1446) al Coliseum Pompeu de Barcelona, diu: "La fallera dels nocturns, que em ve de temps de la primera joventesa, no m'és pas passada, com no s'esvaeix en mi res absolutament res de lo que pren arrelada en el meu jo entusiasta. El primer que escrivia -i en el que exposava la meua teoria escènica, que tampoc he abandonat els signes d'expressió compresos- me va valer el qualificatiu de boig [...] L'art de la música i l'art declamatori van tan estretament lligats que no hi poden anar més, i si al dir-vos això me refereixo al tecnicisme d'aquestes arts, en lo tendent a l'espiritualitat vos diré que la música, o el sentiment musical no es treba l'un d'esp manifestació artística i a penes de cap estat d'ànim de l'home. [...] L'art del teatre, doncs, que és l'art de la vida, necessita, segons jo crec, apocar-se sobretot en els preceptes musicals sentimental i tècnicament."

<sup>727</sup> Sonata núm. 1 Lliria, original ms., Fons Gual, núm. 1531.

Utilitzant uns diàlegs retallats i repetitius, en el més pur estil *musical* maeterlinckià, l'autor ens explica la tristesa de la princesa Lliria, foragitada del seu castell lluminós i enlairat. L'obra s'inicia amb el passeig de la princesa i les seves dames pels jardins del recinte on són presoneres; tremola tota ella -per dins i per fora- captiva d'un fred absolutament simbòlic. En la conversa de les donzelles, l'espai del record, de l'evocació, és ple d'imatges-símbol: les torres altes del castell -que, tot i haver estat aterrat, subsisteix en el somni com un indestructible "castell enlaire"-, la terrassa, l'escalinata, el sol xardorós descrit com un amant, els vells xiprers, un estany ple d'oques blanques, un jardí curull de flors blanques i morades que van trenant olors que "s'entreboiren" "per pujar dret al cel"... Lliria, com els protagonistes de *Nocturn*, veu la mort com una "fugida enlaire". Fugida d'un enemic fosc i inconcret que és per tot arreu, el monstre invisible (com la malvada reina maeterlinckiana a *La mort de Tintagile*) que ha fet desaparèixer el món de la seva infantesa i ha mort els seus pares<sup>728</sup>. I mentre aquest monstre (el senyor de Rojalots), amansit per la cabellera rossa, la cara groguenca de Lliria i el misteri "velat per boires blanques" de la seva mirada<sup>729</sup>, espera la nit de noces per "desfullar-la" en una "roja cambra", ella recorda sa mare, que li deia que seria una flor riallera, pura i blanca ("i si morts sent pura i blanca encara, passaràs per les estrelles i arribaràs fent via enlaire, molt enlaire, fins que trobis ton jardí").

Lliria també recorda el cavaller Girsol, que es va matar després que ella el refusés. Una donzella -que és identificada amb el so de la flauta- retreu a la princesa la seva actitud cap al cavaller; ella respon ben maeterlinckianament: "el cos et paria perquè ets la més cega de totes nosaltres". El seu argument és clar: Girsol, passades les primeres passions, s'hauria cansat d'ella, la vida de tots dos hauria esdevingut

---

<sup>728</sup> En l'atac al castell, quan l'enemic entra a la cambra de la princesa, que espera el que pugui passar tota esponguada, mig nua i pregant de genolls amb les seves companyes, Lliria es desmaia: "Desmai amb retornalla, que va fer-me provar, per un moment tan sols, el goig, la pau i la quietud de la fugida enlaire." En aquest sentit, el desmai és entès com un primer tast de la mort.

<sup>729</sup> - [és que Lliria veu el que la volta "sense veure-ho quasi", la seva mirada, com la del Caminant i la de la Germana, està fixada al "lloc a on hi pugen i queden plantades les flors rialleres, les pures, les blanques"]

miserable. Llançant-se a la timba, doncs, Girsol es va salvar. Ben mirat, l'amor -diu- no pot durar, l'amor ha de ser pur... Sobtadament el vent porta una queixa, les donzelles s'agenollen i, entonant una mena de lletania, amb superposició i repetició de frases musicals, pregunten. El vent duu la veu de Girsol; només Lliria pot sentir-la. El cavaller, que finalment, com les visions de Nocturn, esdevé visible per a la princesa, explica que ha estat castigat pel seu suïcidi; ara vaga pel món convertit en una ànima en pena<sup>70</sup>. Tanmateix, pot redimir-se si puja amb ella al cel, si la salva: la nit de les seves noces -l'alliçona- ha de lluitar fins a la mort, ell l'estarà esperant. Lliria respon que així serà, que, d'aquesta manera, sí que el pot estimar. I és que la puresa de l'amor -com dirien els protagonistes de Nocturn- només pot trobar-se en la mort. Només per la sublimitat d'aquest propòsit la mort de Lliria serà diferent al suïcidi de Girsol. Arribats en aquest punt, la tristesa desapareix:

"Com si sortís el sol, ja veig cap a llevant boires daurades, les veus es van fonent i nuvolades d'ocells cantant victòria sobre el cap meu."

El primer acte -l'únic conservat- s'atura aquí<sup>71</sup>. Curiosament, les darreres frases transcrites semblen una crida ibseniana al sol: "A llevant! A llevant!"

---

<sup>70</sup>- "Lliria: Em segueix? No ets mort? Com pot ser? / Girsol: No ho sé, ma Lliria; visc i no visc, vago per l'espai barrejat amb l'aire, tantost estic entre boires com en terra sepultat [...] sóc una ànima en pena, i el cridar-te és tan sol un crit de queixa." Una altra referència a Nocturn: un cop mort i enfilat "enlaure", "portes immenses" es van tancar becant-li el pas.

<sup>71</sup>- En un altre full, hi ha un fragment descol·locat de l'obra. Semblen unes primeres notes del que hauria estat el segon temps. En aquest sentit, Gual indica: "Pregària. Andante maestoso". Es tracta de la pregària de Girsol que espera Lliria sota els arbres. Acabada la pregària, arriba la princesa; ve de la lluita i duu una estrella lluminosa al front. La identificació de la mort i l'estel, que a Nocturn n'eria dubtes, aquí és diàfana. En mots de Lliria, la mort és associada a termes com "una nova vida", "joia", "victòria", "calma", "repòs"...

En un altre plec, a llapis, hi ha els primers fuïts del que podria ser la continuació: el diàleg de les donzelles atemorides, amatents a tots els sorolls, esperant que les vinguin a buscar. Finalment, amb els soldats, que també intervenen en el diàleg.



Es tracta d'un exercici teatral que neix dels mateixos paràmetres que el *Nocturn*<sup>732</sup>: pels aspectes exteriors o formals, per la repetició d'imatges i temes, pel paral·lelisme dels sentiments en els personatges i per la solució proposada per al conflicte. A *Lliria*, a més a més, es planteja altre cop la transposició escènica del drama intern en la percepció subjectiva de l'entorn, es treballa la interpretació musical i l'estructura també musical del text, es conserva la imatgeria pre-rafaelita (la donzella vestida de blanc, amb la cara esgrogueïda i els cabells deixats anar, pregant en un jardí ple de flors blanques i morades) i es conrea un to d'erotisme decadent<sup>733</sup>. Tanmateix, hi ha un element nou que ajuda a explicar d'altres influències i interessos: la utilització d'una *cançó popular* com a fons musical. Evidentment, no es pot considerar *Lliria* com la primera dramatització d'una cançó popular per part de Gual; amb tot, l'interès del dramaturg pel tema, ja durant l'any 1896, s'ha de fer constar<sup>734</sup>.

---

<sup>732</sup>- Gual defineix l'obra des de la "Teoria escènica": "Tant del color com de la música se'n trobarà un desenvolupament més complet a l'obra que tinc en preparació: *Sonata n.ºm. I Lliria*, a tres temps i tres intonacions, per a l'escena també, i en la que tot quan vine dient pren altres proporcions d'eixamplament, filles del convenciment d'aquesta teoria." (ps.7-8)

<sup>733</sup>-D'altra banda, destaquen d'una forma clara algunes referències a *La princesse Malvina* de Maeterlinck. Les més evidents: el castell de Rojalons, com el de Ysselmonde, és sordit i amaga "secrets estranys", el rei Hjalmar, com el monstre que ha empresonat Lliria, també ha enderrocat el castell de la princesa i ha occit els seus progenitors.

<sup>734</sup>- En aquesta línia, Gual anota, al dors d'una de les pàgines del manuscrit, unes estrofes de cançó popular que, m'atreveix a dir, són de collita pròpia. La cançó parla d'un cavaller i d'una donzella que s'enamoren a la vora de la mar: la noia, però, no és lliure, ha de fugir de casa la madrastra.

De *Desconeguts* (original ms., Fons Gual, núm. 1532), se'n conserven dos fragments aparentment autònoms. No són ni un esborrany, només són unes anotacions inconnexes difícils de llegir. A grans trets, el primer s'inicia amb el diàleg d'una mare i el seu fill; dos còmics ambulants, que s'han refugiat, a causa de la malaltia de la mare, en un castell que, portes obertes, lúgubre i silenciós, els convida a entrar. El fill, poc després, davant de tanta tristesa, s'enyora i vol marxar. "Em sembla que estàs més malalt tu que no pas jo" -li diu la mare. I és que el lloc és sinistre, el castell no té cap torre que s'enfilii cap al cel, tot ell sembla ajagut... El fill vol veure "tins on arriba de dintre seu la cançó nostra", tornar a la felicitat dels rodamons. I, a més, la princesa que habita el castell també sembla trista...

El segon fragment, en la mateixa direcció que algun dels seus poemes i narracions, parla de la trobada fortuïta de dos desconeguts, d'un príncep i d'una princesa a la vora d'un estany, en un jardí. Gual hi descabdella el tema de l'incomprensible despertar de l'amor, de la seva imprevisibilitat. Els dos personatges s'emmarallen a l'estany i es descobreixen ignorants del que ells mateixos són. Però, tant se val, el que importa és la descoberta de l'altre, la renúncia al passat i la fugida cap a la llibertat i el sol...

### 3.2. Tres poemes en prosa.

Entre l'any 1895 i 1896, Gual també escriu algunes narracions. Són petits poemes en prosa que l'autor, perfectament d'acord amb la seva teoria escènica, intenta definir amb paràmetres musicals. El cas és curiós perquè, malgrat la musicalitat del llenguatge, és obvi -atès que en una narració els personatges no són encarnats per actors- que la idea de fer servir la veu com a instrument musical és inviable. Tot i així, Gual publica, de primer, dos dels textos a La Renaixença<sup>735</sup> i els defineix com a "andantes": l'andante núm.1, "Ja ve la fosca" (signat el 1895); i l'andante núm.2, "Misteriosa" (signat el 1896).

L'argument del primer "andante" és simple: dos enamorats contemplen l'horabaixa. Ell parla, descriu un seguit de percepcions que expressen la distorsió visual -de fet, la distorsió global dels sentits- que provoca l'arribada de la foscor, de la nit: el vent, les fulles seques, els ocells... Altre cop l'interès pictòric per les hores de màxima *fluxidesa* lumínica: "Ja tot se veu més confós de com se sol veure quan es dia. Oi que és hora de pau aquesta?" Mentre "la boira endormiscada" deixa entreveure alguna "estrella" i, al cel, campeja un "núvol esllanguit i amoratat sense contorns segats", les oliveres, aclofades "damunt les roques recargolades", adés "semblen masses de gent sàbia que vulguin reposar", adés sembla "que llencin alenades d'aire blau". Quan la nit és closa, l'amant exclama:

"On són les oliveres ? Ah! ja les veig allà... com se fon tot. Y que n'hi han d'estrelles. Sents quina remor més harmoniosa que fan les fulles? Ja canta el grill; això és lo primer son del camp. Quina quietud... Besa'm, que ningú no ho veu... Aixís, té, ara te'l torno... Oi que és hora de pau, aquesta?"

---

<sup>735</sup>- Adrià Gual: "Dos Andantes. Ja ve la fosca. Misteriosa", La Renaixença (19-4-1897). Vegeu "Dos andantes Andante num 1 Ja ve la fosca. Andante núm 2 Misteriosa", dies "1895-1897. Prosa i poesia", originals ms., Fons Gual, Carpeta 34.

El lector s'acara, per tant, a un nova mostra de percepció subjectiva, un nou intent de projectar la vivència íntima -en aquest cas, l'enamorament- en el medi. La descripció del paisatge correspon a un progressiu endormiscament, "al primer son" del camp. És el desdibuixament de la realitat física, el domini progressiu de la foscor, el que permet la manifestació de l'amor<sup>736</sup>. Com si fos una continuació de la mateixa història, l'esborrament traumàtic del miratge que ha permès la manifestació amorosa és el tema tractat en una altra prosa: "A la llum del dia".

A "A la llum del dia"<sup>737</sup> -el tercer text a què he al·ludit- Gual insisteix en el motiu dels dos enamorats que contemplen la foscor. En aquesta composició, però, la foscor esdevé un espai i un temps perillosos per als homes; en poden gaudir el misteri, però també en poden esdevenir les víctimes. I és que, embolcallats de nit, obliden les normes establertes pel món diürn de les evidències i expressen les passions sense coaccions de cap mena. De manera que, mentre "ella" suplica al seu company que no l'abraçi, "ell" li pregunta "per què em supliques si m'estàs abraçant sense adonar-te'n?"

---

<sup>736</sup> A la Carpeta 33 del Fons Gual, al plec "Poesies d'amor nostre i d'aquells temps" es conserven quatre *Nocturns*, datats aproximadament pels volts de 1900 (*Nocturn*, *Nocturn n.º 1*, *Nocturn n.º 2* i *Nocturn n.º 3*). També hi hi ha un fragment del primer poema en una libreta "Kast & Ehinger", que inicialment es trobava a la Carpeta 34 del Fons Gual. Hi ha una relació força estreta entre aquests poemes i les proses que estic comentant. Sobretot, a l'hora de constatar els diversos valors simbòlics que adquireix la nit.

A *Nocturn*, el poeta descriu el paisatge nocturn i parla de la música de la nit: angèlica tonada que brolla d'una arpa de set cordes "que sap cançons per esclair la vida". És l'hora de l'oració a la Bellesa. La cançó que en resulta proporciona consol i encorana, a més, el plaer de la solitud (trenca la cadena dels "amors mesquins"). Coronant-ho tot, com en el cas de *Nocturn Andante morat*, un estel.

A *Nocturn n.º 1*, l'amant parla a l'estimada: dins la foscor tot el món els pertany, no té perquè tenir por: "Déu, la nit, va fer-la per als que s'estimen". Durant la nit, els homes s'obliden de la "terra", foscos en l'amor, s'acosten a Déu, a "les regions eternes". És el moment del petó, un petó que es confon entre alegria i tristesa ("joies entristides"). Totes dues sensacions tenen el mateix origen: "que mai els homes puguin saber lo que per dintre ens passa." Al concepte de la nit entesa com a "hora de pau" o com hora creativa, per tant, s'afegeix la idea de la nit com a moment de la manifestació incontrolada dels instints i, paradoxalment, la de la nit com a guardiana dels "pensars secrets" i dels drames íntims. Val la pena comparar aquest poema amb "A la llum del dia" i "Pelons".

A *Nocturn n.º 2*, el poeta rememora un encontre amorós que ha tingut la nit anterior. Avui tot sembla igual: els xiprers, el desmai, el brollador, els llorers, els caminal, el banc de pedra blanca, les flors "bojas d'amor fuint de la rosada", l'estrella... Però, el cert és que no ho és, d'igual: les flors li han "semblat doloroses", banyades en les seves pròpies llàgrimes, "les camèlies complien peritència plenes/ d'ansia per tu...", el xiprer semblava més envellit, l'estrella brillava trista. I és que avui ella no hi és.

A *Nocturn n.º 3*, el poeta descriu la lluna roja sobre el mar que "canta invencible d'alegra boja cants amorosos que tu fan issar". La Lluna està sola i és poderosa i és la reina de la nit. El nostre amor, endosquit i heretge -diu el poeta-, és com la lluna: triomfant.

<sup>737</sup> -Dins "1895-1897 Proses i poesia", Original ms., datat el 1896, Fons Gual, Carpeta 34.

Ben a prop, hi ha -oh, casualitat!- un estany silenciós, no bufa ni un alé d'aire, les estrelles vigilen des de la seva quietud immensa... La cabellera d'ella s'estén sobre l'herba, acosten els llavis... S'adormen. Quan surt el sol, tots dos obren els ulls al mateix temps. Amb esglai, s'adonen que, una passa més enllà, hi ha una timba (el perill, la temptació); la foscor els l'havia amagada. Espantats pel perill que els ha amenaçat sense ells saber-ho, marxen. Van pensant: "si ens descuidem, anit..." Quan els camins se separen, ells també<sup>738</sup>. L'argument, no cal dir-ho, recorda força alguna de les proses recollides per Rusiñol a Anant pel món<sup>739</sup>.

Pel que fa al segon "andante" publicat a La Renaixensa, "Misteriosa", Gual recupera un motiu habitual dels seus primers textos narratius: el tema becquerià de la personificació de l'amor fugisser i efímer<sup>740</sup>. L'autor, però, treballant el poema en prosa, intenta sintonitzar-lo amb la temàtica que acabo d'exposar: el món misteriós de la nit entès com a espai del subconscient, l'esborrament metafòric del món de les realitats tangibles, els símbols de l'estany i de la lluna<sup>741</sup>... La visió, tal com indica el

<sup>738</sup>. Idèntic motiu, encara que des d'una altra perspectiva molt menys simbòlica, és desenvolupat per Gual a "Peuons" (dins "Poesies d'amor nostre i d'aquells temps", original ms., Fons Gual, Carpeta 33; publicada fragmentàriament a Jouventut, any II, núm 47 (Cap de sigle), 3-1-1901, ps.27).

A la Carpeta 34 del Fons Gual, a més de les narracions esmentades, també es pot trobar, d'entre el 1895 i el 1896, dos esborranys incomplets. Es conserven amb l'etiqueta "Fragment A" i "Fragment B". Uns títols que -suposant ser afegits al moment de la catalogació del Fons probablement pel mateix Gual. El primer torna a presentar el diàleg de dos enamorats que es troben a la vora del mar a la posta de sol, el segon sembla un diàleg entre una mare i el seu fill, ell li diu que estima el mar.

<sup>739</sup>- Sobretot, "Amors artificials" i "La suggestió del paisatge". A Rusiñol: OC, II, ps.35-40.

<sup>740</sup>- Vegeu més amunt, p.

<sup>741</sup>-La presència de la lluna també és important en la poesia de Gual durant aquests anys. Vegeu, per exemple, "Llunàtica. Preludi. Melodia. Final" (dins "1895-1897. Proses i poesia", 1896, original ms., Fons Gual, Carpeta 34), escrita també seguint coordenades musicals. Al "Preludi", la nit és descrita com una "hora de pau pel cor", el prat i la vall estan coberts amb el vel de la rosada, La Lluna plena entona "plany d'amor". La "Melodia" és el cant de la Lluna: li explica a la plana que ve tota esgroguejada "perquè visc trista i enamorada/ pobra de mi." Està enamorada del sol i mai no el pot atnyer. Si surt roja, és de gelosia, ell mai no l'ha mirada ni la mirarà... Al "Final", el poeta recupera la veu: escoltant la Lluna, la plana "entristida s'ha enfosquit", el fuitatge remuga, plorriqueja una cascada i "va seguint la nit".

La dualitat de la lluna entre la blancor -o grogor- malaltissa (amor distant, pur i impossible) i la vermellor violenta (bé gelosia, bé amor triomfant, correspost i, en tant que desafiant, heretge) és freqüent en altres poemes de Gual. Vegeu, per exemple, "Estiuada" (27-6-1894, dins "1895-1897. Proses i poesia", original ms., Fons Gual, Carpeta 34), "Sonata (Herètica)", "Record d'ahar" (21-6-1902) o "Nocturn núm.3" a "Poesies d'amor nostre i d'aquells temps", original ms., Fons Gual, Carpeta 33.

títol, és "misteriosa"; el narrador ni tan sols sap del cert si va arribar-la a veure:

"vaig endevinar-te passant damunt un prat d'herba segada. Lo poch que et veia era mercé al flagell esporuguit de la lluna que a prop teu arribava passant entre les fulles dels arbres d'allà al fons que voltaven lo llac. La teva ombra s'aprimava estenent-se fins ben a prop dels meus peus, i aixís mirant-te vaig sentir fort anhel de tenir-te a la vora i força. [...] A mida que em creia més a prop teu tu t'esborraves més. La lluna, presa d'igual misteri que tu mateixa, s'esblaimava i quan ja em creia ser a la vora de triomfar i veure't, uns núvols la cobrien i al temps de fugir sa llum, tu fugies amb ella. La lluna no va ressortir. Lo dia m'hi va atrapar allà. A sa llum tampoc vaig trobar-te i mai més t'he vist... qui eres?..."<sup>742</sup>

---

<sup>742</sup>. Si ho relacionem amb el poema "Misteriosa" (transcrit a la p. 177), que es conserva a "Primeres poesies", original ms., Fons Gual, Carpeta 34, la personificació misteriosa i fugissera pot relacionar-se també amb la Mort.

## CAPÍTOL-6



## 1. UNA INCIPIENT REPUTACIÓ.

Més amunt s'ha pogut veure com, tot ressenyant l'Exposició General de Belles Arts de 1896, Raimon Casellas ha comentat l'aplicació plàstica del principi de les *correspondències* en la pintura al·legòrica-decorativa de Rusiñol i de Gual<sup>743</sup>; i això tant pel que fa a la relació entre figura i medi com pel que respecta a la relació entre obra i receptor. Així, si bé en les "representacions simbòlico-decoratives" s'ha accentuat "l'harmonia entre les imatges i estats de l'ésser humà i els aspectes naturals que els embolcallen i magnifiquen"<sup>744</sup>, cal observar, a més, "que no es limiten els esmentats pintors a instal·lar llurs simbòliques figures en un escenari apropiat, sinó que procuren dotar-lo, al mateix temps, de la tonalitat harmònica que més convinga a la idea i al sentiment que deu produir la pintura, perquè com ha dit Ruskin, cada idea és d'un color."<sup>745</sup>

Casellas escriu aquestes paraules pocs mesos abans de la publicació -a les acaballes de 1896- de Nocturn. Andante morat. És clar, doncs, que l'any 1896 els plantejaments simbolistes i pre-rafaelites no tan sols són a l'ordre del dia en l'activitat dramaturgic de Gual, sinó que protagonitzen els seus experiments més destacats en el camp de la pintura. Curiosament, és una situació que té en compte Casellas. Segons diu, la compaginació de teatre i pintura fan de Gual un model d'artista a imitar:

---

<sup>743</sup>- Vegu R. Casellas, "Tercera Exposición General de Bellas Artes. I" La Vanguardia (22-4-1896) i "Tercera Exposición General de Bellas Artes. III: Las pinturas simbólico-decorativas", La Vanguardia (12-5-1896), recollit en català a Ètapes estètiques, II, ps.103-167.

<sup>744</sup>- "La dama florentina d'en Rusiñol, representant la Poesia, apareix instal·lada en un florit jardí; i el donzell que simbolitzant la Pintura fixa en la tela la visió d'una marca virgínia, ressurc entre les tiges d'un camp sembrat de lliris La Música, d'en Gual, vaga ondulant per una verda planúria..." Una mica abans, Casellas també ha anotat "La Música d'en Gual reconye, amb la seva arpa de llum, una comarca de somni, deixant en rastre de flors lluminoses al seu pas ondulant de nimfa extasiada. Semblants decoracions simbòlico-decoratives, en els quals el concepte de més o menys transcendència s'alia constantment amb les tendències ornamentals i amb els subtils arabesques del món exterior, amb els decorats idealitzats dels cels, dels boscos i les aigües, han vingut a substituir, en aquesta Exposició, els vells quadros d'història." Casellas, Ètapes estètiques, ps.116.

<sup>745</sup>- Ibid



"Per la sensibilització d'una idea o d'un somni, és clar que es necessiten facultats més o menys considerables d'imaginació i d'intel·lectualitat. Tant és així (i anotem el fet perquè resulta molt significatiu), que bona part de les manifestacions que estudiem són degudes a pintors que es preocupen de les evolucions de llur art i alhora del moviment literari dels nostres dies, alternant, en major o menor grau, les tasques de la ploma amb les del pínzell. Sense necessitat d'apuntar tan solament el nom d'en Rusiñol, l'original i suggestiu escriptor, ens trobem amb en Tamburini, home de cultura literària, poeta i crític a les seves hores, i venim a parar a n'en Gual, jove artista que assaja constantment les noves fórmules de la dramàtica maeterlinckiana."<sup>746</sup> (el destacat és meu)

En poc menys de dos anys, des de l'estrena de La intrusa, Gual, a més d'aconseguir fer-se un nom com a pintor, ha passat a engrossir, al costat de Rusiñol, la llista dels artistes polièdrics moderns, defensors aferrissats d'un Art Total, que, convençuts de la mediocritat que implica l'especialització, han provat de fer de la seva vida una manifestació artística plural constant. Una manifestació, a més -en mots de Casellas- de "tanta transcendència artística com social". D'entrada, se suposa que Casellas, a l'hora de parlar de "dramàtica maeterlinckiana", pensa en Nocturn. Tanmateix, com saber del cert si el crític ha tingut accés a l'obra abans de la seva publicació? Més: què vol dir "assaja constantment"? Quines altres obres dramàtiques de Gual -tret de les més primiceres<sup>747</sup>- han tingut alguna mena de difusió pública?

Un any i mig després, des de la revista Luz, Josep M. Roviralta planteja una qüestió similar:

---

<sup>746</sup>- Casellas: Etapas estéticas, II, p. 162

<sup>747</sup>- Oh, Estrella! i La mosca vironera.

Entre els projectes literaris inèdits que Castellanos ha trobat a l'Arxiu Casellas, hi consta un retrat satíric de Gual ("Dramaturgo del misterio"). Pel contingut -Gual encara no és casat- el text és anterior a 1904. Vegeu-ne reproduït un fragment a Castellanos: Raimon Casellas..., II, ps.280-281. Entre d'altres sentències, Casellas afirma el següent: "En Gual és místic en públic i pornogràfic en privat. A la seva xicota, la..., també li fa el paper místic. Això contraria un xic a la noia, que s'espanta un xic de la simulada superioritat del seu promès. Però, el dia que descobreix la ficció del seu xicot, se n'alegra vivament, perquè veu que és un home tan plàg i tranquil com els altres, tot i consumant les ventatges de fer-se passar per un home de vida interior, de vida íntima que correspon a lo que predica en les obres literàries i que es trasllueix en sos versos."

*"Cuando vimos el cartel que anunciaba la próxima publicación del Nocturn, nos preguntamos: ¿quién conoce a Gual? Hoy que Gual se ha demostrado, se ha impuesto con sus obras, preguntamos: ¿quién no conoce a Gual?"<sup>748</sup>*

Quan Roviralta diu "hoy", està dient, òbviament, "desembre de 1897". Per consegüent, val la pena fer-se un parell de preguntes més: els mots de Roviralta vinculant el renom de Gual a l'aparició de Nocturn, en part, no són contradictoris respecte als comentaris de Casellas? O, si més no, què ha fet Gual en aquest any i mig per incrementar el reconeixement que ja li atorgava el crític de La Vanguardia? Ben mirat, el que Gual ha escrit de teatre fins a la data, de moment, no ha estat fet públic d'una manera diguem-ne *oficial*; com a molt, ha estat llegit en petits cenacles i entre amistats. Aquesta via, per tant, la de la lectura directa -o el fet de tenir-ne coneixement-, ha estat l'única possibilitat que ha tingut Casellas per accedir als "constants assajos" de Gual amb la "dramàtica maeterlinkiana". De fet, quan Gual guanya un premi per "Llunàtica" als Jocs Florals de Granollers el mes de setembre de 1896, Lluís Via es veu obligat a considerar que "*las obras de Adrián Gual son, hoy por hoy, harto desconocidas para que pueda hacerse de ellas un examen crítico que interese al público*". Via aprofita l'ocasió per parlar de l'activitat dramaturgica de Gual (cita títols com Lluna de neu, El perill i Morts en vida) i per anunciar l'edició de Nocturn (que quan l'article es publica ja fa unes setmanes que ha sortit al carrer). Que jo sàpiga aquesta és la primera vegada que es parla en una publicació periòdica de l'obra dramàtica de Gual<sup>749</sup> (el nom ha aparegut altres vegades, però sempre vinculat a la pintura i al cartellisme).

El comentari de Lluís Via ens proporciona la via d'accés a un altre domini artístic: la poesia. Tal com he comentat, a partir de l'any 1896, influenciat per Maeterlinck però també per alguns poetes autòctons com ara el Joan Maragall, el Guillem A. Tell o el Claudi Planas que concorren al "Certamen Literari" del 1894, a Sitges, Gual ha començat a publicar algun poema escadusser que segueix la línia

---

<sup>748</sup>. J.M.R.: "Adrián Gual", Luz, any I, núm. 3, 15-12-1897, p. 2.

<sup>749</sup>. Lluís Via: "Adrián Gual", La Enciclopèdica, Granollers, any II, núm 1, 31-1-1897, ps.45-47.

simbolista dels seus drames. El mateix 1896 publica "Estiuhenca" i "L'eterna enamorada" a la revista de La Renaixensa<sup>750</sup>. A Granollers, als Jocs apadrinats, entre altres, per Rusiñol, Maragall, Casellas i Puig i Cadafalch, guanya un premi amb "Llunàtica"<sup>751</sup>. Als Jocs Florals de 1897, un accèssit a la "Flor natural" amb "Lo llach encantat"<sup>752</sup>, i també un segon accèssit al premi extraordinari ofert pel Consistori amb una narració titulada "Lo vicari nou"<sup>753</sup>. Escriu també un seguit de poemes que estan

---

<sup>750</sup>. "Istiauda", prosa poètica signada el 27 de juny de 1894 i conservat a "1895-1897. Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34 (publicada amb el títol "Estiuhenca. Cants del bon temps" a La Renaixensa. Revista catalana, any XXVI, 1896, ps.369-371; "L'eterna enamorada", datada el 1895, conservada a "Prosa i Poesia. Primers intents", Fons Gual, Carpeta 33 (publicada a La Renaixensa. Revista Catalana, any XXVI, 1896, p.352.) En el primer, encara no pròpiament simbolista, el poeta descobreix ingènuament i extasiada l'esplendor del camp en un dia d'estiu ("I que és hermós l'estiu i que és bonic lo camp"). El segon, molt més complex, se centra en una personificació de la mort, una mort que no només proporciona consol ("llum") en un sentit abstracte, sinó que com a personatge experimenta en la pròpia pell el dolor intens del drama íntim: "té trista la mirada" perquè sent "neguits d'enamorada" i no sempre és corresposta. Val la pena transcriure'l sencer: "De negre va vestida/ passant pel llarg camí de nostra vida./ son cap voltat de llum / Una figura que amb suaus potjades/ fa creixer per on passa flors morades/ de delicat perfum.// Té trista la mirada/ perquè sent els neguits d'enamorada/ per tot el món en pes./ folia d'amor darrunt un cos se llença/ i omplint-lo de petons el recompensa/ dant-li la llum, després.// Molts que no la conixeren/ pensant si els besarà s'esporuguenen/ tement si se'ls endurà/ altres la criden quan encara no és hora / més ella, enamorada pensadora, / té un bes per cadascú.// I amb llurs suaus potjades/ fa creixer per on passa flors morades/ de delicat perfum/ i per sobre el camí de nostra vida/ de negre va vestida. / Son cap, voltat de llum "

Contra la poesia decadentista, del mateix 1896, amb referències a Maragall i a Planas, és impagable l'article de Josep Falgú y Plana: "La poesia (?) decadentista", L'Atlàntida, any I, núm.7, 15-7-1896: "La poesia (?) decadentista, en la seva expressió més acabada, és sistemàtica, i això ja és un gran mal; toca sols la tecla dels sentits, sent lo seu llenguatge el de les sensacions; reproduïx l'existència real i positiva amb un pueril empeny d'extrafer-la, confon la vulgaritat, que és la naturalesa freda, morta i degenerada, amb la vera naturalitat, que exigeix objectes poc comuns, escollits i poderosos d'impressionar, no té cap bell ideal, va molt sovint en busca de oostes lletges i repugnants que acusen sensibilitat gastada i una vera degradació ètica i artística; no és profitosa perquè no tendeix a millorar l'home. "

<sup>751</sup>. "Llunàtica. Preludi. Melodia. Final", escrit seguint les pautes musicals de la poesia simbolista, vegeu més amunt p 347.

Pel que fa al Certamen de Granollers, vegeu La Enciclopèdica, Granollers, any II, núm.1, 31-1-1897 Per a Gual en particular, l'article de Lluís Via, "Adrián Gual", ps.45-47.

Segons Casacuberta, "El certamen va ser presentat com un veritable model de renovació de la institució jocfloraltesca i, efectivament, es caracteritzava per algunes peculiaritats que el distingien de qualsevol altre i que el feien especialment modern. En primer lloc, el fet de no dependre directament de cap centre o agrupació catalanista, cosa que li atorgava una certa independència en relació amb la funció propagandística a què estaven destinats la majoria de Jocs Florals i certàmens literaris en aquests moments cabdals en el procés de definició ideològica i política del catalanisme. Per altra banda, la incorporació programàtica dels premis en metàl·lic al cartell i la llibertat temàtica que s'atorgava en general a les obres de creació -elements que no trobem ni tan sols al certamen modernista de Sitges- a més de la potenciació d'estudis tècnics, científics, econòmics i històrics.", Casacuberta: Santiago Rusiñol..., p 257

<sup>752</sup>- A propòsit d'aquest poema, vegeu més amunt ps. 318-319.

<sup>753</sup>- L'obra és dedicada "Al distingit amic lo celebrat poeta Joan Maragall", Lema: "Misteri". A propòsit d'aquesta prosa, vegeu més endavant, capítol 7, apartat 1.2.

El text es troba original ms., Fons Gual, Carpeta 34. Publicat a Jocs Florals de Barcelona, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Èstampa La Renaixensa, 1897, ps.123-125. També a L'Atlàntida, any III, núm.50, 23-4-1898, ps. 4-5 i a Las Cuatro Barras, any VIII, núm 389, 3-7-1898, ps.5-6. En castellà a Poesa catalana, Barcelona, L.

concebuts per acompanyar, o, més ben dit, per fondre's, seguint una idea explícita de síntesi artística, amb un quadre: "Morta (Per a un quadro)", "La rosada" i "Àngels (Retaule)", que serà la base, tres anys després, del seu tercer "Nocturn" dramàtic (Nocturn núm.3. Els Sants Emigrants o La Nit al desert, de 1901)<sup>754</sup>. Finalment, el desembre de 1897 publica "Flors" a la revista Luz<sup>755</sup>.

El seu interès per la poesia, tot i guanyar alguns premis als Jocs de 1898<sup>756</sup> i alguna publicació escadussera, decau ostensiblement a partir del canvi de segle. De fet, cap al final de la seva vida, Gual, en un text inèdit manuscrit que endreça entre els seus poemes (acompanyant justament els manuscrits d'"Àngels"), assegurarà que la seva participació en els Jocs Florals només es va produir per tal de contrarestar les

---

González y Ca., editores pontificios (Biblioteca Blanca), 1903.

Pel que fa a les poesies inèdites d'aquest període vegeu "Primeres poesies i proses. 1890-1897" i "1895-1897 Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34. També "Prosa i poesia. Primers intents", Fons Gual, Carpeta 33.

<sup>754</sup> Tots tres poemes es conserven ms. a "1895-1897 Proses i poesia", Fons Gual, Carpeta 34. Hi ha una segona versió d'"Àngels" a la Carpeta 33 del Fons Gual. El poema va obtenir un accésit a la "Viola d'or i d'argent" dels Jocs Florals de 1901; va ser publicat a Jocs Florals de Barcelona. Any XI, II de l'Any Restauració, Barcelona, Estampa de la Renaixença, 1901, ps.91-92. Entre la redacció primera del 1897 (Gual va començar a escriure "Àngels" per presentar-se als Jocs de 1897; després de rimbar-s'ho, va decidir presentar un poema acabat de temps: "Lo llach encantat") i la definitiva de 1901 hi ha notables diferències. El fet de no obtenir premi ordinari i, per tant, el mestratge en Gai Saber va decebre terriblement l'autor; això explica el contingut de la nota que acompanya els manuscrits dels poemes. Vegeu més endavant ps.659-660.

"Àngels" -diu Jordi Castellanos- "és una alegoria escrita en forma de romanç, inspirada en l'estatisme i el decorativisme dels retaules medievals, en la qual [es] fa ús de la particularització simbòlica de nombres i objectes", Jordi Castellanos: "La poesia modernista", dins Riquer/Comas/Molas: Història de la Literatura Catalana, vol VIII. Barcelona, Ariel, 1986, p.260.

Per la relació entre "Àngels" i el Nocturn núm.3, vegeu més endavant ps.659-665. Per a "Morta", vegeu més amunt p. A propòsit de "La rosada", més amunt ps.66-69.

<sup>755</sup> Luz, any 1, núm.3, 15-12-1897, p.3.

L'obra té una clara influència formal del Maeterlinck de Serres seques: "Totes les flors que he vist aquest matí / totes m'han semblat tristes / el jorn naixia hermaós quan les he vistes, / però... m'han semblat tristes / totes les flors que he vist aquest matí // De prompte una ventada / ha dut una gresenca nuvolada / al poc rato ha plogut / i les flors m'ha semblat que han somrigut, / i com somrients les creia / sola un cel empuja / sens dar-me'n compte, jo també sonreia / i al sentir-m'ho, he plorat." A tall d'exemple, transcric els primers versos de l'"Ame de Nuit" de Maeterlinck: "Mon âme en est triste à la fin: Elle est triste enfin d'être lasse, / Elle est lasse enfin d'être en vain / Elle est triste et lasse à la fin / Et j'attends vos mains sur ma face." Reproduït a Michaud Le message, p.291.

"Flors" fou parodiada per H. Voltaire amb el poema "Les malves tristes". La Esquella de la Torratxa, any 20, núm.1014, 17-VI-1898.

<sup>756</sup> A propòsit dels poemes elaborats a partir de la imitació o de la glossa de poesia popular, vegeu més endavant, capítol 6, apartat 2.5

L'any 1898 es publiquen també "Aucells", datat el 1897, L'Atlàntida, 2ª època, any II, núm.52, 9-9-1898, p.4, i "Confidència", datat el 4-11-1898, Luz, 2ª època, any 1, núm.5. 2ª setmana de novembre de 1898

crítiques negatives que havia rebut Nocturn. Andante morat<sup>757</sup>: es tractava de demostrar que també podia guanyar al terreny més respectat per la majoria dels seus detractors... Si no hagués estat escrita molts anys després, aquesta "Nota" gairebé semblaria una palinòdia, un intent de justificació davant l'esperit contestatari dels primers modernistes, que havien basat gran part de les seves manifestacions modernitzadores en un atac sistemàtic a la institució dels Jocs Florals, símbol per excel·lència de la cultura xarona i folklorista que calia superar. Com Gual, però, al llarg dels anys noranta, començant per Rusiñol, la llista d'artistes moderns que va vinculant-se als Jocs és creixent. I això, fins al punt que, a partir d'un determinat moment, els consistoris floralescos defensen la seva continuïtat tot adduint, precisament, aquestes incorporacions<sup>758</sup>.

Tot plegat té a veure amb el fet que Gual al·legui l'estímul de Guimerà per explicar la seva participació als Jocs. La poesia, efectivament, obre una via que sembla permetre l'accés de Guimerà a les posicions més avançades. No en va L'Aveng, ha respectat el Guimerà poeta. Aquesta diguem-ne respectabilitat, a partir de 1895-1896, s'eixampla encara més. El 30 de novembre de 1895 Guimerà llegeix en català el seu

---

<sup>757</sup>. "Però els Jocs Florals s'acostaven i jo tenia interès en dur-hi alguna cosa, no perquè cregués a cegues en la glòria que de si poden dar els premis allí alcançats, sinó mogut per una espècie de mesquindat que confesso content per ser veritat. La publicació del meu Nocturn, que als ulls de tanta gent estúpida, m'havia posat segons ells a tot el nivell d'un baix, d'un pretensió, d'un extravagant, va fer-me ganes de provar-los que també em sabia barrejar amb aquells que ells tenen per savis i creure'n alguna cosa, per lo mateix que tan fàcil ho veia, i poc m'havia de costar el veure-li, sols repossant els noms de tants i tants infeliços que s'engalanen amb el títol de Mestre en Gai Saber i acaben aquí el seguit de proeses de la seva vida i aventures d'art. Aquests, com totes les institucions, no m'oferia el més mínim interès, més aviat vaig ingressar-hi per fins polítics a què [?] les contrarietats del vulgo, o del ramat, com si diguéssim -que bé podrien comparar-se amb el bramar de l'ase, que tot i sent tal, atabafa i és fer-lo callar per fer amb tranquil litat tot allò que es creu just i que un sent de debò.

Faig aquestes declaracions perquè farà molt trist per a mi que mai es pogués creure que jo havia cregut en els Jocs Florals, com hi creuen quasi tots els qui hi envien", "Nota" a "Àngels (Retaule)", original ms., Fons Gual, Carpets 33

<sup>758</sup>. Per exemple, La Veu de Catalunya (C. y M.: "La XL festa dels Jochs Florals", LVC, any VIII, núm. 18, 3-V-1898, ps 155-156) afirma que "Los Jocs Florals no són un anacronisme ni han envellit gens ni mica perquè no han predominat en ells tendències exclusivistes, sinó que havem vist com en ells se premiaven poetes afiliats a totes les escoles literàries...". Així mateix, Moliné i Brasés, des de La Renaixença (20-7-1898) comenta el capgirament de la situació "Decadents! Mala paraula escolliren los detractors dels Jocs." Si precisament les noves generacions han fet gala de dir-se'n per contraposar-se a certes vacuitats encartonades! [...] L'orientació que d'uns quants anys ençà han marcat los Consistoris dels Jocs Florals admetent aquestes noves influències vingudes de l'estranger i sols aquí estudiades i imitades, s'ha d'aprovar sense restriccions."

cèlebre i polèmic discurs a l'Ateneu Barcelonès encapçalant una junta directiva en la qual destaca Joan Maragall com a secretari. El discurs utilitza l'estratègia de l'aval històric per sumar-se a les veus que proclamen la necessària dignificació (i dignitat) de la llengua catalana com a instrument vàlid per al procés de regeneració de Catalunya. No ha de sorprendre ningú que Guimerà parli dels Jocs Florals com d'un element indispensable per a la consolidació d'aquest procés<sup>74</sup>.

El discurs de 1895 confirma un apropament de Guimerà cap a determinades actituds modernistes. Al camp del teatre, obres com ara En Pólvora, La festa del blat o Terra baixa<sup>75</sup> 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 coincideix en el temps amb l'intent dels modernistes per modificar els Jocs Florals des de dintre. Com diria Rusiñol, cal que les "velles joies", "vestides de nou, conservin la tradició de les velles relíquies"; si no es vol que l'esperit dels Jocs es marceixi, "tenim de rejuvenir-lo, de dar-li saba nova, d'emmarcar les tres pedres fortes de tota una història, amb totes les filigranes de la vida moderna."<sup>76</sup> La

---

<sup>74</sup>- "A l'entorn dels Jocs Florals «diu» ha hem vist aixecar-se la història de la pàtria amb les seves tradicions i amb les seves llegendes; i el teatre de Catalunya amb ses costums i ses glòries; i les cançons de la terra modernitzades; i totes les formes i totes les manifestacions i tots els entusiasmes reformadors de la literatura nova; que encara que les lletres d'aquest país arrenquin del passat, s'honren amb ser filles del nostre segle i no volen quedar entere pel camí del progrés, que amb orgull i pas ferm als temps esdevenidors s'encaminen." "Discurs llegit per D. Angel Guimerà en la sessió inaugural del Ateneu Barcelonès", La Renaixença (1-11-1895) i (3-12-1895).

Al costat de la primera entrega trobem una nota lloant la "serietat de la composició" de la proposta de Guàrd per al Concurs de Cartells de l'Exposició de 1896.

<sup>75</sup>-Vegeu, a tall d'exemple, de quina manera Iglésias s'apropia el procés dramàtic de Guimerà: "[Angel Guimerà] virà el rumbo literari del seu robust i grandiloqüent romanticisme per a seguir endavant amb coratge de convençut i fervent sacerdot: de l'art, estudiant fonament en sa tragedia La boja [...] los dramas de les entranyes de la terra, les passions salvatges dels miners, d'aquests homes-taups producte de la misèria social que aquí, com per tot, se troben, fent-nos sentir el baf del carbó, l'escalfor de la sang d'aquesta gent: nou aspecte de la vida catalana. No satisfet, l'il·lustre autor de Mar i Cel, empenen amb briosa empena l'estudi acariciador del poble obrer, presentant-lo en En Pólvora, amb totes les seves ambicions i aspreses i desitjos de justícia. En María Rosa i La festa del blat la concepció va elevant-se cap al simbolisme, essent ben acceptuada en Terra baixa, obra passional d'un vigor i d'una transcendència infinites, ja que el símbol, a l'estil dels grans poetes del Nord, brolla natural de les entranyes seves encarnant un gran problema." Ignasi Iglésias: "Influència de la literatura dramàtica en l'esperit nacional", conferència llegida per seu autor D. Ignasi Iglésias, la nit del 27 de Mars en la Saló de Catedras del esmentat Ateneu, Suplement de Lo Somnient, Reus (3-5 i 6-4-1897), ps. 9-11, 6-8 i 12-13, per la cita, p.7

<sup>76</sup>- "Discurs llegit en els Jocs Florals de Granollers", OC, II, ps.603-607. També a La Enciclopèdica, ps.7-10.

confluència, doncs, sembla possible. En efecte, quan Gual decidirà presentar les seves composicions poètiques al certamen floualesc ho farà -ho afirmarà al cap dels anys- aconsellat per Guimerà:

"Creia en la sinceritat dels consistoris dels Jocs Florals. Una vegada guanyador en un sol any de la *viola* i l'*englantina*, anava a la caça d'altre premi ordinari per arribar al mestratge (més per als altres que no pas per a mi), però a l'adonar-me que s'establien torns, la meua decepció va ser massa forta i vaig triar voluntàriament per aprendre.[...] El primer any d'enviar-hi, de dugues coses que vaig presentar en vaig treure profit, totes dues van obtenir accèssit. Si vaig fer-ho va ser per lo que he dit, [...] que va ser per consell i prec d'algun amic que de bona fe m'ho aconsellava, entre els que s'hi compta l'Àngel Guimerà"<sup>762</sup>.

Que l'empenta pugui ser de Guimerà, és clar, no vol dir que la poesia de Gual tingui res a veure amb la de l'autor de "L'any mil". Si en l'àmbit dramaturgic, en obres com Morts en vida, Lluna de neu o, més tard, Misteri de dolor, la presència de Guimerà és un referent indiscutible (encara que no és l'únic, ni tan sols el principal), en el camp de la poesia la influència és mínima. Gual s'estrena al terreny poètic amb unes composicions plenes d'elements pictòrics: personificacions, objectes simbòlics, valors cromàtics... A més, tal com diu Castellanos, predominen, "en aquests primers moments, els poemes de to decadentista marcats per una clara influència maeterlinckiana: l'omnipresència del dolor i de la mort, l'atracció pel misteri, la sensibilitat crepuscular." Tot això "costat per costat de poemes d'una refinada ingenuïtat, lliurats a l'expressió d'afinitats ànimes amb l'entorn o a suggerir estats d'ànim subtils, canvians, plens de pressentiment, melangia o tristesa, amb la intenció de suggerir el misteri de les coses, l'enigma que només el poeta, quan obre els ulls com

---

<sup>762</sup>. "Nota" a "Àngels (Retaula)".

Gual afegeix al text citat una afirmació que, d'entrada, pot resultar sorprenent, darrere la festa dels Jocs Florals. "tal com es fa ara, [...] hi surt desvergonyida la idea política catalana, tan detestable com quasi totes les polítiques, no la trobo seria, em fa riure." Es pot intentar comprendre el comentari a partir de la idea universalista de Gual. En tot cas, fora interessant estudiar la relació conflictiva de Gual amb el catalanisme polític durant els anys trenta (moment de redacció de la nota), època en què s'ha vist obligat a deixar la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic

un infant, és capaç de captar"<sup>763</sup>. Res a veure, doncs, amb la poesia de Guimerà<sup>764</sup>.

Si s'admet la desgana de Gual davant dels Jocs després de 1898 i s'hi afegeix una progressiva i absorbent implicació en diverses iniciatives teatrals, s'obtindrà l'explicació necessària per comprendre la pràctica desaparició de la figura pública de Gual com a poeta. En resum: Gual, a les acaballes del 1897, ha esdevingut una figura mínimament coneguda gràcies a 'alguns quadres i cartells (com dirà Roviralta a l'article encomiastic de 1897, "*Gual en pintura es firma ya muy conocida. Como cartelista, reúne condiciones difíciles de encontrar en los que a este género se dedican.*")<sup>765</sup>, a alguns poemes premiats i publicats, però sobretot gràcies al díguem-ne escàndol que ha provocat l'aparició de Nocturn. I no únicament pel text, també, des d'un punt de vista plàstic, pel cartell que l'acompanya i pel format *estrafolari* de l'edició. D'altra banda, al marge de publicacions i estrenes, abans i després de Nocturn, el coneixement limitat que hom té de les obres de Gual via lectura directa comença a transcendir d'una forma o altra en comentaris i articles crítics a la premsa i contribueix relativament a propagar la incipient *reputació* de l'autor. Per aquest costat, per

---

<sup>763</sup>- Castellanos: "La poesia modernista", p. 261.

<sup>764</sup>- Val la pena llegir, altre cop, els comentaris de Josep Falp, que, des de les pàgines de L'Atlàntida, opina que hi ha una gran diferència entre el "Guimerà romàntic" poeta i el Guimerà "analític" dramaturg. Al primer camp, les influències esmentades són Victor Hugo, Byron, Campoamor i Heine; al segon, el teatre, els noms citats són Ibsen, Mæsteritnck, Hauptmann i Sudermann. Vegeu Josep Falp y Plana: "En Guimerà", L'Atlàntida, any II, núm 18, 1-II-1897, ps.4-6.

<sup>765</sup>- Tot i que no és objecte d'estudi en aquest treball, l'activitat cartellística de Gual abans i després del 1900 és força important. La seva dedicació a aquesta extensió de l'art decoratiu -art útil-, amb la finalitat de conciliar la Belleza de l'art plàstic i la prosa de la quotidianitat urbana i de la vida material, és absolutament lògica atesa la seva filosofia estètica. D'altra banda, tal com diu Casellas, "*Las corrientes de arte a que en su mayor parte se muestran inclinados nuestros artistas, enamorados casi todas de las claras tonalidades, de las gamas luminosas, de las disposiciones decorativas, de las armonías totales, de las facturas sintéticas, de los ténues modelados y de cuantas modalidades y formulas parecen traer aparejadas las tendencias pictóricas en boga, debían naturalmente impeler a muchos pintores al cultivo preferente del cartel artistico, género completo y revolucionario que ha aparecido en nuestros días como una secuela del gran movimiento engendrado en la pintura moderna por el arte japonés, por la escuela impresionista, por el simbolismo y el prerrafaelismo.*" R. Casellas: "Proyectos de cartel", La Vanguardia (5-10-1897).

En l'ocasió de referència, Gual va presentar dos projectes per a la IV Exposició de Belles Arts. Casellas els comenta tots dos. Del primer, tot i lloar la "*reproducción felicísima*", creu que és poc a propòsit "*a causa de su severidad, para solicitar la atención del viandante*". De la segona, "*visiblemente inspirado en los cartels de la escuela inglesa*", assegura que, tret que com a al·legoria és poc adequat per al tema del concurs, és "*el mejor fragmento decorativo de toda la exposición*". Vegeu-lo reproduït a Batlle, Bravo, Coca: Adrià Gual, p. 194



exemple, a final de l'any 1896, Lluís Via ja anuncia la creació del Teatre Íntim<sup>766</sup>; o a l'octubre de 1897, quan encara ni tan sols s'ha format la companyia, una altra revista<sup>767</sup> anuncia l'estrena de Blancaflor al Teatre principal, fet que, evidentment, no s'arribarà a produir.

En definitiva, és l'any 1897, en el període comprès entre els comentaris de Casellas i els de Roviralta, que es col·loquen les primeres pedres de la projecció pública de Gual; un reconeixement que es reforça immediatament amb la fundació del Teatre Íntim. Altrament, és durant aquest any que Gual consolida en dues direccions la investigació iniciada per tal de trobar una sortida vàlida per a les seves provatures de teatre simbolista (i alhora per trobar la manera de fer el simbolisme teatral accessible al públic). Breument: d'una banda, continuar amb el tractament del llegendari i amb el "drama musical" tot provant l'harmonització dramàtica de cançons populars catalanes i, de l'altra, la maduració del "drama de món" iniciat amb Morts en vida aprofundint en un nou concepte: el "tràgic quotidià", una idea exposada per Maeterlinck en el seu darrer llibre, Le trésor des humbles (1896).

Estudiaré aquestes dues vies per separat. En primer lloc, l'ús dramàtic que es fa de la cançó popular; un ús que a Lliria constitueix encara un element lateral i que ara es consolida com un incentiu de primer ordre per a la creació d'un gènere novell que es fonamenta en l'adaptació de cançons populars per a l'escena. La fusió de teatre i cançó ha de proporcionar la fórmula autòctona -nacional i alhora universal- d'un "drama musical" de base simbolista. El plantejament, doncs, des d'un punt de vista dramàtic, és innovador, no tant pel que suposa la revalorització de la cançó popular, com per la concreció d'una nova alternativa per a les propostes escèniques modernes.

---

<sup>766</sup> Via: "Adrià Gual".

<sup>767</sup> "Teatres", L'Atlàntida, any II, núm. 35, (5-10-1897).