



Adrià Gual
NOCTURN ANDANTE MORAT
SILENCI

Estudi introductor i edició a cura de Carles Batlle



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

Adrià Gual (1872-1943) va ser una figura cabdal del Modernisme català. Els seus textos teatrals oscil·len entre l'al·legoria (*Lluna de neu*, 1894, *Nocturn*, 1895) i l'ambientació contemporània (*Morts en vida*, 1894, *Silenci*, 1897). També dramatitza cançons populars (*Blancaflor*, 1897) i festeja amb el vitalisme (*La culpable*, 1899, *Camí d'Orient*, 1901). El 1898 fundà el Teatre Íntim convençut que l'activitat teatral havia de contribuir a la regeneració del país. El 1901 se'n anà a París. Allí va participar en el projecte del Théâtre des Latins i va escriure *Misteri de dolor*, que, estrenada el 1904, suposà el més gran èxit de l'autor. L'any 1903, va reflotar el Teatre Íntim. Entre el 1903 i el 1913, les obres de Gual oscil·len entre el teatre líric (Espectacles-Audicions Graner), l'admiració per la Commedia dell'Arte (*Arlequí vividor*, 1912), un cert retorn al naturalisme (*Els pobres menestrals*, 1908, *La pobra Berta*, 1907) o el teatre poètic (*Donzell qui cerca muller*, 1910). Als anys vint, es mantingué atent a les noves tendències escèniques i va conèixer la producció, entre d'altres, de Craig, Diaghilev, Pirandello o Čapek. A França, es va relacionar personalment amb individus de la talla de Vildrac, Copeau, Jouvet, Gémier, Pitoëff, Baty o Lugné-Poe. El 1913 la Mancomunitat li va confiar la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic. Les memòries de Gual, editades pòstumament (*Mitja vida de teatre*, 1960), són imprescindibles per conèixer la vida teatral catalana del primer quart de segle.

COL·LECCIÓ
TEXTOS TEATRALS CLÀSSICS

2

Adrià Gual
**NOCTURN ANDANTE MORAT
SILENCI**

Estudi introductori i edició a cura de Carles Batlle



Diputació
Barcelona

| Institut del Teatre

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Director: Jordi Font

© d'aquesta edició: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona
Tel. 932 273 900
i.teatre@diba.cat
www.institutdelteatre.cat

Desembre de 2012

Disseny gràfic i maquetació: Artefacto
Producció: Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona
Impressió: Agpograf
Dipòsit legal: B.21828-2012
ISBN: 978-84-9803-502-5

Il·lustracions

Coberta: grafisme d'Adrià Gual per a la coberta de l'edició original de *Nocturn* (Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdagué, 1896).

Les pàgines 85, 87, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 103, 104, 133 i 135 reproduïxen les cobertes i les il·lustracions de les edicions de *Nocturn* (1896) i *Silenci* (1898).

NOCTURN. ANDANTE MORAT
SILENCI
SUMARI

9

Estudi introductori

83

Nocturn. Andante Morat

88 Teoria escènica

101 Nocturn. Andante Morat

127 La interpretació

129 L'escena

131

Silenci

139 Pròleg

147 Silenci

191 De la interpretació

NOCTURN. ANDANTE MORAT
SILENCI
ESTUDI INTRODUCTORI¹

Nota biogràfica²

9

Adrià Gual (Barcelona 1872-Barcelona 1943), autor dramàtic, director d'escena, pintor, escenògraf i pedagog, va ser una figura cabdal del Modernisme català. Com a artista plàstic, es va formar a l'acadèmia de dibuix i pintura de Pere Borrell. Més tard se'l va relacionar amb l'anomenada Colla del Safrà (1893-1996), que, influenciada pel treball renovador de Casas

1. Aquest estudi, que ha estat revisat i abreujat per a la present edició, forma part de la tesi de doctorat, Carles Batlle: *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001. Premi de la Crítica «Serra d'Or», 2002. També fou publicat en versió castellana a *Adrià Gual: Nocturno/Silencio* (traducció del català d'Ignasi Garcia), Madrid, Publicaciones de la ADE, 2001.

2. La redacció d'aquesta «Nota biogràfica», amb petites variacions, es va dur a terme per encàrrec del *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008.

i Rusiñol, prengué com a model els paisatges suburbials de Barcelona. Ben aviat, però, Gual es va centrar en un estil simbolicodecoratiu i va pintar diversos cartells i olis com ara *La rosada*, 1897, on es palesa una clara voluntat de síntesi artística. Posteriorment, les seves activitats en el camp de les arts plàstiques es van centrar en l'escenografia dels seus muntatges i alguns encàrrecs de decoració. El dibuix i la pintura van quedar restringits a l'àmbit privat. També treballà en el taller de litografia del seu pare; activitat que abandonà el 1901 per dedicar-se íntegrament al teatre.

10 El seu interès per la música l'apropà a la joventut wagneriana (fou un membre destacat de la Societat Catalana de Concerts) i, de retruc, a les activitats dels salons més refinats de la burgesia barcelonina (el de les germanes Llorach i el de la família Pichot). Com a actor teatral, es formà en els cercles d'aficionats menestrals i en les societats recreatives. La seva producció com a autor dramàtic i poeta (va guanyar alguns guardons als Jocs Florals dels darrers anys del segle XIX) és, en conjunt, netament modernista. Els seus primers intents dramàtics, d'altra banda, consisteixen en petites provatures –bàsicament monòlegs– destinades als cercles de l'aficionadisme.

Aviat, però, sobretot a partir de l'impacte de *La intrusa* de Maeterlinck a Sitges (1893), va iniciar una producció dramàtica de caire simbolista. Són textos atmosfèrics i sintètics que oscil·len entre l'al·legoria (*Lluna de neu*, 1894, i, sobretot, *Nocturn*, 1895, on Gual exposa la seva teoria de síntesi artística) i l'ambientació contemporània (*Morts en vida*, 1894, o *Silenci*, 1897, que l'autor batejà com a «dramas de món»). L'interès per la cançó popular entesa com a instrument de regeneració col·lectiva també es va traduir en pro-

ductes escènics al·legòrics com ara *Blancafor*, 1897 («teatre popular»).

Atent a les crítiques dels sectors modernistes d'ideologia més radical, a partir de 1898 fundà el Teatre Íntim, amb la voluntat d'allunyar-se de la manera de fer de l'escena comercial i amb la convicció que l'activitat teatral desenvolupada per la companyia havia de contribuir a l'educació estètica i a la regeneració del país. En el mateix sentit, el 1899, amb *La culpable*, inicià un cert tempteig amb el vitalisme, que quallà sobretot a *Camí d'Orient*, 1901. Després de diverses temporades amb l'Íntim, en què escenificà textos d'ell mateix, però també de Goethe, Maeterlinck, Ibsen o Rusiñol, se n'anà a París rere les traces d'Antoine i Lugné-Poe. Allí va participar en el projecte del Théâtre des Latins i va escriure una obra de síntesi i de maduresa, *Misteri de dolor*, 1901, que, estrenada el 1904, suposà probablement el més gran èxit de l'autor.

L'any 1903, altre cop a Barcelona, va reflatar el Teatre Íntim, que, amb algunes interrupcions i repeses, tingué una vida paral·lela a la del seu fundador. La filosofia de l'Íntim comportà algunes novetats en la producció teatral de l'època: el teatre concebut com a missió, no com a entreteniment; la vindicació, per primer cop a Catalunya, del director d'escena –en el sentit més contemporani de l'expressió–; l'aplicació pràctica d'un concepte modern d'escenificació (que suposà un gran canvi en les convencions vigents, tant a la sala com a l'escena); la normalitat en la traducció i escenificació de textos estrangers, clàssics i contemporanis i, en darrer terme, una nova metodologia pel que fa a les tècniques d'interpretació.

Entre el 1903 i el 1913, en què va fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, les obres de Gual oscil·len entre el teatre

líric basat en la cançó popular (Espectacles-Audicions Graner), l'admiració per la Comèdia dell'Arte –*Arlequí vividor* (1912)–, un cert retorn al naturalisme (en obres com *Els pobres menestrals*, 1908, o *La pobra Berta*, 1907, que d'altra banda anunciaven un renovat interès per accedir a una tragèdia moderna) o el teatre poètic –*Donzell qui cerca muller* (1910). També alguns dramaturgs castellans, com Benavente i Pérez Galdós, li van cedir originals, que va traduir i estrenar. En qualsevol d'aquestes tendències professà uns postulats messiànics que el dugueren a un cert estancament en els anys de maduresa. Amb tot, als anys vint va intervenir activament en la renovació teatral madrilenya de la mà de gent com Rivas Cherif. També estigué atent a les noves tendències escèniques i va conèixer i estudiar la producció, entre altres, de Craig, Diaghilev, Pirandello o Čapek. D'altra banda, en diversos viatges a França, es va relacionar personalment amb individus de la talla de Vildrac, Copeau, Jouvet, Gémier, Pitoëff, Baty o Lugné-Poe. D'entre la seva extensa producció cal citar, també, *La fi de Tomàs Reynalds* (1905), *Les alegres comediantes* (1913), *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913) o *Foc de muntanya* (1934).

El 1913 la Mancomunitat li va confiar la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (l'actual Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona). Interessat pel cinema, en la mateixa data també esdevingué director artístic de la productora Barcinógrafo. L'actitud possibilista d'Adrià Gual durant la dictadura, a fi de salvar la institució (d'una banda, va acceptar la castellanització del centre; de l'altra, per compensar la situació, va reflotar un cop més l'Íntim), va ser criticada

políticament i comportà la dimissió del seu càrrec en temps de la república, el 1934.

Gual és autor d'un gran nombre d'estudis i conferències. Entre moltes altres, «Les orientacions» (1911), sobre el teatre català, o «Molière i la farsa dels metges» (1917). Les seves memòries, editades pòstumament (*Mitja vida de teatre*, 1960), són imprescindibles per conèixer la vida teatral catalana del primer quart de segle.

L'obra d'Adrià Gual

13

En conjunt, la producció dramàtica d'Adrià Gual és poc coneguda. De fet, les persones que, per un motiu o altre, n'han sentit a parlar, per regla general només reconeixen *Misteri de dolor* i, amb una mica de sort, l'anècdota curiosa d'un text estrany i refinat anomenat *Nocturn. Andante morat*. I poca cosa més. El teatre de Gual és un dels grans forats negres en la investigació, la pedagogia o la pràctica teatrals al nostre país.

Nocturn (1895), *Blancaflor* (1897), *Silenci* (1897) o *L'emigrant* (1901), posem per cas, són obres publicades al tombant del segle i mai no han estat reeditades, i se'ls ha donat poca importància als estudis sobre el període. El gruix de la producció primerenca de Gual roman inèdita i, si no fos per la relació que se'n fa a les memòries de l'autor (i també per la cessió dels seus manuscrits a l'Institut del Teatre), s'hauria perdut irremeiablement per a la història del teatre. I tanmateix, el conjunt d'aquesta obra té un extraordinari interès. És important, per exemple, destacar el pes del simbolisme teatral en les primeres creacions de Gual, sobretot, la influència

de Maeterlinck. De primer, l'impacte de *La intrusa*, estrenada a Sitges per iniciativa de Santiago Rusiñol. Més endavant, el Maeterlinck *llegendari* (que es posa de manifest en obres com *Lluna de neu* (1894) o *Nocturn. Andante morat*) o l'estímul de *Le trésor des humbles* (1896), que és el fonament d'una peça com *Silenci*.

L'orientació dramàtica simbolista té una correspondència clara amb l'activitat plàstica de l'autor.³ L'interès per l'atmosfera indeterminada –atemporal i universal– del medievalisme maeterlinckià és present en el tempteig de Gual amb la pintura al·legoricodecorativa. En un sentit similar, el conreu d'allò que ell anomenarà «drama de món» pot relacionar-se amb l'opció més *realista* de la pintura simbolista, és a dir, la reproducció subjectiva d'una realitat determinada tot cercant la suggestió del receptor. I això per la càrrega atmosfèrica que es desprèn de la presència del no-dit, del pes del silenci, de l'expressió *corresponent* de la natura o de la sensació del pas del temps o de la intuïció de la mort. Totes dues opcions, l'al·legòrica i la realista, es combinaran o s'alternaran en la producció gualiana: en la pintura, la il·lustració, el cartellisme o la concepció escenogràfica de les peces teatrals (les pròpies i les dirigides per l'autor). Així, la teoria plàstica del Modernisme quedarà estretament vinculada a les propostes dramàtiques

3. Vegeu Carles Batlle, Isidre Bravo, Jordi Coca: *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*. Barcelona, Diputació de Barcelona/Àmbit Serveis Editorials, 1992. Vegeu també la tesi doctoral d'Anna Solanilla, *L'escenografia simbolista d'Adrià Gual*, Universitat de Barcelona, Facultat de Filosofia, Geografia i Història, direcció de Ricard Salvat, 2008.

i escèniques del creador de *Misteri de dolor*. Ho veiem, per exemple, en la descripció impressionista del paisatge que fa la protagonista de *La visita* (1893), en la concepció de *Blancaflor* com a «retaule» vivent, en la «Teoria escènica» que precedeix *Nocturn. Andante morat*, en la «Teoria del color a les taules» defensada a *Blanc i negre* (1895), etc.

A partir de 1898-1899, la descoberta de nous matisos en l'obra i la teoria de Maeterlinck conviu amb altres models. En primer lloc, Ibsen, que és rellegit per Gual amb la voluntat de superar diferències amb els defensors del «teatre d'idees». Encara que sembli paradoxal, Gual veu en Ibsen la possibilitat de desenvolupar dramàticament un «teatre de sentiment»: l'autor noruec –diu– fa un «teatre de poeta» que mostra «redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista». No és la part ideològica, la denúncia de determinades convencions, jerarquies, supersticions i vicis socials, allò que interessa l'autor de *Silenci*: l'Ibsen assimilable és l'Ibsen simbòlic, el que suggereix, el que transcendeix la realitat rere una aspiració més alta. No cal dir que Gual posa una especial atenció en la dimensió simbòlica del determinisme en els textos de l'autor d'*Espectres*, la qual cosa li permetrà definir un concepte personal de «tragèdia moderna».

Pel que fa a aquest darrer sentit, en aquests anys, també cal destacar la influència de D'Annunzio, que proporciona a Gual dos nous arguments. Un: la possibilitat d'avaluar la «tragèdia», malgrat la seva vocació moderna i autòctona, amb la universalitat dels referents clàssics. I dos: l'opció d'embolcallar el model tràgic maeterlinckià amb una nova sensibilitat diguem-ne vitalista. Dit en altres mots: conciliar l'esllanguiment malaltís i els refinaments estètics amb l'energia nietz-

schiana d'una voluntat ferma i amoral (és a dir, revulsiva). Aquesta visió ja és present en *La culpable* (1899).

Per tant –fugint d'una visió tòpica, esdevinguda clixé, que des de temps coetanis ha fixat la imatge d'un Gual esteticista i decadent–, cal observar en la seva producció simbolista una ràpida superació del decadentisme. L'individualisme de «la culpable» ja no és l'individualisme autocomplaent i masoquista que postula el mossèn Oriol de *Silenci* (vegeu el capítol corresponent); al contrari, està plenament justificat davant la manca d'amor i la desfeta moral de la societat. És un individualisme vitalista. Un individualisme, fet i fet, exemplar, car es basa en una actitud lliure, forta, voluntariosa i regeneradora: la mort ha deixat de ser la gran solució alliberadora.

16

I amb tot, és cert que Gual no parla ni de revoltes convencionals ni de subversió. La seva revolta és interior, educativa i generosa, humanista. Així, caldrà llegir *Lairum* (1900) com una crítica al vitalisme egocèntric d'algunes peces més socials de l'època, i *Camí d'Orient* (1902) com un pas endavant en la formulació d'un vitalisme messiànic. Per a l'autor, només la capacitat de comprendre l'amor, i també la capacitat de difondre'l, poden legitimar una disposició autènticament vital. Si, des d'una perspectiva esteticista i decadent, Gual havia proclamat de primer l'accés a la bondat a partir d'una especial aptitud per captar la bellesa; després, guiat per la perspectiva vitalista, entendrà que l'accés a la bellesa ve donat per una especial predisposició per la bondat. El resultat, al capdavant, no varia gaire. És allò que Gual defineix com a «educació estètica».

Sigui en una orientació o altra –i també salvant qualsevol possible diferenciació radical entre naturalisme i simbolisme–, hi ha un concepte que permet agrupar el conjunt de

la dramaturgia gualiana: el «teatre de sentiment». Totes les propostes dramaturgiques de l'autor responen a aquesta etiqueta: el «drama musical», «el drama de món», el «teatre popular» i la «tragèdia moderna». «Teatre de sentiment» vol dir «arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències, ni fam d'averiguar el perquè»; implica «mostrar lo senzill i deixar lo fondo» i, encara més, «penetrar entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi».⁴ El «teatre de sentiment» inclou una certa idea de consol davant la finitud de l'existència (buscar «el delit entre honrades emocions, procurant aixís simular les crueses del *pas del fantasma*»), però també una noció clara de progrés espiritual de la col·lectivitat. Només en aquesta direcció, buscant «la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes» –les opcions al·legòrica i realista del simbolisme–, sense ideologies que amaguin les emocions autèntiques i converteixin l'escenari en una tribuna o en un espai de debat, el teatre podrà redimir el poble. És clar, doncs, que el «teatre de sentiment» neix directament en oposició a una altra categoria: el «teatre d'idees».

La unitat bàsica del teatre gualià en la seva primera etapa es nota també en la tendència integradora de les propostes: el pas de *Nocturn. Andante morat* a *Blancaflor* suposa la continuïtat del «drama musical» i la formulació d'un gènere

4. Adrià Gual: «El teatre modern: innovador?», 1898-1899 aprox., original ms., Fons Gual, carpeta 47.

inèdit: el «teatre popular». El pas cap a *Silenci* suposa una certa maduresa del «drama de món» (que ha iniciat amb *Morts en vida*, 1894) i una pausa momentània pel que fa al «drama musical» i al «teatre popular». Tanmateix, Gual no substitueix models, els suma, o millor, els integra. A *L'estudiant de Vic* (1900), posem per cas, Gual canvia el caràcter visionari i «musical» del «teatre popular» per una «dramatització» que l'acosti a les últimes formulacions del «drama de món» (*L'emigrant* o *Misteri de dolor*). A *Misteri de dolor*, altrament, Gual fon «drama de món» (potencia el valor del no-dit), la concepció tràgica (que implica el lligam entre *factum* i determinisme, i que reclama un protagonista vitalista) i els fonaments del «teatre popular» (construït a partir de la cançó popular). En el procés, evidentment, hi ha patrons que canvien: el llegendari desapareix gradualment i el drama íntim passa del secretisme postulat a *Silenci* a una exteriorització completa: el conflicte, en aquest sentit, s'actualitza dramàticament, es juga amb el *reconeixement* i es potencia la idea de desenllaç (afeblida en algunes propostes de caire simbolista). Gràcies a aquesta dinàmica en què tot s'aprofita i en què tot és en disposició de mudar, Gual, a la fi, aconsegueix el reconeixement popular. Serà l'any 1904, a partir de l'estrena de *Misteri de dolor* al Teatre de les Arts.

Tot aquest procés, no cal dir-ho, ve acompanyat d'un seguit de propostes de renovació escènica. Gual s'horroritza davant d'un teatre que, com diria Zola, és un «bastió de convencionalitat»: un teatre dut a terme sense cap ideal enlairat, sense estudi ni consciència artística, encallat en rutines tronades, fet amb precarietat de mitjans i per al lluïment dels primers actors, aposentat en un sistema de declamació

encarcarat i postís, emmarcat per decorats de segona mà... Coherent amb la línia de continuïtat establerta entre la teoria artística –pictòrica– i la dramàtica, Gual (sobretot a partir de la «Teoria escènica») postula la «correspondència» entre els «estats d'ànima» dels personatges i la manifestació dels fenòmens físics que els envolten. Això, a l'escenari, suposa una traducció *espectacular* de –en mots de Baudelaire– les «confuses paraules» amb què s'expressa la realitat; és a dir, implica una utilització simbòlica i «conjuntada» dels diversos llenguatges que intervenen en l'escenificació.⁵ En aquesta línia, Gual adopta la teoria wagneriana de l'Art Total –la «síntesi de les arts»– i l'encarrila cap a l'obtenció d'atmosferes altament suggestives que puguin explicar alguna cosa dels sentiments soterrats, dels drames secrets, dels destins implacables... Al seu torn, gràcies a aquests recursos, l'espectador connecta amb l'«estat d'ànima» de l'artista i es contagia de la seva sensibilitat. Emocionar-se davant l'obra d'art és un pas previ indispensable per assolir la regeneració espiritual.

La síntesi de llenguatges adreçada cap a un únic objectiu emotiu proporciona els fonaments d'un nou concepte: el «conjunt escènic». Ara bé, el «conjunt» no només s'aconsegueix per la simbiosi perfecta dels diferents sistemes de sig-

5. L'anomenada teoria de les correspondències, tal com recorda Anna Solanilla (p. 123-126), havia estat aplicada a l'escena de manera similar per Paul Fort, el 1891 (*Cantiques des cantiques*), al Théâtre d'Art de París i també per Lugné-Poe, el 1893, en la inauguració de L'Oeuvre (*Pelléas et Mélisande*).

nes que intervenen en l'escenificació, també s'obté per l'eradició del *vedetisme*, pel treball harmònic i conjuntat entre els actors, per l'acord entre l'escenògraf i la idea dramaturgica globalitzadora o per la reforma de les tendències interpretatives.

Per tot plegat, Adrià Gual defineix, en primer lloc, una nova mena d'actor, un intèrpret que haurà de «revestir-se amb la majestat d'una veritable missió», «acceptant tots els sacrificis» que siguin necessaris i oblidant-se dels beneficis personals (és a dir, dels egoïsmes). Un actor que no farà tan sols «obra exterior», sinó «que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte»; un actor que obrarà en «consciència» perquè creurà en l'obra, perquè l'estudiarà i perquè seguirà un «procés reflexiu» destinat a «trobar-se a si mateix» (el «coneixement del seu propi individu intern» li ha de permetre connectar amb el sentiment del personatge i trobar l'acord just amb la resta de papers).

En segon lloc, Gual defineix una funció teatral pràcticament inèdita per la data: la direcció escènica. El director teatral (lluny del sentit convencional, com a regidor, que l'època adjudica al terme «director d'escena»⁶ és la persona que ha de fer la lectura de l'obra, que ha d'acoblar tots els elements al jou d'una idea de conjunt («amassar els elements dispersos i fer d'ells un tot perfecte»), que ha de vetllar perquè no emergeixi la «vanitat personal dels col·laboradors» o que ha

6. Vegeu Adrià Gual: «Treball-memòria per al concurs de *Director d'escena* del teatre del Liceu de Barcelona», 7 de febrer de 1902, original ms., Fons Gual, carpeta 46.

de dirigir els assajos. Finalment, Gual proposa algunes innovacions pel que fa a les convencions que regeixen l'acord entre sala i escena. Entre d'altres, suprimeix el teló d'anuncis, les bateries de prosceni (*candilejas*) i la *concha* de l'apuntador; fa que la gent arribi puntual (a risc de no poder entrar), que la sala resti a les fosques, que no s'aplaudeixi fins al final i que les dones no duguin barret. Comptat i debatut, Gual predica a Catalunya l'entronització de l'escenificació moderna tal i com l'han somiada, a França, els renovadors teatrals de la fi del segle.

A l'època, tota aquesta reforma és poc o gens compresa pel públic (és vista com una excentricitat), la qual cosa no afavoreix la difusió i la popularització del teatre gualià. Amb els anys –tot s'ha de dir–, empaitant l'acceptació del públic, alguns patrons dramàtics com ara el «drama de món» o la «tragèdia moderna», s'acabaran diluint en propostes de factura dramàtica força més convencional i s'integraran en programacions destinades al gran públic (és el cas, per exemple, d'*Els pobres menestrals*, 1908).

En definitiva: malgrat el desig de trobar una via dramàtica i escènica per connectar amb un públic ampli i diversificat, Gual mai no acabarà d'obtenir l'acceptació incondicional dels auditoris del seu temps. Tot i això, la seva renovació aconseguirà mantenir la vigència. Així, pel que fa a la dramàtica, hi ha alguns models (com ara el «teatre popular») que serà assumit sense escarafalls pel refinament noucentista. O, en una altra dimensió, les seves idees escèniques influiran en la renovació teatral espanyola dels anys vint i en creadors com ara Rivas Cherif. Més a prop, en la renovació teatral del darrer franquisme, als anys del teatre independent, l'exemple de

Gual és vindicat a bastament: Hermann Bonnín, renovador de l'Institut del Teatre en la dècada dels setanta, el reclama com a precursor; Ricard Salvat munta un espectacle al voltant del seu «món» (amb l'ajuda d'Espriu, que reescriu fragments de *Nocturn*) i tria per a la seva escola (EADAG) i per a la seva companyia el nom de l'autor; la nova sala de l'Institut del Teatre, al carrer Sant Pere més baix, és batejada com a Teatre Adrià Gual; comencen a aparèixer estudis i publicacions al voltant de la seva producció, tant l'escènica com la plàstica... Avui dia, és indubtable que els models gualians han fet escola, que algunes de les seves iniciatives s'han consolidat (com ara l'Institut del Teatre)... Tot plegat explica una bona part de la realitat escènica actual del nostre país.

Nocturn. Andante morat

La «Teoria escènica»

Quan Gual redacta la seva «Teoria» fa força temps que el simbolisme 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:⁷ per l'ús que Wagner fa de la llegenda, per la concepció d'una música carregada de «correspondències», per la tècnica del *leitmotiv* (que explica en boca de Liszt) i, sobretot, per les possibilitats expressives que es deriven de la unió entre músi-

7. El seu article «L'Art romantique, Richard Wagner et Tannhauser à Paris» va ser recollit a la *Revue Européenne*, l'any 1861.

ca i paraula. Mallarmé, al seu torn, no tan sols s'ha interessat per les sensacions que provoca la combinació melòdica de les paraules o pel ritme (que és el que valoren la major part dels simbolistes), sinó que es fixa en l'estructura del tema i en les variacions musicals que s'hi poden acoblar. Aquesta estructura vindria a substituir una progressió temàtica convencional i aconseguiria que la percepció del lector acabés sent tan abstracta com la que s'origina en la mateixa notació musical. 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.⁸ La música –ha dit Wagner– és una «parla comprensible igualment de tot-hom», fon «el llenguatge de les idees amb el dels sentiments» i ofereix una «revelació universal». En això rau 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».⁹

23

8. És prou conegut l'article de Mallarmé «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», que va ser publicat a *La Revue wagnérienne* de Dujardin l'agost de 1885. 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».

9. Ricart Wagner: «Música del pervindre. A un amic francès (F. Villot). Prefaci d'una traducció en prosa dels meus poemes d'òpera», a *Obres teòriques i crítiques*, vol. I, Barcelona, Associació Wagneriana, 1909, p. 19.

Gual beu de tota aquesta herència¹⁰ i 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.¹¹ Un efecte que garanteixi un grau elevat de suggestió i, de retop, una emoció profunda i duradora. Amb

10. Pel que sembla, cap a l'any 1904, quan escriu «L'art escènic i el drama wagnerià», Gual coneix bé l'article de Baudelaire, l'obra de Schuré (*Le drame musical. Richard Wagner*, París, Perrin, 1875) i també, del mateix Wagner, «Música del pervindre» (text que Joaquim Pena tradueix al català el 1909, però que Gual ja ha llegit de molt abans, o bé directament del francès, o bé de la traducció castellana: «A Federico Villot, cartaprólogo del mismo autor», dins *Dramas musicales de Wagner*, I, Barcelona, Biblioteca Arte y Letras, 1885, p. V-LIV). D'altra banda, apunta referències al llibre de Houston Stewart Chamberlain: *El drama wagnerià*, traduït per Joaquim Pena, Barcelona, Associació Wagneriana, 1902.

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 escriu la conferència mencionada, «L'art escènic i el drama wagnerià», 11-3-1904, original ms., Fons Gual, carpeta 36, publicada amb lleugeres modificacions d'estil a *XXV Conferències donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*, primer volum, Associació Wagneriana, Barcelona, 1908, p. 117-144. Existeix una traducció recent en llengua castellana a Jesús Rubio Jiménez (ed.): *La renovación teatral española de 1900*, ADE, 1998, p. 355-374.

11. «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, núm. 63, 25-4-1901, p. 290.

Nocturn. Andante morat (1895) i amb la «Teoria escènica» que el precedeix a manera de pròleg, Gual fa una proposta molt personal i assumeix la traducció dramàtica de l'ideal wagnerià des de coordenades simbolistes.

* * *

A les acaballes de 1896, Adrià Gual publica *Nocturn. Andante morat*.¹² El llibre, d'un sorprenent color morat, és presentat amb un format vertical inèdit i amb il·lustracions del mateix autor. Juntament amb l'obra, Gual dona a la impremta una «Teoria escènica»: un assaig que, en poques planes, al mateix temps que resumeix les seves idees sobre escenificació, explica les peculiars característiques del text dramàtic editat. Els conceptes expressats a la «Teoria escènica» són absolutament inèdits en la dramaturgia catalana i espanyola de final del segle XIX.

En primer lloc, la qüestió del color. Gual s'entossudeix a aplicar al teatre les modernes teories cromàtiques que crí-

12. Adrià Gual: *Nocturn. Andante morat*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1896. 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. En relació a la part plàstica del llibre –cobertes i il·lustracions–, vegeu Solanilla: *L'escenografia...*, p. 130, o els estudis d'Eliseu Trenc-Ballester: «Adrià Gual, grafista modernista», *Serra d'Or*, núm. 223, abril 1978, p. 52-53, i *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977, p. 52.

tics com ara Raimon Casellas han postulat en l'àmbit de la pintura. «Com tot el que pinta –declara l'autor de *Nocturn*–, 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-la al drama d'una manera completa.» El rudiment de la teoria ja l'ha exposada a propòsit de *Blanc i negre* (1895): «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».¹³ El color, segons això, esdevé un instrument bàsic a l'hora de traslladar les correspondències entre el físic i l'espiritual a l'escenari.

Partint d'aquesta idea, Gual concep l'escenografia no pas com a simple *decorat* o receptacle de situacions, sinó com a part essencial d'un «conjunt escènic» i com a reflex analògic dels estats d'esperit dels personatges. Wagner no va tenir en compte aquesta darrera qüestió, que és una aportació genuïna de la tradició simbolista; de fet, va ignorar la concepció espacial dins la seva idea de síntesi artística. Gual, l'any 1898, entre línies, es lamenta d'aquesta miopia: «[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».¹⁴ Sis anys més tard, el «quasi» ha esdevingut un retret explícit:

13. Adrià Gual: «Base o Teoria del color a les taules», dins *Blanc i negre, primer ensaig de color escènic*, desembre de 1894, original ms., Fons Gual, núm. 1409.

14. Adrià Gual: «El teatre modern: innovador?».

«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. 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.»¹⁵

Així s'entén l'obsessió de Gual per pintar als manuscrits la seva idea d'espai escènic. I és que 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».¹⁶ 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'esclaratage» (il·luminació) i als «elements de construcció», un medi actiu i significant; un medi que, harmonitzat amb la interpretació i

15. Gual: «L'art escènic...», p. 134-135.

16. *Ibid.*, p. 137.

amb la musicalitat de la paraula, col·labori a traduir –a suggerir– escènicaament els estats d'ànima –«lo invisible»– i també la temàtica general de la peça.

És important destacar que la «Teoria escènica» de Gual 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 menos m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques». És, doncs, amb «aquestes dues coses, unides a un fondo», que Gual construeix la seva «base de teoria».

28

La màxima aspiració d'un dramaturg –explica l'autor– ha de consistir en l'apropiació absoluta de l'ànima de l'espectador. Parlem 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). Res no ha de distreure, tot ha de tendir a crear una determinada atmosfera. Per «arribar a l'ànima de l'espectador», el dramaturg ha de vigilar, en primer lloc, la relació entre la temàtica i el color: la «intensitat de l'assump-tó» 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». Un cop el públic ha estat atret per «la part òptica», també cal trobar «certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció». D'aquesta manera, se suggestiona el públic també per la part «acústica». Tal com explicava Mallarmé a propòsit de la poesia: evocar a través dels mots el clima espiritual de la música. Breu: aconseguir, en escena,

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).

Harmonitzant la coloració general («segona forma») i la musicalitat de la paraula («primera forma»), amb el benentès que totes dues coses provenen de (o es corresponen amb) l'estat d'ànima dels personatges i de 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». La síntesi de les arts, per consegüent, haurà servit per captar completament l'atenció dels espectadors, per suggestionar-los, per modificar d'alguna manera la seva percepció física i espiritual del món. L'Art Total correspon a una proposta de translació escènica de la sinestèsia natural i, per això, el teatre esdevé un instrument de revelació. Les ànimes suprasensibles (els artistes) usen aquest instrument per comunicar al comú dels homes, mitjançant el «recurs reproductiu», tot allò que s'experimenta davant el complicat jeroglífic de «*confuses paraules*» amb què s'expressa la realitat. Gràcies a aquesta revelació, els homes podran percebre la bellesa i, el que per a Gual és el mateix, accedir a la bondat; en resum, es redimiran –uso mots rusiñolians– 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 que ho siga, i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola

tonalitat convenient al fondo». Pel que fa a la part musical, «desarrollada en cinc elements», «tot se mou baix el ritme d'un *andante* llarguíssim (no massa a moments i sobretot cap al mig) a fi de que tot dongui una nota de quietud que és la que de part endins senten les figures que hi parlen». A la «quietud» anímica dels personatges es *correspon* musicalment un «*andante* llarguíssim», que s'escampa a tots nivells. No només hi ha un moment musical a la peça, que hi és –la musiqueta del Boig–, sinó que tot el diàleg de l'obra és concebut com una melodia («amb les paraules per si soles podem expressar-nos musicalment») encarregada de reproduir «el que de part endins senten les figures».¹⁷ 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 desarrollo 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 quieta», fet que obliga a considerar

17. Queda clar, doncs, que és «del nostre dintre» –del drama íntim o estat d'ànima– que «depenen els *andantes* o els *alegros*, els *forts* o els *pianos*».

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–), 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». 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'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella.» 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».¹⁸ Segons com, el primer concepte modern d'*escenificació*, o, si ho preferiu, de *posada en escena*, a Espanya.

A banda d'això, Gual aporta també conclusions interessants a la teoria de l'actor. En primer lloc, si els personatges funcionen com a «instruments musicals», per què no inventar una mena de notació de pentagrama que regeixi o reguli la seva interpretació?, uns signes d'expressió codificats que vetllin per l'acord constant entre l'estat d'ànima i la musicalitat (llegiu entonació, temps, ritme, etc.)? Efectivament: els signes, escampats al llarg de l'obra, organitzen el text de *Nocturn* d'una manera absolutament original i innovadora.

18. Adrià Gual: *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960, p. 54.

Aconsegueixen prescindir de les acotacions modals del tipus: «amb intensitat», «amb emoció», «precipitadament» i, a canvi, proposen un codi que permet 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 acompanya *Nocturn* amb unes notes orientatives sobre la interpretació. Si fem una lectura superficial, l'autor sembla proposar-hi el model d'interpretació anímica i quietista que postula el simbolisme teatral francobelga. L'actuació –diu– «té 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 poèticitat o, si ho preferiu, abstracció, que al capdavall marca les diferències entre

el «drama musical»¹⁹ (*Nocturn*) i el «drama de món» (*Silenci*). No és ben bé això. Aquest enunciat és força qüestionable, ens mena de dret a 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 el *gènere* ho demani per definició. El que cal és naturalitat. 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 *naturalitat* («justesa» i «precisió») que no pas per un altre d'*abstracció*, ha de ser pausada. Això 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*. Tan sols cal buscar el més adequat en cada cas. 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

19. Les obres que, segons el Fons Gual, responen a aquesta etiqueta són les següents: *Sonata núm. 1. Llúria* (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 filoses* (1915); també el «Teatre Concert» de 1922 (*La cara bruta, La tempestat, El perill* (segona versió), *Les vídues a la font, Les verges prudentes i les verges fàtues, Bressolada, Scherzo tràgic de Romeu i Julieta i Simfonia d'un dia serè*). 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 endebades i Fira* (teatre concert).

d'una manera parada i pobra 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».

En un altre sentit, la contenció interpretativa suposa un repte per a uns actors acostumats a la grandiloqüència i als efectismes. D'aquí ve que Gual relacioni sobrietat i efecte de *conjunt*: l'atmosfera general ha de ser «morada» i, en sintonia amb aquest medi, l'actor «per sobre de tot, deurà preocupar-se del conjunt de sa figura». Això significa que tot «moviment grosser o violent», tota «contracció de cara» són, com és natural, negatius. Però no tan sols per exigències d'una voluntat interpretativa *espiritual*, o per una qüestió de sinceritat, sinó més aviat pel fet de néixer dels 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*). Qualsevol «contracció» facial o gestual restringirà 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 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.

Una lectura del text

Nocturn. Andante morat suposa un calidoscopi d'estímuls 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 prerafaelita i, en darrer terme, una concepció wagneriana del plantejament escènic. Caldrà tractar-ho per parts.

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. Llavors, una llum, que es percep al fons d'un estany, els encisa: és el reflex d'un estel, la llum més pura –diuen–, la més certa, la més alta...

Quin sentit té tot plegat? Com en el cas de *Les sept princesses*, de *La princesse Maleine* o de *La mort de Tintagile* (Maeterlinck), sembla evident que l'obra, tota ella, està construïda a partir d'equivalències simbòliques. No volem 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. No cal dir que 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 el determina? La forma?, els colors?, les accions?, els personatges? Quina durada té? Com se suma o es confronta

amb els altres símbols? Per als simbolistes, cal atorgar valor al 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.²⁰ Curiosament, a l'hora d'explicar Maeterlinck, bona part de la bibliografia no ha pogut resistir-se a descodificar l'obra, la qual cosa només fóra justificable si s'atorgués un caràcter preferent –utilitzo la definició del mateix autor– al símbol de propòsit deliberat («qui part d'abstractions et tâche de revérir 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»²¹), cosa que el mateix Maeterlinck no hauria aprovat de cap de les maneres. En aquest sentit, conscients que no podem deixar res per definitiu, apuntarem 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.

L'autor presenta dos germans que caminen desorientats. Un castell deshabitat els nega l'entrada. Podem entendre aquest castell com la societat que els rebutja.²² La seva

20. Vegeu *Le symbole*, a Guy Michaud: *Le message poétique du Symbolisme*, París, Nizet, 1947, p. 415.

21. Citat a *Ibid.*, p. 397.

22. Curiosament, Gual fa que la porta del castell coincideixi amb la quarta paret que separa públic i actors. El públic, doncs, representa el conjunt de la societat. Una societat marcada per la «soledat» (una mena

marginació, en aquest cas, pot néixer d'un desig incestuos (esdevingut símbol de l'atracció impossible per l'ideal) que ells mateixos presenten però que no gosen verbalitzar.²³ Les

de personificació maeterlinckiana que habita al castell), la foscor i la manca d'hospitalitat. Una societat, doncs, de «morts en vida», refractària a qualsevol alè de veritable passió o sentiment. L'acotació és clara: la Germana «avança fins al 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».

23. Segons Maria Àngela 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». Maria Àngela Cerdà i Surroca: *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, Curial, 1981, p. 348. En aquest sentit podem 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 esgarriades busques d'aquí d'allà la companyia que somies, i jo com tu també deliro per trobar-la i del cert mai la trobo.» (p. 109). 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, però, 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 preséntase el pobre loco, viejo cubierto de canas la cabeza, el loco feliz con alma de poeta, el eterno soñador que no vive la vida de la realidad, y que

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». Un cop desperts, però, la crua realitat els acara altre cop amb la condemna. Com alliberar-se'n? El camí que els marca el Boig (artista volgudament distanciat d'una societat que el margina, arquitecte fantasiós d'una altíssima torre de vori –temple de l'art– construïda sobre les aigües²⁴) els sembla inviable. 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

siente hasta en su locura las mismas ansias de ideal que todo ser humano. Para los caminantes el ideal es lo desconocido, el amor, aquellos brazos que se enlazan 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 ilusorio 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. Jordà: «Arte nuevo. *Nocturn*, por A. Gual», *La Publicidad* (4-2-1897).

24. Malgrat l'isolament, malgrat l'art per l'art (el castell se'l fa «per mi tot sol»), la voluntat de proporcionar bàlsam i consol als *adormits* és explícita: «No heu sentit la cançó, que també és meva? Doncs amb ella desperto tot lo que dorm per fort que dormi, revifo flors pansides, faig florir arbres vells i corsecats, ¿i sabeu per què? Perquè la cançó és meva i deixa entreveure la llum, saps?» (p. 107).

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

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 ve que els protagonistes, atrapats entre l'anhel d'ideal i la manca de fe, siguin incapaces 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 el camí de la mort és l'única sortida factible: la llum de l'ideal,²⁵ reflectint-se al fons de l'estany, identifica idealitat (cel) i mort (aigua). L'accés a la mort, més que no pas un acte desesperat, pot entendre's com l'assumpció joiosa d'un alliberament definitiu.

I amb tot, cal reconèixer que el suïcidi dels dos germans no és explícit. S'han convençut finalment de la validesa del missatge expressat pel Boig? Què representa aquest *camí de llum*?, aquesta via cap a la clarividència? Un desig de mort o l'assumpció feliç de la marginalitat? O potser totes dues coses alhora?²⁶ Al capdavall, que l'estel del final i la llum de la torre

25. Algunes crítiques van identificar simbòlicament aquesta llum, l'anhel secret dels dos germans, amb la felicitat. En funció d'això, resulta tota una altra lectura de l'obra. Vegeu, per exemple, Carlos Ría Baja: «El modernismo en el teatro. *Nocturn*, por Adriá Gual», *La Opinión* (15-2-1897).

26. 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,

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 fluid. 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 existencial de l'artista manifestada amb idèntica simbologia. Sigui com sigui, en qualsevol cas, l'autor presenta una opció final de *fugida del present* i l'accés a una altra dimensió, a 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

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 *Nocturn*, 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). Gual ho explica 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 reflexe 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*, original ms., Fons Gual, núm. 1446.

entre *Nocturn. Andante morat* i el poema «El llac encantat»,²⁷ amb què Gual va guanyar un accèssit a la Flor Natural en els Jocs Florals de 1897. En aquest poema, Gual gairebé personifica un llac de muntanya que viu feliç ignorant l'existència dels homes enmig 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 malastruga 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.²⁸ El més interessant, però, són les reflexions que

41

27. «Llach encantat», dins «1895-1897. Proses i poesia», original ms., Fons Gual, Carpeta 34. De les tres versions manuscrites que es conserven, la primera és escrita en prosa. Publicat («Lo llach encantat») a *Jochs Florals de Barcelona*, any XXXIX de llur restauració, Barcelona, Estampa *La Renaixensa*, 1897, p. 75-78. El poema també es va publicar a *Il·lustració catalana. Lectura Popular*. Biblioteca d'autors catalans, vol. XVIII, núm. 303, p. 153-176.

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

28. «i aquella nit, pel pobre llac eterna,/ li semblà fel d'amarga./ Un mort

el suïcida fa en veu alta. Paraules que ben bé haurien pogut pronunciar els protagonistes de *Nocturn*:

«Ai, llac de soledat, beneït sigues!/ Tu fas d'últim petó per ma pobre ànima;/ jo et trobo per mon bé i amb tu m'esplaió,/ que vui 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'esglaià!/ 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 meua/ quelcom va descobrir lluny de les planes./ Jo ploro la tristesa d'una vida cercant misteris, més en va s'afanya!»

42

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 estic cansada!... Aquest caminar sempre!») –diu la Germana) que han iniciat el seu viatge sense destí moguts pel desig d'abandonar un «eixam de cors malmesos». Aquest eixam pot representar la societat en general, però també correspon

tenia cap ensota ensota/ del mirall de flors blaves i morades!/ L'encantament del llac prenia vida;/ passà l'agitació; vingué la calma.»

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 caminats 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 «somiuen 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.²⁹

29. «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», a *Els pre-rafaelites...*, p. 342.

La imatge del llac, Gual l'hauria pogut agafar de *Serres Chaudes* de Maeterlinck. En aquesta obra poemàtica, segons Postic, «Les états intérieurs sont suggérés par des correspondances avec l'eau, les éléments

Pel que fa a la configuració escènica del drama íntim, Gual profita l'intent de traslladar escènicament –mitjançant la síntesi artística– les correspondències entre el món físic i el món espiritual (estat d'ànima). 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... D'aquesta manera, Gual mostra el drama anímic dels personatges reflectint plàsticament la seva percepció subjectiva de l'entorn. Així, el drama intern es manifesta en la coloració atmosfèrica global, és a dir, és simbolitzat pel color morat.³⁰ Gual, a més, intenta traduir els conflictes interns mitjançant l'encarnació del subconscient, és a dir, la personificació espectacular del desig esdevingut un vaporós personatge que habita el món dels somnis.³¹

climatiques, la végétation, les animaux et les couleurs. Apparemment immobile, l'eau stagnante est le siège d'une agitation incohérente, d'un fourmillement insoupçonnable, tout comme la vie inconsciente.» Marcel Postic: *Maeterlinck et le symbolisme*, París, Nizet, 1970, p. 27.

30. El drama intern endevinat o pressentit 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: Tan sols mirant-te, que no puc endevinar de lo 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: Aixís té de ser./ La Germana: Com? / El Caminant: Que l'un de l'altre sàpiga just lo que passa de part endins.» (p. 110).

31. Pel que fa a la recepció de la publicació, vegeu l'estudi de Batlle: *Adrià Gual (1891-1902)*..., p. 213-227. A destacar les ressenyes d'E.

Silenci

L'obra

Silenci constitueix un cas rellevant pel que fa a la concreció escènica del «drama íntim». L'obra, escrita al final del 1897,³² manté precàriament els paràmetres del drama situacional simbolista. Per primer cop en la seva producció, a la manera ibseniana, Gual relega el conflicte al passat i, per tant, a la narrativitat. En teoria, l'autor procura que els drames íntims no es facin explícits; a la pràctica, però, la cosa no acaba d'anar ben bé així...

A diferència de *Nocturn*, *Silenci* recrea una escena, si no estrictament realista, sí perfectament reconoscible en l'àmbit de les relacions quotidianes: un dia d'enterrament, els veïns que vénen a donar el condol (no passen de la porta), els plors soterrats dels familiars, el consol formulari, la xafardeïria... Al mateix temps, però, la creació és del tot atmosfèrica:

Moliné y Brasés: «Nous llibres catalans. *Nocturn. Andante morat*, per Adrià Gual», *La Renaixensa* (22-1-1897); J. Roca y Roca: «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (3-1-1897); Rata Sàbia: «Llibres. *Nocturn. Andante morat* per Adrià Gual», *La Esquella de la Torratxa*, any 19, núm. 939, 8-1-1897, p. 7; J. Bru: «Notes bibliogràfiques. *Nocturn, andante morat*, per Adrià Gual», *Lo Teatro Regional*, any VI, núm. 264, 27-2-1897, p. 68; F. Miquel y Badia: «Un ensayo simbolista», *Diario de Barcelona* (9-2-1897).

32. *Silenci*, originals ms., signat, en una primera versió, el 27-10-1897, Fons Gual, núm. 1008. Publicat: *Silenci, drama de món en dos actes*, Barcelona, Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1898.

el silenci (el pas maeterlinckià dels minuts en el rellotge) –i, per contrast, tots aquells sons que el trenquen (sobretot, les campanes que toquen a morts i els xiuxiueigs dels veïns, que no es veuen)– ha de ser el protagonista absolut de la representació. El procés d'escriptura ha de reflectir aquesta dualitat, aquesta tensió.

46

Per exemple, Gual rebutja un esborrany del primer acte escrit en una línia dramaturgic convencional, en benefici del plantejament atmosfèric. Al text definitiu, se suprimeix l'enfarfegament dels antecedents innecessaris i es concentra la situació.³³ El procés d'eliminació d'una versió a l'altra és molt interessant: gairebé tot el que és explícit, anecdòtic, desapareix; altrament, tot el que desapareix és el que, en un sentit o en un altre, haurà de ser *intuït*, endevinat, en l'acte definitiu. Amb això, no volem dir que els antecedents se suprimeixin del tot a la versió definitiva del primer acte. Més aviat se n'ha de fer constar l'essencialització: el que abans era motiu d'una llarga dissertació ara passa de puntetes entre dues frases, com una nota sense importància. L'essencialització potencia el procés tensional de l'obra tot incrementant les expectatives obertes: les informacions pràcticament passen desapercebudes i no esdevenen rellevants fins al clímax del segon acte.

33. Ho destaca Josep M. Jordà després de l'estrena: en el primer acte «El drama no aparece por ningún lado, pero logra el autor emocionar al público por la sobriedad del diálogo cortado por las pausas, y con la sólo presentación de las tres figuras principales...». J.M. Jordà: «Teatro Moderno. *Silenci*, drama de Adrián Gual», *La Publicidad* (17-1-1898).

Tot amb tot, allò que de debò fa que el primer acte de *Silenci* sigui poc convencional és el seu caràcter estrictament situacional. I diem situacional (i també atmosfèric) perquè, si obviem el fet que vénen a endur-se el cadàver, al final de l'acte no ha passat res que pugui fer endevinar per on continuarà l'obra, cap conflicte d'importància, cap cop de vareta abans de la cortina, cap equilibri vulnerat, cap imprevist sobtat, cap problema per resoldre...

Al primer esborrany, Rosa (Maria al text definitiu) –la malalta– encara no és morta. Narcisa i Manelet parlen de dissimular l'angoixa, la por i la pena per tal de no fer patir Mariano (Ramon). Mariano, tot parlant de la seva dona, exclama: «passava per tot, ferma, sempre al costat meu, sempre trista, d'una tristesa que m'atreia...». D'altra banda, es preocupa pel que dirà la gent si es queda sol amb la noia, la cosina de Rosa (Liseta). Més tard, arriba mossèn Adolfo (Oriol), un amic d'infantesa. Mariano conversa amb ell i descobreix al públic els detalls de la seva vida: fill de casa bona, la seva família va patir un revés i ell, que pretenia arribar lluny, es va haver de conformar a ser mestre d'estudi³⁴ («Per mor meva, ella ha sofert una vida de contratemps»). La malalta crida, pregunta qui hi ha. Entra el mossèn, però ella ja no és a temps de reconeixè'l. El paral·lelisme amb *La intrusa* és prou evident.

La informació suprimida, un cop comparats tots dos redactats, és sistemàtica: al text definitiu, ningú no diu que

34. Al text publicat, aquesta informació es manté a l'acotació inicial: «Ramon: té uns 28 anys. Es veu que ha sigut educat en un medi d'abundància. Ara és pobre, però té encara deixos de lo que havia sigut abans».

sigui la tristesa de Maria allò que sedueix Ramon. Aquest pensa que si la seva dona està trista, és culpa d'ell, perquè no li ha pogut donar tot allò que hauria volgut (no sap que la tristesa prové de l'existència d'un drama íntim inconfesat: Maria està enamorada d'Oriol). Al primer manuscrit, doncs, s'incideix en el drama íntim de la malalta, que al text definitiu passa a un segon terme, i també en els antecedents familiars de Ramon, que, tret de les acotacions i d'una referència puntual al segon acte, desapareixeran del tot. S'elimina, a més, el procés de la malaltia (al primer acte definitiu, la malalta ja és morta) i, per tant, el pressentiment del pas de la mort.³⁵ Per consegüent, si l'obra guanya en tensió atmosfèrica, no és gràcies a aquest trànsit, és degut simplement al pes misteriós i silent dels drames interns que, lluny de l'explicitació, en la versió definitiva tot just s'endevinen. Gual voldria que l'espectador deduís i *sabés* i que, ahora, suposés que la resta del públic no sap; que contemplés allò que es calla des de la ignorància més embadalida i expectant o des

35. Que l'obra també juga amb aquesta idea es veu clar en les imatges gràfiques que l'acompanyen. D'una banda, es conserva un esborrany del cartell (per al llibre) que representa la figura de la mort, coberta amb un vel negre i amb un únic ull ciclopí centrat en el seu rostre; el color de fons és morat. El cor i les espines, que després quedaran a la portada del llibre i al cartell que anuncia les representacions (i que simbolitzen el drama íntim), també hi són presents (encara que no entortolligats). Finalment, a banda i banda de la mort, hi ha dues roses (vegeu-lo a Batlle, Bravo, Coca: *Adrià Gual...*, p. 51). Al cartell definitiu, la imatge de la mort resta com a caplletra (*Ibid.* p. 196).

de l'autocomplaença de saber més coses que no pas els personatges i –qui ho sap– que la resta d'espectadors.³⁶

La història, tal com queda en la versió acabada (i ara incloc tots dos actes), és la següent: després de la mort de la seva dona, Ramon descobreix que la difunta se n'estimava un altre. Aquesta ha estat la seva veritable malaltia (l'arribada de la mort, segons el pensament de Gual en aquesta època, suposa un alliberament). La sofrença de Ramon, amb tot, no prové tant del *reconeixement* de la infidelitat sentimental de la muller, com del fet que aquesta revelació el priva d'un record consolador. Mossèn Oriol, el seu millor amic, intenta

36. Tot i això, cal diferenciar dues menes de receptor: el lector i l'espectador. A la lectura, amb les acotacions, Gual proporciona pistes que desapareixen –o, si més no, que costa de traduir escènica– en la representació. Per exemple, quan Liseta li fa el nus de la corbata a Ramon, Gual anota «En aquesta escena de quietud s'han de sentir parlar les ànimes. Ella no se'l mira, però s'endevina que el veu. Quan ja quasi està el llaç fet, se senten molt lluny campanes que toquen a morts». O aquesta altra en què, a més d'acotar, Gual teoritza: «A mossèn Oriol, en tot lo que resta de diàleg, se li entreveu la lluita que passa per ell. No hi ha tristesa més fonda que aquella que se sent al reviure en nosaltres coses que donàvem per ben mortes, i més encara si són coses que un ha fet tot lo que ha pogut per matar-les a temps. Sentim aleshores un greu immens: sembla la destrucció d'una obra que ens ha costat bocins de vida per arribar tan sols a imaginar-nos que n'haviem lograt la realisació. El desconcertament se'ns nota aleshores, mal ens esforcem per dissimular-lo. Tot això explica clarament quin estat d'expressió serà el de mossèn Oriol, qui lluita, además, amb qui és ell i lo que representa ser».

conhortar-lo (el component atmosfèric no s'ha negligit en cap moment; així que comença l'acte segon, hi ha una «llum que entra endormiscada pel balcó» i que es va afeblint lentament; després, l'escena queda il·luminada feblement per la llum maltissa d'un quinqué vermellós).³⁷ La resta del drama és «el que es calla»: Liseta, cosina de la morta, sembla enamorada de Ramon; tanmateix, després de l'enterrament, no pot quedar-se a la casa sense despertar les murmuracions del veïnat.³⁸ Maria estimava mossèn Oriol, i mossèn Oriol va renunciar a la dona estimada a causa de les obligacions del sacerdoci.³⁹

50

37. Com bé destaquen gairebé totes les crítiques, és el moment estel·lar de l'obra. És el moment de la confessió entre els dos amics: «La escena antedicha, en la cual todo el drama hállase encerrado, está magistralmente trazada y llevada con arte exquisito habiendo logrado el autor de *Silenci* exteriorizar con maestría y claridad suma los sentimientos y la lucha interna que conmueve a los personajes, labor de una dificultad suma para lograr precisar tal exteriorización de modo que dé la justa impresión de la realidad y haga sobresalir toda la intensidad dramática de la obra.» Jordà: «Teatro moderno...».

38. El motiu de la murmuració, el què diran i la calúnnia –més explícit al primer acte rebutjat– pren una ampla volada en la producció posterior de Gual. Per exemple, a *La culpable* (1899), a *Misteri de dolor* (1901), a *Les petites viles* (1906) o a *La pobra Berta* (1908).

39. La figura del capellà escindit entre la vocació (o obligació) i l'amor arrenca de *L'últim hivern* (1893), de *Morts en vida* (1894) i d'*El vicari nou* (1897, narració). Mossèn Oriol, en aquest cas, va començar els estudis per fer contenta la mare. Una «presència» que també té un pes específic a *El vicari nou*.

Finalment, el missatge, en boca del capellà, assumeix un to marcadament decadent i s'expressa amb una voluptuositat extrema:

«No ho saps bé encara lo hermós que és el sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n. [...] No ens deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, s'enamora més de nosaltres com més abraçades va donant-nos i acaba per estimar-nos tant, que fins sent gelosia de lo que ens volta [...] i, amb veu baixa, sembla que ens diu, mig ressentida: “No et distreguis de mi, que jo t'estimo” [...], i el seu petó, pujant del cor estant, ens arriba als ulls tot convertit en llàgrimes.»

51

Paradoxalment, la sofrença, a través d'un goig gosaria dir onanista, proporciona la felicitat:

«Aleshores som feliços, d'una felicitat que ens deixa alçar els ulls al cel, i l'oreig ens seca les llàgrimes, i somriem de resignació a l'adonar-nos que tot lo que ens volta, que els arbres, que els núvols, que la terra i el cel sembla que ens diguin somrient alhora: “Tot és per tu; benaventurats els que sofreixen”. Plora! Plora tant com vulguis i calla! A l'abric del silenci t'acostumaràs a estimar la teva pena, per quant l'estimis, viure i morir amb ella i amb ella redimir-te.»

La teoria del silenci: un pròleg

Silenci és una obra capital en la dramaturgia simbolista de Gual. S'hi eixampla el concepte de «drama íntim», una idea que l'autor ha anat definint des de 1893 i que ateny amb aquesta peça la seva maduresa semàntica i expressiva. Per entendre el sentit d'aquesta evolució, val la pena comentar amb detall el pròleg que, escrit els últims mesos de 1897, l'autor redacta per precedir l'obra; el mateix pròleg que el dia de l'estrena llegirà, amb «devoció intensíssima», Joan Maragall.

52

El drama –explica Gual– ha sorgit espontàniament enmig de fructíferes «confusions» («pauvres petites perplexités» –que diria Maeterlinck⁴⁰), de l'esperit del creador; prové d'un pensament no premeditat, intensament sentit i sincer («pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el camí de les confusions que ens és tan corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i per què es fa sentir»). La seva materialització teatral, encara que sovint estigui prenyada de tristesa, proporciona plaer i felicitat («ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que siga, tristeses indefinides com ell mateix»). Ve't aquí tota una professió de fe decadent... El «drama íntim», doncs, no només plana en l'esperit dels personatges de la història, sinó que, en un cert sentit, s'identifica amb la mateixa obra dramàtica (que és el drama intern de l'autor). La paradoxa està servida: fet i fet, és precisament l'obra allò que trenca el silenci.⁴¹

40. Maurice Maeterlinck: *Le trésor des humbles*. Hem consultat la següent edició: París, *Mercure de France*. Fasquelle, 1949.

41. Segons Maeterlinck («Le silence», a *Le trésor...*, p. 9-20), és en el si-

La melodia del silenci («la més harmoniosa de les melodies vagues») és intuïda, absolutament misteriosa i sobretot seductora: provoca un afany incontenible i urgent de posseir el secret. En aquest sentit, el misteri del silenci («ange des vérités suprêmes», «messenger de l'inconnu») esdevé estímul de vida: «Aquest misteri ens sedueix; aquella terca curiositat, que ja d'infants ens intriga, no la deixem pas mai, i prenent proporcions engrandides més endavant, ella serveix per voltar-nos a manera d'enredadera seca, o verdosa a trossos, per fer-nos viure l'agredolç d'aquest goig i pena indescriptible».

La curiositat, en la mesura que no pot ser saciada d'una forma clara i completa, s'apodera de l'esperit fins a esdevenir, sorprenentment, gairebé l'únic pretext per viure. Viure, això sí, en un etern i decadent contrast entre «goig i pena», entre alegria i tristesa. Més encara: la curiositat, com a estímul positiu, reenvia l'home a la pregunta innocent de la infantesa, a la mirada pura, al «fructífer admirar». En definitiva, la curiositat esdevé un factor indispensable per atènyer els preciosos objectius de «l'educació estètica». El silenci implica, d'una banda, misteri i foscor; de l'altra, però, proporciona vida, puresa i redempció. La imatge que usa Gual és afortunada: «Silenci! ... Capsa de tapes fosques i reomplerta de llum, pany de clau perduda, muralla tocant el cel».

Des de la perspectiva gualiana, misteri i curiositat, indescribiblement lligats, són els dos pols contraposats que mantenen actiu el corrent de la vida. El desig de vida no és altra

lenci on troben la seva força els creadors, perquè el «silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses» (p. 9).

cosa que un desig febrós de saber: «els ulls no es cansen de mirar» –diu ben maragallianament Gual. Només la mort, al final del camí, allibera l'home del neguit: «Tot és això en la vida. Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós; tot se mou i s'agita dessota un vel espès; els ulls no es cansen de mirar-hi i se'ns clouen fadigats per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure».

Gual parteix sense vacil·lacions d'un principi antipositivista: l'home és incapaç de comprendre el món, la Natura, la relació entre vida i mort («On ne sait rien d'avance, et tout ceci se passe dans un ciel qui ne prévient jamais»⁴²). La seva mirada no va més enllà de la superfície, de les aparences, i la inquietud el persegueix des de la pregunta primera als temps remots de la infantesa. Des d'una accepció simbolista, l'home dedica tota la vida a intentar recuperar la consciència de l'harmonia primigènia i, malauradament o afortunada, no se'n surt. I no se'n surt, en part, perquè busca resposta en les paraules («dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part»⁴³); no s'adona que en el silenci es poden trobar les respostes; o potser sí que se n'adona, però li fa por.

Seguint amb la mateixa argumentació, es comprèn que «drama de món» i «drama íntim» s'identifiquin sense gaires matisos: així com l'autèntica realitat del món s'expressa en confuses imatges i signes, el drama íntim humà, al mateix temps que manté la voluntat de romandre secret, s'exterioritza en petits detalls, senyals que passen desapercebuts davant l'esperit delerós del que busca, indicis que s'entesta a no veu-

42. Maeterlinck: «Le silence», p. 17.

43. *Ibid.*, p. 11.

re, a no entendre. És el mateix, doncs, considerar el secret individual com el misteri que emana de la Natura.

Finalment, en un sentit explícitament decadent, s'ha de destacar l'*interès* dels individus a mantenir el secret, perquè és del secret que brolla la font del plaer: «Que hermosos deuen ser els drames del Silenci!, els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre, els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos de ser-ne els sols senyors, se'ls recaten i guarden com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de que caigui en mans de qualsevol que siga immereixedor de posseir-la.»

De resultes de tot això –de l'exteriorització subliminar del drama íntim, del secretisme voluntari (dolorós i plaent) i d'una curiositat insaciable–, els esperits sensibles, «enamoradoissos de sentiments», no tenen cap més remei que buscar assedegats, «corrent com esverats», «amb ulls oberts» i aguantant «l'alè», «nous amors» que els satisfacin, i, sense saber-ho, passen pel costat «de mils d'ànimes d'un cos vulgar» ignorant que, al seu interior, guarden «un tresor» que els «ompliria de joia». I aquestes ànimes, mentrestant, no tan sols no parlen, sinó que «disfruten sofrint» i riuen «a voltes, de manera que ningú pugui entendre lo que el seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduu a la fossa». La mort, així, al mateix temps que allibera l'individu del seu desig famolenc de saber,⁴⁴ perpetua el secret i l'eternitza, omplint de misteri i de reverència els espais tenebrosos del més enllà de

44. Un desig que, evidentment, també proporciona plaer: «Lo més hermos és lo que es calla, i constitueix un plaer per a nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut. Qui no hi atina, en això?».

l'existència.⁴⁵ «Le secret de ce silence-là –diu Maeterlinck–, qui est le silence essentiel et le refuge inviolable de nos âmes, ne se perdra jamais».⁴⁶

Podem dur la reflexió de Gual encara una mica més enllà. En efecte, l'intercanvi teatral entre públic i personatges afegeix un component nou a la dialèctica entre plaer i misteri. No tan sols els personatges experimenten el goig de mantenir o de cercar el secret, sinó que els espectadors també gaudeixen en la intuïció i en la informació incompleta.

56 Tot amb tot, cal reconèixer que el públic, si bé *treballa un xic més* del que és normal en l'època, també frueix del fet de saber més coses que no pas els protagonistes de la història: endevina drames íntims que l'esperit de les figures, corrent amunt i avall, obsedit pel pes aclaparador del present, no ha sabut copsar. I és lògic: el drama s'accentua si el plaer de l'espectador dimana més del fet de saber –si ho preferiu, presentir– que no pas del fet d'ignorar.⁴⁷ Parlem d'un recurs estricte d'ironia dramàtica. El mateix Gual ho

45. El silenci, en última instància, és el que fa possible la vida humana: «Pensa –diu mossèn Oriol a l'obra– que si tots els que sofreixen gemeguessin, en aquest món no s'hi podria viure del soroll esgarrifador que se sentiria sempre. Silenci: ve't aquí l'aire que respirem, el vel que ens encobreix, la millor joia que ens engalana».

46. Maeterlinck: «Le silence», p. 15.

47. «Sin declararlo ninguno de los personajes, adivina el oyente la parte que cada uno ha tenido en aquel drama íntimo y secreto.», F[rancesc]. M[iquel]. B[adia].: «Silenci, de Adrián Gual», *Diario de Barcelona* (16-1-1898).

reconeix: «Veu's aquí el meu drama. La contemplació de lo que es calla».

Silenci, per tot plegat, s'arreglera al costat de les faccions que postulen un «art per l'art». El plaer que resulta de l'obra ha d'afeblir «les crueses del viure». Per al Modernisme més lligat als canvis polítics i socials, aquesta mena de «drama de món» configura una mena de teatre poc compromès amb la realitat. No impulsa cap regeneració veritable, és simplement un «art consol». Per a Gual, en canvi, el «drama de món» és un teatre essencialment regenerador. Ja n'hem parlat: per atènyer la regeneració espiritual del poble, més que no pas un «teatre d'idees», cal un «teatre de sentiment».

Estrena. El Teatre Íntim

L'estrena de *Silenci*⁴⁸ significa l'inici de les activitats del Teatre Íntim. Com és rebuda la segona manifestació teatral pública de Gual, si considerem que l'edició de *Nocturn* ha estat la

48. Estrenat pel Teatre Íntim, en «sessió íntima» –és a dir, no pública–, al Teatre Líric de Barcelona, la nit del 15 de gener de 1898 (es fa una segona representació el dia 30 del mateix mes). Joan Maragall en llegeix el pròleg. Actrius: (les de la companyia Tutau) Anna Sol i Trinitat Guibert. Actors: Josep Pujol i Brull, Francesc Anglada, Pere Portabella i el mateix Gual. «Un drama –diu Gual– escrit amb sinceritat i representat amb la mateixa sinceritat amb què fou escrit: voleu res més normal? Així i tot, la cosa va qualificar-se d'innovadora. El contacte constant amb la vida adulterada sol conduir en aquesta mena de contradiccions.», *Mitja vida...*, p. 64. «El éxito de la obra y de la tentativa escénica fueron completos», F. M. B: «*Silenci*, de Adrián Gual».

primera?⁴⁹ D'entrada, en alguna crítica encara s'hi detecta el prejudici (actiu des de l'estrena de *La intrusa*): el teatre simbolista és un teatre irrepresentable.⁵⁰ Segons el crític d'*El Teatro Español*, per exemple, l'obra de Gual «escasa de palabras i rica de movimiento, no puede vivir a la luz de las candilejas; por esto se representó a oscuras entre un público *dilettanti e iniciado* en los misterios del simbolismo i las estériles reminiscencias del *prerafaelismo* literario».⁵¹ Rere les paraules de l'articulista, s'hi pot llegir una gran desconfiança en el fet que l'obra

49. Gual ens dona una pista: «El meu drama era escoltat en diversos ambients amb benevolència i va obrir-me portes que fins aleshores m'havien estat tancades, perquè, comparat amb el *Nocturn* de les discòrdies, semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava», *Mitja vida...*, p. 65.

50. A Madrid, segons Benavente, el problema és més greu. Responent una carta de Gual, afirma que «si el teatro estuviera en otras condiciones tendría mucho gusto en traducir cualquiera de las dos [*Silenci* i *Nocturn*], pero los directores de escena y los actores son imposibles y en teatro libre no se puede pensar por ahora [?] algo que salga de la rutina, todo es broma y guasa y llaman a uno *esteta y modernista* y otras cosas peores. Por lo que se advierte, en Barcelona hay mejor ambiente para el Arte». Carta de Jacinto Benavente a Adrià Gual, s.d. (1898 aprox.), Fons Gual, carta núm. 11.888.

51. Bartolo: «La semana teatral en Barcelona», *El Teatro Español*, any I, núm. 2, 22-1-1898, p. 2-3. Pràcticament és l'única crítica negativa de l'obra. Al costat d'aquesta podem llegir les gràcies de Doys, que, tot i no assistir a l'estrena, compara la vetllada amb una «corrida» de toros. Vegeu Doys: «Chirigotas», *La Publicidad* (17-1-1898).

de Gual pugui tenir alguna mena d'acceptació davant d'un públic diversificat i convencional. Sembla evident que només els iniciats –els «diletants» decadents o les classes desvagades, que tenen temps per perdre en activitats artístiques «estèrils» i estetitzants– podran gaudir de l'espectacle, «a puerta cerrada», seduïts per una complicitat del tot gregària. Ningú no nega que la *intimitat* de les primeres representacions de l'Íntim és desitjada, si més no, intencionada, concebuda com una revàlida abans de la gran prova definitiva. Això no vol dir que l'actitud de Gual sigui declaradament elitista,⁵² i encara menys que s'hi amagui l'íntima convicció que l'obra no té cap possibilitat davant d'un públic ampli. Insistim: la proposta de «sessió íntima» s'ha de considerar simplement com un assaig.⁵³

52. Jordà assegura que, malgrat que l'estrena es va fer «ante un público limitado por la escasez de las invitaciones y elegido con extremo cuidado entre las clases intelectuales de nuestra Barcelona que buscan emociones puras de artes y a tareas artísticas sin intransigencias se dedican», el cert és que «no se celebraba la velada como tantas otras entre los iniciados y asiduos de tal o cual comunión artística que de antemano llevan preparado su entusiasmo y repasado el repertorio de las admiraciones y de las encomiásticas interjecciones, sino todo lo contrario».

53. A l'hora de la veritat, l'acollida que el *gran públic* dispensa a l'obra, al cap d'un any, en una representació conjunta amb *Lalegria que passa* de Rusiñol, no és tan entusiasta. Això, però, és tota una altra història: les condicions concretes de la representació i l'activitat de l'Íntim al llarg d'aquest període fan que les circumstàncies de la represa siguin radicalment diferents. A propòsit d'això, vegeu Batlle: *Adrià Gual (1891-1902)*..., p. 339-349.

També es pot justificar la sessió privada des d'un altre punt de vista. Segons el crític de *Lo Teatro Català*, els empresaris no confien en el teatre modern, sigui de la mena que sigui; i això, i no pas una altra cosa, és el que ha obligat Gual a estrenar en sessió íntima:

60

«Què fan les empreses descuidant-se d'aprofitar l'ocasió per fer estrenar obres com *Fructidor* i *Los primers freds* del jove Iglésias? Què esperen perquè els aficionats apreciïn lo mèrit o els defectes que pugua tenir *Silenci*, pròxim a ser posat en funció quasi de caràcter particular en lo teatro Líric? [...] No espanti a les empreses la tendència modernista d'algunes [obres], puix si estrenades davant de públic independent i desconegut dels autors no logra l'ovació obtinguda davant de l'auditori amic i entusiasta, proporcionaran a qui les concebeixi ocasió de desenganyar-se i potser faran que, canviant de via, emprengui la verament catalanista, la que als obcecats pot obrir fàcilment les portes del temple a on trobar puguen glòria llegendària per ells i per nostre descuidat teatro regional.»⁵⁴

És evident que rere l'aparent eclecticisme del crític s'amaga una actitud declaradament antimodernista, tant pel que fa a les propostes *ideològiques* d'Iglésias, com pel que respecta a les decadents de Gual. El que pretén és posar en evidència les «estranyeses» i reclamar un teatre genuïnament català que

54. P. de B.: «Una estranyesa», *Lo Teatro Català*, any IX, núm. 364, 8-1-1898, p. 1-2.

s'oposi a l'*estrangerisme* d'alguns autors. Al capdavall, si *Silenci* és titllat per uns quants, i en un sentit pejoratiu, de drama «modernista», és bàsicament perquè Gual –diu Jordà– és «motejado de extravagante en sus producciones por los que llaman *extranjerismo* a conocer lo bueno de fuera de casa, y despreciativamente y sólo haciendo una mueca por la *difficultad* de la pronunciación repiten con sonrisa burlona los nombres de Ibsen, Maeterlinck o Verhaeren».⁵⁵

Tot amb tot, el text de *Lo Teatro Català* té la virtut de presentar la cara més amable de l'opció conservadora en matèria teatral; una cara ben diferent de la que posa *El Teatro Español* quan nega, sense concessions i posant sobre la taula tots els seus recels contra l'art modern, la viabilitat escènica del teatre gualià. El que té més gràcia, tanmateix, és que la crítica extremista d'*El Teatro Español* no s'allunya gaire de les pors que fan perdre el son als sectors més afins a Gual i al Modernisme. Per exemple, la revista *Luz* declara explícitament la seva suspicàcia: pot ser que l'obra de Gual, a l'hora de la veritat, no resulti representable? «Conociendo el *Nocturn* –diu Soler–, íbamos, en verdad, muy bien impresionados y esperando mucho del joven y notable escritor D. Adrián Gual, pero creíamos que el público, acostumbrado a ciertos convencionalismos, quizás no quedaría del todo satisfecho al querer apartarle de la ruti-

55. I continua: «Anduvieron no obstante los tales equivocados porque el drama de Adrián Gual nada tiene de extravagante ni raro, ni confuso, ni siquiera simbólico, que es ya casi lo menos que se puede ser, sino por el contrario es un drama hermoso, humano, vivido y que conmueve y hace profundamente sentir».

na que hasta hoy ha seguido el teatro. En pocas palabras, estábamos convencidos de que la obra de Gual sería muy buena leída, pero que no resultaría puesta en escena.»⁵⁶

El dubte –tot s’ha de dir– s’esvaeix després de la representació.⁵⁷ Fins i tot Miquel i Badia assegura que Gual proporciona (sobretot pel que fa a les noves relacions entre sala i escena) un model escènic per al teatre del futur:

«Respecto de su desempeño en la escena bien puede afirmarse que fue un encanto para el auditorio y una lección para nuestros teatros. Lejos de reinar en la sala del Lírico la algazara, los rumores que se oyen siempre en aquellos, hasta en las escenas más sentidas y delicadas de un drama o comedia, un religioso silencio reinó entre todos los espectadores desde el momento en que se alzó el telón de boca. El vuelo de una mosca se hubiera oído el sábado en el Teatro Lírico. Nadie hablaba, ni siquiera con el vecino de butaca, nadie se movía y hasta emmudecían aquellas

62

56. F[rancesc]. de A[asís]. S[oler].: «*Silenci*, drama en dos actos, de Adrián Gual», *Luz*, any II, núm. 6, 31-1-1898, p. 7-8.

57. La ressenya que Maragall publica a *Catalònia* arran de l’edició de l’obra comença, curiosament, elogiant el poder suggestiu de la representació en detriment del que prové de la lectura: «El primer acte, llegit, perd molt de la suggestió poderosa que l’autor va saber comunicar a la plàstica de la representació en el teatre, i que tan fonament va impressionar els espectadors». Vegeu M[aragall].: «*Silenci*. Drama de món de l’Adrià Gual. Tip. *L’Avenç*, 1898», *Catalònia*, any I, núm. 3, 25 de març 1898, p. 54-55.

tosos tan característiques en nostros teatros [...]. Así pudo todo el mundo seguir la representación sin perder una coma. La escena estuvo dispuesta con la propiedad más cabal. Nada de batería en el proscenio: la luz viniendo de los lados, tamizada y colorida hasta donde lo permitían los medios de iluminación con que cuenta el Lírico. Muebles, colgaduras, cuadros, lámparas, todo exacto, apropiadísimo, todo bien colocado. [...] En una palabra, una *mise en scène* y una dirección como la quisiéramos ver en los teatros más sonados.»

En aquest sentit, la reacció, després de la representació, és força unànime. Amb alguna excepció, és clar. Segurament per parlar d'oïdes, la crítica de Roca i Roca incideix en les prevencions de sempre: «Aún cuando los selectos que asistieron a la prueba penetraron, según parece, la intención del autor, falta ver si le ocurrirá lo propio al gran público, que es después de todo el que dicta la ley, determinando los éxitos de las obras teatrales y la preponderancia de las escuelas que se disputan el predominio».⁵⁸ Per a Roca, les noves normes

58. J. Roca y Roca: «La semana en Barcelona», *La Vanguardia* (23-1-1898). Vegeu també del mateix crític P. del O.: «Crònica. Un drama íntim», *La Esquella de la Torratxa*, any XX, núm. 993, 21-1-1898, p. 34-36. A propòsit de l'elitisme, en aquesta segona crítica, Roca parla d'un centenar d'espectadors, «això sí, escollits, triats un per un com les mongetes abans de tirar-les a l'olla per bullir». El crític assegura que no es podrà dir que l'obra «traci un nou camí a l'art dramàtic» fins que «amb les llums de la sala enceses o apagades», «amb lo públic agrupat o escampat, amb la

o convencions que tant han meravellat Miquel i Badia són, des del punt de vista de l'espectador convencional, un gran inconvenient. La responsabilitat d'un probable fracàs davant d'un públic no seleccionat, segons això, no es desprèn únicament de les peculiaritats simbòliques del text; fet i fet, ¿com pot acceptar el «gran públic» que el teatre deixi de ser un espai de galanteig, de lluïment i de tertúlia política? I és que, tal com ja hem comentat, Gual exigeix la sala a les fosques, que les dones no duguin capell, no aplaudir mentre duri la representació, no entrar a la sala un cop iniciada la funció i, finalment, seure endavant i al més estrets possible. Com pot acceptar tot això un públic que va al teatre no necessàriament interessat per l'obra? Claudi Planas i Font descriu amb encert l'abast de la normativa: «Gual havia posat a les invitacions poc més o menys això: l'entrada serà de nou a deu. A les deu començarà la representació i cinc minuts després el que arribi que se n'entorní. La porta es tancarà. [...] La sala era quasi buida i no ben clara. Allà baix, a les primeres files, s'hi veien bultos i, obeint una altra consigna estampada a les invitacions, m'hi vaig acostar. Era la consigna de posar-se davant i ben estrets. [...] Passa una estona, una altra volta el timbre i bona nit i bona hora ens quedàrem a les fosques. Si no temés comprometre a la concurrència diria que ja començava a còr-

reixa del carrer oberta o tancada», «l'accepti el gran públic»; és a dir, «espectadors que compren a la taquilla el dret de formar opinió». En conclusió: «Llàstima de talent, per a emplear-se en produccions malal·tisses que no poden sotmetre's als embats de l'aire lliure que enrobusteix els forts i acaba amb los desnarits i escanyats de llet».

rer alguna brometa».⁵⁹ Per a Planas aquestes exigències, que tant preocupen Roca, són les que predisposen el públic a la suggestió atmosfèrica;⁶⁰ i no parlo de suggestió en un sentit estrictament diguem-ne idealista (el que se suggereix a *Nocturn*), sinó més aviat en un sentit de *sensació de realitat*.

Efectivament, Planas, després del primer acte, parla de «naturalitat» i també d'un «fons palpitant de veritat i d'unció». Per la «naturalitat», el públic, mal acostumat per les convencions del teatre de l'època, accedeix a una nova dimensió de la *versemblança* teatral. Una dimensió *il·lusionista* que, contra el que pugui semblar d'entrada, forma part de la càrrega atmosfèrica que reclama el nou teatre: «Aquel diálo-

59. «*Silenci*», *La Renaixensa* (18-1-1898), transcrit, amb petites modificacions, a *Mitja vida...*, p. 78-80. Al final de la seva crítica, Claudi Planas i Font fa dos comentaris puntuals d'interès. En primer lloc, estableix, encertadament, un paral·lelisme entre *Silenci* i *El vicari nou* (cal dir que Planas també ha estat premiat als Jocs Florals del 1897; any en què Gual concursa i guanya amb *El vicari nou*.) En segon lloc, valora, *a posteriori*, el «pròleg» de Gual que Maragall llegeix a tall d'introducció. Segons que diu, al moment de la lectura, abans de l'obra, fa un «efecte de cosa purament literària». Després de la funció, en canvi, «una boira embollicant tota el veia com l'obra».

60. El temporal que acompanya la representació, a banda de ser el responsable de la caricatura popular d'un Gual que sempre fa ploure i tronar, potencia enormement l'efecte suggestiu. Certament, no és una pluja qualsevol. Vegeu «Temporal presente», *La Opinión* (17-1-1898) o «El temporal», *La Publicidad* (15, 16, 17, 18-1-1898) i «Las inundaciones» (19-1-1898) i «Los efectos de la inundación» (19-1-1898).

go tan agradable y tan bien trazado –diu Soler de las Casas des de *Luz*–, aquellas escenas tan naturales y conmovedoras, aquella atmósfera de tristeza que respira toda la obra, que interesa el corazón, haciendo sentir al espectador, nos convencieron bien pronto del éxito que obtendría este ensayo dramático y de los horizontes que con su obra abría Gual al teatro».⁶¹ Soler destaca el talent de Gual com a «observador de la vida real» i, al mateix temps, fa una estranya barreja entre atmosfera decadent i realisme, fins i tot arriba a parlar de «tristeza simpática y natural». Sembla (sobretot al primer acte) que, seguint les coordenades d'un teatre situacional, l'autor ha recaptat, a canvi dels recursos *atmosfèrics*, sensació de *realitat*. Gràcies a això, Gual aconsegueix explicar la relació entre personatges i medi de forma sintètica. Així, segons Jordà, el quadre és «exclusivamente verista» y «observado con precisión»; ara bé, no és detallista, no és «presentado con todos sus detalles, sino sólo con aquellos más delicados y que determinan con mayor justeza el medio ambiente y los personajes que en él viven y se forman». Fet i fet, és el mateix que hauria pretès Maeterlinck en la representació de *La intrusa*: presentar les figures sense intentar «dibujar con todos los necesarios trazos el carácter ni el modo de ser de los mismos, prefiriendo a ello comunicar al público la impresión inmediata del momento psicológico de su vida, con lo cual predispone a la admiración del drama que allí debe desarrollarse». Quan es va estrenar *La intrusa* a Sitges, el setembre de 1893, les condicions del moment no van permetre que

61. F. de A. S.: «*Silenci*, drama en dos actos...».

l'escenificació accedís a aquesta dimensió. A l'hora de valorar *Silenci*, per contra, cinc anys després, és força curiós de constatar com la crítica –fins i tot la negativa– accepta sense gaire escarafalls una relació de dependència entre, d'una banda, la manca d'acció⁶² i el misteri i, de l'altra, una sensació reeixida de realitat: «Parece que se trata de una obra escénica con la menor cantidad de acción posible, encaminada a despertar la emoción por la *mise en scène*, trasunto acabado de la realidad, y por el misterio que envuelve el diálogo de los personajes intercalado con largas pausas».⁶³

Per tot plegat, no és estrany que, a *Silenci*, l'acotació d'escena inicial, tot i ser una detallada descripció naturalista de l'espai, insisteixi, poèticament, en la concreció d'una atmosfera dramàtica. Així, la llum, identificada metafòricament amb la tristor, durant tot el segon acte es va afeblint fins al punt que cal encendre un quinqué.⁶⁴ Mentre duri aquest

62. «No pasa casi nada en los dos actos y, sin embargo, excita en sumo grado el interés del oyente, le atrae y le conmueve.», F.M.B.: «*Silenci*, de Adrián Gual».

63. Roca: «La semana en Barcelona»...

64. Vilaregut assegura que l'escena «del segon acte entre mossèn Oriol i Ramon, sota la vermellenca llum del quinqué, [és] capaç per si sola de crear la reputació d'un poeta» («Adrià Gual», *La Veu de Catalunya*, any VIII, núm. 18, 3-5-1898, p. 145). L'any següent, en l'estrena pública de l'obra, aquest quinqué va ser un dels pocs elements que va aconseguir encomanar una mica d'intimitat: «quan en lo segon acte la minyona encén lo quinqué i deixa anar la pantalla vermella, aquesta clapa de llum roja, quedant tallada per les siluetes fosques del capell i la minyona recolzats

procés, el públic ha de percebre com la claror penetra i com fa un recorregut gairebé *sentimental* a través dels racons i dels objectes de l'estança. Avança i s'atura, calla i escolta, espera: «D'allí –explica Gual– ve la llum [d'un balcó amb cortinatges] a través del transparent blanc; d'allà ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada, i topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombreta de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, se'n va, amb la seva calma invasora de dret cap a la taula, i la llum que el volta decreix, no com ell, de volva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix els racons i raconets que aquelles parets tanquen disfressades amb quadros de vidres que rellueixen, uns de cromo llampant, altres de gravats que qui sap lo que en altres temps valien [...] La llum és el tot sempre. La del sol i la que el volta per cada lloc on va té el seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa. Allà hi entra de tristor, i amb la suavitat de sa polsina lluminosa, ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi estén i calla i escolta atent el tic-tac del rellotge penjat sobre el bufet, i espera amb quietud tot lo que pot venir».⁶⁵

a la taula blanca i destacant-se sobre la penombra del fons, va donar una nota d'intimitat, un sentiment de desgràcia de casa, que em puc equivocar, però em sembla que es va imposar a tothom». Claudi Planas y Font: «Teatro Íntim», *La Renaixensa* (19-1-1899).

65. Gual: «Escena», dins *Silenci*. Segons Anna Solanilla, a partir de l'esbós d'escena que acompanya el manuscrit, sembla que la incorpo-

El dia de l'estrena, les crítiques destaquen tota aquesta càrrega atmosfèrica (una càrrega –no cal dir-ho– potenciada providencialment per la tempesta exterior). *El Teatro Español*, tot i opinar que «Gual, autor del *Silenci*, se afana por andar mucho y quizá ande más de lo necesario», descriu amb encert l'ambient de la diada: «La acción se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado, es preciso que los espectadores 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».

69

Pel que fa a la interpretació, Claudi Planas, tot comentant l'estrena de *Silenci*, es congratula que l'acció hagi passat «sense crits, sense *aspavientos*, de baix en baix, confonent-se en una emoció fonda potser un xic semblant a la del *Noc-*

ració d'una «estructura d'arcs al primer pla de l'escena» provoca un «tancament de l'espai escenogràfic en relació a la platea i accentua els factors il·lusionistes i d'independència de l'escenificació. Les arcades aïllen l'espai menjador i, per tant, el conflicte dramàtic del públic, que es proporciona un còmode distanciament perquè es pugui analitzar la situació». *L'escenografia simbolista...*, p. 207. Sembla una contradicció. No es busca intimitat?, que el públic se senti com si fos a dins de la situació? Paradoxalment, els arcs hi ajuden. Incrementen –d'acord amb la llum–, per un aparent efecte de distància, la sensació de cosa misteriosa, recollida, *recòndita*, íntima... I aquesta sensació arriba perfectament al públic, que ben aviat s'oblida de les columnes. Potser per això cap ressenya ho comenta.

turn, però més viva, més certa, per més humana». L'opinió de Planas és molt interessant a l'hora de confirmar l'absoluta cohesió que existeix entre la interpretació *quietista* propugnada a *Nocturn* i la diguem-ne naturalista que reclama *Silenci*: «Respecte a la interpretació general d'aquesta obra, ben poca cosa queda a dir-ne. Sols cal fer present que tota ella demana una justa observació de la vida real, per lo que convé fugir de tot *relumbrón* tant en el gesto com en l'entonació, per apartar-se en absolut de tots aquells defectes de teatre, produïts per la rutina ensopidora que estem acostumats a veure en quasi tot lo relatiu a l'art dramàtic».⁶⁶

La qüestió interpretativa és, de fet, un exponent més d'aquesta paradoxal assimilació entre *realisme* i *atmosfera*. Perquè, tot i insistir en la necessitat d'acomodar-se al model que proporciona «la vida real», Gual acaba presentant una «acción [que] se desenvuelve débil y lenta, como el sueño de un extenuado» i uns actors que tota l'estona «hablan quedo». En mots de Miquel i Badia: «Las gentes que entran y salen en aquel acto hablan como todo el mundo y, a pesar de ello, les baña una atmosfera de poesía». En qualsevol cas, el que sí que és innegable és l'allunyament dels esquemes declamatoris més convencionals. La revista *Luz* cita Gual gairebé al peu de la lletra: «No hay que buscar en esta nueva producción efectos de relumbrón, ni situaciones fuertes» (també destaca la interpretació que Gual ha fet de mossèn Oriol: «declamando

66. Gual: «De la interpretació», a *Silenci*. Més explícit encara: «l'efecte s'obtindrà quant més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa», «Nota», a *Silenci*.

como se ha de declamar, sin la perpetua cantinela a que nos tienen acostumbrados los actores del día»). Tal com explica Jordà, Gual ha buscat una companyia formada «por gente distinguida que *supieran* de que se trataba y que no ignoraran lo inaguantable que resulta para cierto público el *arte declamatorio* usado por los avezados a pisar la escena y que nunca olvidan que ante un público se hallan, y en cuanto se hubo dado con los *actores*, tras innumerables y pacientísimos ensayos, decidiose la representación».⁶⁷

Soprèn, però, que ningú no incideixi en els motius que al·lega Gual a l'hora de prohibir efectismes interpretatius particulars: es tracta simplement de prescindir «d'egoismes personals per fam d'aplaudiments falsos» i vetllar, fonamentalment, pel treball i l'«efecte de conjunt». Tot sota les divises de «senzillesa, finesa d'observació i supressió completa de postissos. En una paraula, justesa de bon gènere».⁶⁸ Gual s'acosta a poc a poc però indefectiblement –partint de la síntesi artística wagneriana i passant per la lluita contra el

67. Segons Jordà, als teatres de Barcelona «se grita mucho y hay que manotear no poco, se declama con ampulosa entonación golpeándose el pecho el actor y atravesando la escena a grandes pasos, hay protagonista y dama y galán joven y barba y a menudo traidor y todo, y hay finales de acto premeditados y ejecutados con alevosía en que interviene muchas veces todo el personal de la compañía, comparsería inclusive».

68. «De la interpretació», «Els no actors –diu Gual– varem pervenir a semblar-ho en el bon sentit del mot, per art de suggestió; les actrius professionals varen, d'altra banda, pervenir a no semblar-ho segurament pel mateix motiu.», *Mitja vida...*, p. 74.

teatre convencional (basat en el lluïment dels primers actors i en els efectismes declamatoris)– a la teoria dels «conjunts escènics». La suggestió i, per tant, l'emoció, no només neixen d'un treball d'interpretació conjuntat i *natural*, sinó que també responen a la interacció entre tots els elements escènics.

Una altra lectura: Joan Maragall

72

«Comparat amb el *Nocturn* de les discòrdies», *Silenci* «semblava tranquil·litzar els esverats donada la tendència que iniciava.»⁶⁹ Efectivament, d'una banda, l'obra és digerida en general pels sectors antimodernistes, ja que presenta un simbolisme disfressat –per als no iniciats– de realisme dramàtic; de l'altra, és acceptada pels sectors esteticistes ja que obre «un nuevo camino al arte dramático».⁷⁰ I, amb tot, dins del mateix Modernisme, els grups antidecadentistes posen objeccions a l'obra, ja que, segons diuen –en paraules de Maragall–, representa un art «terriblement individualista», «de descomposició», pernicios des del punt de vista del progrés social. La pregunta està servida: com s'entén que Maragall, tot i definir *Silenci* d'aquesta manera, accepti de fer-ne la presentació pública?

Maragall, malgrat llegir el pròleg de Gual el dia de l'estrena i, per tant, en un cert sentit, avalar l'obra, defineix *Silenci*, dos mesos després d'aquella data, com un «art de descomposició», ja que, en opinió seva, Gual ha concebut l'obra

69. Gual: *Mitja vida...*, p. 65.

70. F. de A.S.: «*Silenci*, drama en dos actos...».

«volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimilar lo que en la realitat actual hi ha segurament d'assimilable». Maragall –és evident– critica els aspectes més decadents d'una peça que no creu que pugui ser «saludablement social».

Força vegades, s'ha adduït aquest article per demostrar els atacs frontals de *Catalònia* a l'obra de Gual, i la cosa, al meu entendre, no va per aquí. D'entrada, el mateix retret que ara fa a Gual, l'ha fet, fa un parell d'anys, a Santiago Rusiñol. Així, tot referint-se al discurs fet a Sitges amb motiu de l'estrena de *La intrusa*, Maragall posa en qüestió la defensa que Rusiñol fa dels aspectes menys sans de l'obra de Maeterlinck:

73

«El cuerpo, la materia, siempre como un estorbo, como un velo que el alma pugna por rasgar en su anhelo de volar al centro de las almas que constante e irresistiblemente la atrae. En su lucha el alma va desgastando, por decirlo así, al cuerpo; va penetrándole, espiritualizándole: y esta es la vida, y por ahí se vislumbra el porvenir, por el dolor; el arte del dolor sería entonces el único vivo y verdadero. Tal creemos que es el concepto maeterlinckiano al que Rusiñol parece adherir. Pero también creemos que esto no es el alma humana sino un estado del alma; y que el arte que de él deriva es un aspecto de arte muy digno de ser considerado, si se quiere, pero incompatible con una visión o un presentimiento sano, total, equilibrado, de la vida. Por esto hemos dicho que lo juzgábamos deficiente o enfermizo.»⁷¹

71. Joan Maragall: «Anant pel món», *Diario de Barcelona* (29-1-1896).

Es tracta, doncs, d'una reconvençió general, no centra- da específicament en Gual. Una reconvençió que, en última instància, explica el posicionament estètic de Maragall en la seva etapa de superació dels plantejaments decadents. A banda d'això, els comentaris a *Silenci* no són gens negatius. Per començar, del primer acte, Maragall en diu «teatre de debò», «d'aquell que s'apodera de l'auditori ficant-lo, com aquell qui diu, a les taules i fent-li passar una esgarripança de realitat artística». Pel que fa al segon acte, destaca que «apareix de ple el drama íntim tot just presentit en el primer».⁷² Maragall, a més, entén que, en el pròleg de l'obra (en transcriu un bon tros), Gual expressa la seva «concepció de la vida»; i aquesta «concepció de la vida» és perfectament respectable car d'ella –afirma el poeta– «neix l'art exquisit que en Gual sent i realisa tan i tan bé». La crítica, doncs, és clarament laudatòria. Això no treu que Maragall, llançat de ple pels viaranys del vitalisme, es resisteixi a acceptar la substitució de la vida material d'aquest món a favor d'una

72. Jordà és pràcticament l'únic crític que parla d'aquesta qüestió; ben lluny del que serà el plantejament maragallià, destaca el caràcter ocult dels drames interns i la seva no resolució cap enfora: «*Silenci* halla mucha mayor emoción y mayor intensidad de sentimiento en los dramas internos, en los dramas de fuera a dentro, en aquellos dramas en que el sentimiento se repliega en lo más íntimo del ser, en las crisis del alma. *Silenci* es uno de esos dramas, uno de esos dramas que raras veces se transparentan en la superficie de la existencia, que hacen *encanecer* el alma, que se guardan ocultos y hacen llorar por dentro y nunca jamás se resuelven en estremitosas ni inmediatas manifestaciones.»

vida mística, resignada i reclosa. Per això, en un to paternal i amistós, renya l'autor:

«Pot dir-se que la vida no és tota això, o, mellor, que això no és tota la vida: que això és la vida sofrerta i no fruïda, o que és una vida massa ambiciosa i curiosa del misteri, volent-se redimir abans d'hora de lo que en diem matèria, menyspreant l'assimilar lo que en la realitat actual hi ha segurament d'assimilable; i es pot dir que d'aquella ambició i d'aquest menyspreu en ve el sofriment i en neix aquest art de dolor, aquest art de descomposició de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món. Per això en Gual deu haver titulat el seu drama, drama de món: drama de l'ànima que vol ser ànima pura abans de que li arribi l'hora, que es rebat frenètica contra el mur material que l'en destorba, i que després s'aconsola en una quietud feta d'aïslament, de rêve, de presentiment d'una altra vida deslligada i purament espiritual. Un art així ja es comprèn que no pot ser saludablement social: és si cas social d'una societat mística de les ànimes en un altre món o en un món futur: en quant al present, és un art terriblement individualista.»

75

Maragall creu que la realitat material proporciona elements «assimilables». Des d'aquests elements, des d'aquesta realitat, des d'una posició de compromís vital amb aquesta realitat, l'home pot contemplar el cel i atansar-se a l'ideal. Per contra, la renúncia abans d'hora al món –a la matèria–, la negació maeterlinckiana d'una acció realment operativa en el món i en la vida presents, només pot comportar sofrència i dolor. Lògicament, l'únic consol possible cal buscar-lo en l'aïllament, en

les sensacions vaporoses del misteri, en el somni i en el presentiment o esperança d'una altra vida més pura i més alta. L'argumentació, per tant, és diàfana a l'hora de comprendre els recels de Maragall: un art de renúncia, de complaença en el dolor i en l'automarginació, no pot ajudar la societat a prosperar cap a formes de vida –de convivència– més perfectes.

76

En un altre sentit, cap la possibilitat de fer una lectura cristiana de l'obra: l'art de renúncia implica una acceptació resignada del present –del dolor del present– i també l'esperança certa en una altra vida on el sacrifici haurà d'obtenir el seu premi. Així ho entén, per exemple, Miquel i Badia: «Refiérese el título a que el silencio es frecuentemente la expresión muda de muchos dolores y penas que afligen el género humano. En callarlos encuentra el alma cierta complacencia y al propio tiempo consuelo, consuelo que indudablemente y por los rasgos que en él señala el joven autor, dimana en parte principalísima de la resignación cristiana». Des de l'òptica creient, Miquel i Badia critica de manera benvolent la «atmosfera de profunda tristeza i en ciertos instantes acentuadamente lúgubre» de l'obra. En opinió seva, desperta una mena de «melancolía» que, exagerada, pot convertir-se en una «enfermedad del espíritu, malsana y reprobable según dictamen de uno de los libros místicos más leídos y más justamente celebrados». ⁷³

L'enfocament, doncs, és perfectament paral·lel i alhora antitètic al que fa Maragall. El crític del *Brusi* parla, com Maragall, d'un art malaltís, però no bandeja la resignació; no

73. Es refereix al Kempis.

parla del trampolí espiritual que pot suposar el món físic, només li preocupa l'obsessió per la tristesa. D'altra banda, el punt de contacte és clar: tots dos observen amb recel el manierisme que catapultava el sofriment, la resignació i la renúncia cap a les esferes més altes del plaer. Per al poeta de la «paraula viva», el problema rau simplement en el fet que Gual acabava identificant acceptació del sofriment i *premi* metafísic: no es pot acceptar de cap de les maneres que la vida mística en el present pugui convertir els elements de dolor, mitjançant el culte al secret i al misteri, en elements de gaudi. Ara bé, insisteixo: un cop anotats tots els matisos, Maragall acaba la seva crítica en la línia laudatòria amb què l'ha començada:

77

«Per tot sentiment de la vida, quan és sincer, és respectable, i quan és artísticament intensificat és digne de contemplació. Així el trobem en aquesta obra i en tota la personalitat artística d'en Gual, que además se troba compresa en una de les corrents del món modern. Avui, que sembla que el pensament fa una gran girada en el seu camí, i que per lo tant li falta ja el panorama de conjunt del tros que ve, l'ànima s'aboca curiosa i desorientada a flor dels sentits i no pot reposar en una contemplació harmònica de la vida. En Gual és, entre els nostres poetes, molt representatiu d'aquest estat de sentiment, i dintre d'ell, el *Silenci*, la seva obra més feliçment realitzada fins avui. Per això la considerem molt estimable i benvinguda.»

El teatre «de descomposició» d'Adrià Gual, doncs, pot ser acceptat (en el mateix sentit que els homes de *L'Avenç*,

el 1893, han valorat *La intrusa*) per la seva *sinceritat* i la seva *modernitat*. El fet que l'autor *no tingui una visió harmònica de la vida* és degut, sobretot, a la perplexitat a què es veuen abocades les ànimes autènticament artístiques del moment sobtades pel tomb inesperat del pensament de la fi del segle. Per tot això, *Silenci* és representatiu de la inquietud, de la curiositat, del sentiment de transformació que guia les produccions modernes. Ben o mal encaminada, és una aportació més a la lluita *modernista* contra l'art i les formes de vida caduques del passat més immediat.

Criteris d'edició

Pel que fa a la transcripció dels dos textos, *Nocturn* i *Silenci*, he seguit els criteris d'actualització emprats per les publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona.⁷⁴ En aquest sentit, he procurat alterar el mínim possible la presentació primera de l'escript de base. La meua intenció ha estat oferir al lector uns documents transcrits en un format plenament accessible però que alhora mantingui, tant com es pugui, l'especificitat de la llengua literària de l'autor corresponent. Aquesta operació afecta, sobretot, l'apartat gràfic. Així doncs, he actualitzat l'aspecte del text a fi de facilitar-ne al màxim la lectura. Aquesta remodelació consisteix, bàsicament, en les operacions següents:

- a) Organitzar la puntuació segons el sentit atribuït al text.
- b) Col·locar les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives.
- c) Aglutinar els mots que es presentin separats i que en el català normatiu requereixin una grafia unificada («sobretot»). Consegüentment, ha calgut desaglutinar els mots que es presenten segregats en el català d'avui («a part», «dar-hi»), encara que eventualment això representi haver d'incorporar un grafema inexistent en l'original (les *e* a: «es llegeix» o «sobre el»). En síntesi: s'utilitzarà, segons convingui, o bé la se-

74. Definits pel professor August Rafanell (UdG) en relació a la publicació del primer volum d'*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2003.

paració normal dels mots o bé l'apòstrof i el guionet, tal com dicta la norma del català actual (per exemple, caldrà deixar d'apostrofar l'article femení *la* davant *i* o *u* àtones: «*la* interpretació» i no «*l'*interpretació»).

d) S'accentuen els mots segons les regles avui vigents.

e) Si en l'original mancaven alguns grafemes, s'han afegit sense advertir-ho. Si n'hi sobren, s'han suprimit.

Aquests són els criteris marc. Amb tot, hi ha un aspecte afegit que convé tenir clar, si el que es vol és, no solament respectar els continguts bàsics dels textos, sinó també conservar-ne la configuració lingüística primigènia. Sempre que un mot presenta una realització fònica rellevant o simplement particular, s'ha reconegut aquesta en la transcripció final, respectant, això sí, les regles de l'ortografia catalana actual. Així, per exemple, no es manté «*aquet*», ja que, en la forma moderna «*aquest*», la «*s*» té un valor purament ortogràfic. Això no passa amb altres formes que sí que representen una fonètica peculiar. A tots aquests casos se'ls respecta la fesomia fònica sobre la base de l'ortografia actual: «*tranquil·lisa't*» i no «*tranquil·litza't*» (encara que, dintre del mateix text, concurri «*escandalitzava*»); «*realisació*» i no «*realització*»; «*istiu*» i no «*estiu*»; «*arcalde*» i no «*alcalde*»; «*pendre'm*» i no «*prendre'm*» (tot i que, en aquest cas, s'hauria pogut fer com en «*aquest*», atès que podem arribar a considerar la *n* com a purament ortogràfica); «*desaparescut*» i no «*desaparegut*», etcètera. En casos d'aquesta mena, el sedàs de l'ortografia modernitzada que s'aplica als mots no desfigura la presump-ta prosòdia sobre la qual hem de creure que aquests havien estat pensats i escrits. D'altra banda, s'han respectat sempre les opcions morfològiques i sintàctiques dels textos de base.

També en aquests casos, l'única operació que s'ha dut a terme, si fa al cas, és ortogràfica. Així: «volguer» i no «voler»; «mentres» i no «mentre»; «dugues» i no «dues» (encara que, dintre del mateix text, concorri «dues»); «aixís» i no «així» (encara que, dintre del mateix text, concorri «així»); «donguen» i no «donin»; «vui» i no «vull»; «té de ser» i no «té d'èsser» (precisament perquè a l'original consta «té d'èsser», sense accent), etcètera.

No cal dir que no s'ha modificat gens el lèxic dels textos de referència. Han estat respectats, lògicament, tant els barbarismes com els modismes o simplement les formes no registrades en els diccionaris normatius actuals.


Adrià Gual
NOCTURN ANDANTE MORAT

ADRIÀ GUAL 1898-1983




NOCTURN



ADRIÀ GUAL 

NOCTURN

ANDANTE  MORAT ·



Libreria de Alvar Verdaguers
Rambla del Castro, n.º 5.

Barcelona.

Teoria escènica

Al tractar d'escriure aquest *Nocturn* vaig volguer posar a prova lo que ja de molt temps pensava. 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-la al drama d'una manera completa.

Si la del color m'enamora, no menos m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques. Aquestes dugues coses, unides a un fondo, les he preses com a base de teoria, i és aquesta la que tracto d'exposar.

És cosa sapiguda que a lo que deu aspirar l'autor dramàtic és a fer-se seu l'espectador d'una manera absoluta: l'ànima seva ha d'imperar en la del que l'escolta i veu, i per arribar a tal fi, no pot l'autor dramàtic despreciar res per insignificant que sembli. Jo que ho crec aixís, poso en pràctica tal com puc el meu plan, procurant arribar a l'ànima de l'espectador per la intensitat de l'assumpto, buscant una relació justa de color (absoluta o relativa), [procurant] atraure'l per la part òptica i (trobant-hi a més certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció) suggestionar-lo amb l'acústica, fent d'aquest modo que sigui tot de l'obra sense que res li siga indiferent, i [que estigui] subjecte a sofrir totes les conseqüències d'efecte físic o moral que tanqui en si la producció feta baix el planteig de la present teoria.¹

1. Dels estudis per l'obra en preparació *El Color i la Música en lo drama parlat*. (N. de l'autor.)

Aquest *Nocturn* està fet pensant en tot això. Relatiu al color, és *morat* tot ell quasi, sinó en absolut. L'hora acompanya a que ho siga, i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola tonalitat convenient al fondo; per lo mateix que en la part musical, desenvolupada en cinc elements, tot se mou baix el ritme d'un *andante* llarguíssim (no massa a moments i sobretot cap al mig) a fi de que tot dongui una nota de quietud que és la que de part endins senten les figures que hi parlen.

Insinuo també el desenvolupament de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats, com busco 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.

Amb la música s'intenta reproduir els estats anímics. Aquests estats poden, sense parlar, demostrar-se amb un gest, amb el modo d'estar o d'expressar-se a la quieta, voltat sempre d'un medi ambient que el color ens proporciona, o bé amb paraules que la música pretén i logra imitar moltes vegades. Per lo que veiem clar que amb les paraules per si soles podem expressar-nos musicalment. Del nostre dintre depenen els *andantes* o els *alegros*, els *forts* o els *pianos*; això ve de molt endins, i acompanyat de la tonalitat justa a la situació, poden obtenir-se conjunts de tot punt complets.

Tant del color com de la música se'n trobarà un desenvolupament més complet a l'obra que tinc en preparació (*Sonata núm. I «Lliria»*, a tres temps i tres entonacions) per a l'escena també, i en la que tot quant vinc dient pren altres proporcions d'eixamplament, filles del convenciment d'aquesta teoria.

Per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella.

ESGENA.



Terrassa d'un castell deshabit.

PERSONATGES.



El Caballero y la Gobernadora




El boig.

ELL I ELLA

Com se veurà en lo transcurs de l'obra, són dues visions i, per lo mateix, no crec just dibuixar-les. Val més deixar-les a lliure imaginació del lector. En quant a les robes, iguals en confecció i color a les dels altres, però en lloc de tela, glassa.

NOCTURN

A la memoria del meu Pare.

Nota. Gual oblida el signe  que, usat en diverses oracions a l'interior de l'obra, no té un valor assignat.

PAUTA DE SIGNOS
D'EXPRESSIÒ.

♡	apassionat.
♡	ab dolor.
♡	expressiu.
—	disminuint.
—	a veu baixa.
—	llarg.
—	llarguissim
—	ab alegria
—	represa rapida.
—	. molt rapida.
—	pausa curta.
—	. corrent.
—	. llarga.
—	. molt llarga

S'obre la cortina

101

L'escena sola un moment. Al poc rato apareixen, donant-se la mà i pujant amb pas reposat per l'escala del fons, el CAMINANT i sa GERMANA. Quan són a dalt, miren per tots cantons sens deixar-se anar de la mà ni moure's d'on són.

Després avancen amb calma, se deixen anar; ella avança més, ell queda aturat amb el cap baix. Per fi, després d'haver dirigit la vista per tot, diu la GERMANA, tot plegant les mans sens alçar-les.

LA GERMANA: A on som, germà? ☺

EL CAMINANT: A on som? (Mirant sens moure's del puesto.) No ho sé, germana. ☺

LA GERMANA: No ho veus prou clar, potser?



EL CAMINANT: No gaire no l'hi veig... com tot sónombres...


LA GERMANA: Sí, tot sónombres. ☺ ☺

Jo amb prou pena endevino alguna cosa.



EL CAMINANT, *s'avança*: Què veus?

LA GERMANA: Una terrassa immensa. Aquí davant veig una porta i més enlaire un finestral... i un altre.  

EL CAMINANT: No hi veus llum de part endins? 

LA GERMANA: No. 

EL CAMINANT: És oberta, la porta? 

LA GERMANA: És tancada.

EL CAMINANT: Com totes. 



LA GERMANA: Si truquéssim, tal volta ens obririen i tindríem alberg.




EL CAMINANT: Pot ser que sí. Provem-ho?


LA GERMANA: Sí.



La GERMANA avança fins al 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. Tots dos escolten. No se sent que contestin.

LA GERMANA: No contesten. 

EL CAMINANT: No. 

LA GERMANA: Si ho provessis tu? 

EL CAMINANT: Qui sap...

LA GERMANA: A veure.



S'avança ell i fa lo mateix. Després, queden com el primer cop, escoltant, i al poc rato se senten, cap al tros de terrassa que no es veu acabar, les notes que segueixen com sortides d'un instrument improvisat amb canyes,

Lent $\text{♩} = 50$

Oboe.

Corn Ingle.

2 Fagots.

p

pp *pp* *p*

p

accelerant molt. $\text{♩} = 60$

crescent.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a melody in the treble clef with slurs and accents. The first staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) above the notes. The second staff has a dynamic marking of *ff* below the notes. The third staff has a dynamic marking of *ff* below the notes. The system contains three measures.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The system is labeled "Tutti 19" above the first staff. The music continues with a melody in the treble clef. The first staff has a dynamic marking of *ff* below the notes. The second staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) below the notes. The third staff has a dynamic marking of *p* (piano) below the notes. The system contains three measures.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The music continues with a melody in the treble clef. The first staff has a dynamic marking of *p* (piano) below the notes. The second staff has a dynamic marking of *p* below the notes. The third staff has a dynamic marking of *p* below the notes. The system contains three measures.

Handwritten musical score system 4, consisting of three staves. The music continues with a melody in the treble clef. The first staff has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) below the notes. The second staff has a dynamic marking of *ppp* below the notes. The third staff has a dynamic marking of *ppp* below the notes. The system contains three measures.



*executat a dins amb lo que indica la partició.
Comença a sentir-se apagat i va acostant-se.*

LA GERMANA: Sents?



EL CAMINANT: Sí.

LA GERMANA: Qui deu ser?

EL CAMINANT: No ho sé.

LA GERMANA: I és dolça, la tonada!... *(Tot d'una, com sobresaltada s'agafa a son germà. Amb tot això, poc a poc, s'hauran situat en el cantó oposat d'on se sent la tonada.)*

105

EL CAMINANT: Què tens?



LA GERMANA: Por.

EL CAMINANT: Jo sóc aquí, no en tingues.



LA GERMANA: Mira, mira...

EL CAMINANT: Què?



LA GERMANA, *mostrant-li el BOIG, que és qui toca l'instrument i apareix pel cantó ja dit*: Mira-te'l.

EL CAMINANT, *veient-lo. Acaba la melodia*: Calla. 

EL BOIG, *queda mirant-los i, acostant-s'hi una mica, els diu molt baix*: Sou aquí? Què voleu?

LA GERMANA, *veient que el germà vol contestar-li*: No t'hi acostis.



EL CAMINANT: No tingues por.

(S'hi acosta una mica.) Hospitalitat volem. 

LA GERMANA, *no gosant parlar*: Sí, busquem alberg.

EL BOIG: Bé aneu prou malament per aquests camins.

Alberg, hospitalitat? Si no n'hi ha, d'això.

LA GERMANA: Tenim por...



EL CAMINANT: Tenim fred...

EL BOIG: Fred?... Por?... esclar, per força. ☺

LA GERMANA: Potser sou l'amo d'aquest castell?

EL BOIG: Jo sóc l'amo de tot; d'aquest castell, dels arbres d'allà baix, del mar també, tot és meu... tot lo que trepitjo, i lo que no trepitjo encara més. ☺

Veus? ☺

(*Per ella:*) 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 jo tot sol. Cada nit hi porto una pedra que robo de les gorges del riu, 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 (*per la que du lligada*) pedra, i quan el tingui llest, serà per a 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 merixerà arribar-hi. Jo sóc l'amo de tot: de lo que es veu, de lo que trepitjo, i lo que no trepitjo encara més.

LA GERMANA: Qui és, germà?

EL CAMINANT: És boig, el pobre.

El miren tots dos agafats, l'un amb l'altre.

EL BOIG: Per què em mireu aixís? Teniu enveja de que jo siga tan poderós com sóc? (*Mig riu mirant-los.*) ☺

Busquen alberg?... Si no n'hi ha d'alberg, si no n'hi ha... per vosaltres...

EL CAMINANT: Però digueu: ¿podem entrar-hi aquí?

EL BOIG: Entreu, entreu.

EL CAMINANT: La porta n'és tancada.

3 | EL BOIG: Obriu-la.

EL CAMINANT: Com?

3 4 | LA GERMANA: Com? ☺

EL BOIG: No ho sé, fent-hi petons pot ser que s'obri. (*Mirant de nou al mar.*) ¡Ah... mireu-lo el meu palau; eh, com s'aixeca sobre les ones? Tot lo que es veu és meu, tot.

No heu sentit la cançó, que també és meva? Doncs amb ella desperto tot lo que dorm per fort que dormi, revifo flors pansides, faig florir arbres vells i corsecats, ¿i sabeu per què? Perquè la cançó és meva i deixa entreveure la llum, saps?... ☺☺

(*Al CAMINANT:*) La llum de la torre del cim del palau meu. Tot, tot lo que es veu ho és, de meu. ☺☺

4 | LA GERMANA, *al CAMINANT, ben baix*: Tinc por.

3 4 | EL CAMINANT: Calla. ☺

EL BOIG, *ha sentit la paraula por*: Por?, què vol dir

por? Ah, ja sé, sí, sí, fum de fulles seques, aigua que crema, llàgrimes glaçades... Sí, me'n recordo!... Que temps fa que no n'he tingut, de por... ☹️ 😊

(*Tornant a mirar el mar:*) Que no el veieu que és alt?... 😊

(*Començant a caminar:*) A reveure, porucs... 😊
(*Tornant a caminar cap a les escales.*)

LA GERMANA: I aquesta porta no s'obre.

EL BOIG, *del fons*: Entreu pels finestrals.

EL CAMINANT: Qui hi viu, a dins?

EL BOIG, *quasi baixant les escales i tombat de cara a ells*: La soledat; no la coneixes? ☹️

EL CAMINANT: És boig, no tingues por.

LA GERMANA: Quin esglai que m'ha dat.

EL BOIG *mentrestant ha desaparegut per l'escala tot repetint les notes del principi.*

Aqueixa tonada es va sentint cada cop més lluny. Quan acaba, amb prou feines si se sent.

Al començar aquestes notes, el CAMINANT i la GERMANA s'han deixat anar, i poc a poc han avançat una mica cap a l'escala mirant al fons.

LA GERMANA, *ho senyala*: Mira'l... Va dret al mar.

EL CAMINANT: És cert que hi va... Sí, sí.

LA GERMANA: No el mireu més, perquè sembla tament que anem amb ell. ☹️ 😊

Que estic cansada!...

Aquesta frase té de coincidir amb les últimes notes de la tonada del BOIG.

EL CAMINANT: Jo també estic cansat. ¡Pobre boig!... ☺

LA GERMANA: I digues...

3 | EL CAMINANT: Què?

LA GERMANA: No fa mal a ningú?

3 | EL CAMINANT: No ho has vist? ☺

LA GERMANA, *mirant al mar*: Jo no l'hi veig, aquell palau al mar.

EL CAMINANT: Com que no hi és.

109

LA GERMANA: I ell l'hi veu... ☺

4 | Tinc son.

EL CAMINANT: Dorm, jo et vetllaré.

8 | LA GERMANA: Sí aquesta porta fos oberta...

EL CAMINANT: Ha dit que hi viu la soledat, a dintre. ☺

4 | Per tot hi és la soledat!

LA GERMANA: Doncs tant se val que ens estem aquí, si és per tot. I quan s'acabarà, germà, la soledat aquesta?

EL CAMINANT: Qui ho sap, això!... ☺

LA GERMANA: I per què la sentim, germà? No estic jo amb tu, i tu no estàs amb mi? ☺

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 esgarriades busques d'aquí d'allà la companyia que somies, i jo com tu també deliro per trobar-la i del cert mai la trobo. —...

8 4

LA GERMANA: I com ho saps, de mi?

EL CAMINANT: Tan sols mirant-te, que no puc endevinar de lo 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: Aixís té de ser.

LA GERMANA: Com?

EL CAMINANT: Que l'un de l'altre sàpiga just lo que passa de part endins.

El CAMINANT, molt poc a poc, comença a dirigir-se cap al fons. Al ser a mig camí, s'atura i mira a sa GERMANA, la que també s'haurà aproximat al lloc a on la branca d'arbre s'aboca.

LA GERMANA, *repenjant-se a la branca*: Que estic cansada!... Aquest caminar sempre!

EL CAMINANT: Si trobéssim al menos portes obertes, llars de foc...

LA GERMANA: Braços oberts, mirades xardoroses...

EL CAMINANT, *per ell*: Ella.

LA GERMANA, *per ella*: Ell.

EL CAMINANT: Lo que siga.

LA GERMANA: La llum, la pau!...

EL CAMINANT: I tot no passa de ser anhels frustrats, figures lluminoses que s'aixequen a nostre pas.

LA GERMANA: A nostre pas vacil·lant per dessobre el camí arrasat que anem seguint.

3

EL CAMINANT: Surten i es fonen, deleiten apareixent lleugeres.

3
♡

LA GERMANA: Dolen quan fugen i ens deixen sols, sense saber a on, i anem seguint i caminant.

3

EL CAMINANT: Caminant sempre i res és cert. ☐☐

LA GERMANA: I tot sónombres. ☐☐

EL CAMINANT: Tot sónombres només!... —... ☐☐

(El germà ha caminat una mica més i quasi ja és a tocar el desmai, que rebot a la barana del fons. Al ser-hi, s'atura.)

☺

Tens son, germana? ☺

LA GERMANA, *ja recolzada a la branca d'arbre mirant al lluny*: En tenia fa poc. Ara m'he desvetllat, he tombat el cap d'aquest costat que miro i, tot i sent nit fosca, sé veure-hi coses que talment sembla que m'il·luminin.

△ ☐☐

EL CAMINANT: Què veus?

LA GERMANA: Un camp tot de flors blanques que es perd al fons de tot, i aixís en sombres sembla que acabi en muntanya, aixecant-se cap al fons com per parlar a cau d'orella amb el cel ennuvolat. ☐☐ ☺

△ 3

EL CAMINANT: Jo d'aquí també miro alguna cosa que em reposa l'esperit.

△

LA GERMANA: Què veus? ☺

EL CAMINANT, *mirant per la barana cap avall*: Un estany: l'aigua amb prou feines si es belluga; lo poc que es mou sembla talment el respirar d'un nen endormiscat.

CC

LA GERMANA: Tot reposa en aquesta hora.

EL CAMINANT: Tot... menos nosaltres. CC ☺

∩

LA GERMANA: I el boig ja deu ser vora del mar.

EL CAMINANT: Per dessobre algun prat, o de la platja, fent-se il·lusió que camina per l'aigua.

CC

LA GERMANA: I deu ser feliç.

EL CAMINANT: Qui sap...

LA GERMANA: Qui sap... *(Se deixa caure asseguda damunt la barana i queda apoiant el cap amb la mà, qual braç descansa sobre la branca que li ve al just nivell.)*

☺

EL CAMINANT: No sents remor de fulles cap aquí? ☺

LA GERMANA, *sens moure's de tal com està*: Sí; n'he sentit, i soroll d'aigua també.

S

EL CAMINANT: Com si s'acostés algú.

3

LA GERMANA: No sé: fa tanta fosca... —... CC

4

EL CAMINANT, *per ell*: Sempre la fosca. CC
(Tot deixant-se caure mig ajagut sota el desmai.) Tens por, germana?

LA GERMANA: Ara no: tot i sentint encara remor de fulles, me trobo plena de coratge. Sembla soroll de bé, no, no m'espanta.

I a tu?

4

EL CAMINANT: No m'inquieta ni per tu, ni per mi.

LA GERMANA, *per ella*: I s'acosta.EL CAMINANT, *per ell*: Creix el soroll de l'aigua.

4 ∩

LA GERMANA, *per ella*: Quina fresca sento més dolça! Sembla petons!... CCEL CAMINANT, *per ell*: Quina olor d'herba molla. CC

LA GERMANA *ha quedat completament deixada anar damunt de la branca, com abatuda i envoltada d'un pressentiment consolador. De prompte alça el cap passant-se la mà pels cabells i s'adona de que lo que abans era un arbre, és ara un home hermós que se la mira... com emparant-la.*

Ella no té el cap apoiat a la branca, sinó sobre els seus genolls.

Queda extasiada, tot dient per ella lo que segueix, mentres el CAMINANT permaneix al fons ajagut sota el desmai que dels cabells l'hi passa per la cara i com adormit està ignorant de quant passa a sa germana.

113

LA GERMANA: Però això no és un arbre... sí ¡oh, no no! cel! Què veig? qui seu aquí?

ELL: Sóc jo.

LA GERMANA: Tu?...

ELL: Sí. Fa rato que et mirava, creia que a l'últim la son te rendiria, però al veure els teus ulls oberts i tant, m'he condolgut de tu; no vui que estiguis sola.

LA GERMANA: Qui ets? Jo et reconec; no és la primera volta aquesta la que et miro; jo recordo aquests ulls borrosos i aquesta cabellera que et regala del cap avall; ets una història vella per mi.

ELL: Tu te l'has forjada, i avui l'atzar te la reporta entre vents de la nit.

LA GERMANA: Res me fa si és certa.

ELL: Ho és fins a on pot ser-ho. ☺

Reposa, si tens son, dessorre els genolls meus; si per un cas l'oreig que ve del mar te des frisances de fredor, aquest mantell que porto, morat tal com si fos el d'una nit més pobra, et cobrirà per ara; el vols mentres el tens?, digues... —***

LA GERMANA, *mirant-se'l cada cop més extasiada*:

Com parles, no sé del cert què dius. Escolto tes paraules tal com escoltaria munió d'acords que de l'orella m'arribessin endins de l'ànima, i és tant lo bé que em sento per haver-te trobat, que tot i no entenent-te m'has fet teva, i em sento presa d'un desmai dolç que poc a poc m'envolta, com si em matés a carícies i a mirades de foc que no reculen.

Ella queda mirant-lo plena de fe, amb les mans juntes apoiades sobre els genolls d'ell. ELL la mira tot cobrint-la una mica amb un mantell, i al mirar-la somriu d'un modo que ella no el pot pas entendre. Permaneixen així immòbils.

EL CAMINANT, *del fons estant i alçant una mica el cap, diu mirant a sa germana*: Dorm, ma germana.

(Deixa caure de nou el cap tot dient per la branca del desmai que li passa per la cara:)

M'enrotlla el coll, aquesta branca. I amb quin amor m'enrotlla!



(S'adona tot d'un cop, pel tacto que, en lloc de branca del desmai, és un braç de dona, i diu:) Com? No era una branca, fa poc? És un braç ara?

(El ressegueix amb les mans per convèncer-se i es mig alça per tombar-s'hi de cara i assegurar-se'n amb els ulls.)

I aquest braç ve d'un cos.

ELLA: No em volies? Sóc jo.



Queda com ha quedat abans sa germana, ple d'èxtasi. No es dóna compte de lo que li passa al veure que aquell desmai ja no és desmai del tot sinó que, per entremig, n'ha nascut una dona hermosíssima que l'abraça i se'l mira carinyosa, mentres ell li diu sorprès.

115



EL CAMINANT: Qui ets, tu?

ELLA: Aquella... Saps?...

EL CAMINANT: Que és dolç, l'abraçar teu..., que ets bona i com beneixo l'haver-te trobat.

Al mirar-te a prop meu, fins fas que cregui amb que deuen sentir-se de ben lluny els crits de l'ànima, perquè jo et cridava, et cridava de temps sense donar-me'n compte; demanava llum, repòs, consol, calma d'esperit, a través del camí que per condemna faig... En tes abraçades, com ho trobo bé tot quant anhelava! Els teus ulls són raudals de tendresa, miralls de cel, i aquests llavis que



venero me semblen coixí de roses per reposar-hi els meus quan m'hi endormisqui enlluernat, rendit de joia, desvalgut d'amor!...

ELLA: Per això he vingut: perquè sentis tot lo que em contes. Amb cada abraçada vui anar-te arrancant una espina de les que dus clavades, vui que en mon cor hi trobis les portes obertes que demanes, la llum, en els meus ulls...

EL CAMINANT: Tu m'enganyes: parles de coses massa sublimes per a mi.

ELLA: I per què, d'enganyis, parles?

EL CAMINANT: És que tinc por de perdre't. Però et miro i torno a creure tot lo que em promets. Semblo un altre. ¡Que bé estic en els teus braços!...

Queden abraçats mirant-se de fit a fit.

LA GERMANA: Quant temps fa que em seguies amb el cor?

ELL: De sempre. He anat creixent al temps que tu.

LA GERMANA: I per què no has volgut que et vegés abans?

ELL: Perquè encara l'hora no era arribada.

LA GERMANA: I ara ho és?

ELL: Sí.

LA GERMANA: Que és dolç, sentir-t'ho dir. Ara ja no sentiré més aquell buit de cor endins; sempre et tindré a la vora; han acabat per sempre les

solituds i les glaçades; d'avui ja tot floreix. Mai més trepitjaré pedregars ni veuré núvols que amenacen, camins planers, cels blaus o plens d'estrelles, les ventades furientes que esbullaven la meva cabellera seran des d'ara petons d'oreig; els escardots punxents que em deturaven trobaré devinguts en vares de Jassé. —...

Digue'm que sí; digue'm que és cert lo que presento, perquè si tu m'ho dius, ho creuré més encara!...

117

ELL: No em veus a mi?

LA GERMANA: Sí.

ELL: Jo sóc cert?

LA GERMANA: Sí.

ELL: Doncs tot lo que imagines és igual cert que jo.

LA GERMANA: Beneït sigues. —...

En el transcurs d'aquestes paraules s'hauran acostat més de lo que ho estaven. Queden mirant-se.

EL CAMINANT: Me creia que fugies. *(Per un moviment que ELLA haurà fet.)*

ELLA: No fujo, no.

EL CAMINANT: Si ho fessis me deixaries més abatut que abans de veure't certa.

ELLA: I creus que fugiré?

EL CAMINANT: Per què ho preguntes?

ELLA: Per saber com me veus.

EL CAMINANT: Doncs no, ma vida, crec que no fugi-



ràs, i ho juro encara, perquè et tinc en mos braços i d'aquí mai ne fuig lo que m'agrada.

ELLA, *somrient*: I fins ho jures?




EL CAMINANT: Sí... Per què te'n rius?


ELLA: Perquè veig que em vols tant.

EL CAMINANT: I això et fa riure?...



























ELLA: Sí: des que et segueixo que ja fa molt temps et veia tal com ets, somiador de felicitats, arrogant, defensor valerós de tes glòries, cavaller esforçat i ric; perquè, en canvi, d'altres victòries que pots trobar fent camí sempre, mal que ensopeguis, més t'estimes aquesta de tenir-me en tos braços... I em fa riure!... —... 




EL CAMINANT: Aixís tu creus que és per mi poca cosa tenir-te meva. No, ara sí que m'enganyes, si ho has fet per provar-me, teva és la victòria. Tu, ningú i res més que tu. Tu ets la llum, ets l'arc iris, el crit de bonança caient sobre el meu cap després de barallar-me en mil tempestes. Aquesta cabellera té d'ésser el mantell que m'abrigui, el foc de mon alberg el trobaré buscant-lo en tes mirades, i com si jo fos lliri que espera colltorçat l'airada matinal per aixecar-se ufà de cara al sol, amb tos petons seguits sobre ma boca, d'airada em serviràs perquè em revifi... —... 



Mentres ha dit això, li ha anat passant la mà per la cabellera, i a l'acabar li tindrà passada per l'espatlla.

-  | LA GERMANA: Per què estàs tan callat?
 ELL: No, que parlo.
-  | LA GERMANA: Parles molt baix, no et sento.
 | ELL: Parlo de cor.
-  | LA GERMANA: I si m'acostes més, te sentiria?
 ELL: Tal volta sí.
-  | LA GERMANA: Vols que m'acosti?
 | ELL: Vine. (*S'hi acosta molt més, estan abraçats del tot.*)
-  | EL CAMINANT: Quan surti el sol demà, veuré ta cara plena de llum. Tens els ulls blaus, de dia? 
- ELLA: Més aviat són verds. D'aigua d'estany semblen reflex aimant. 
-  | EL CAMINANT: D'aigua d'estany!... —... 
-  | ELL: No em sents així?
-  | LA GERMANA: Ni aixís te sento, però et veig de la vora com si et sentís per mi. —... 
-  | EL CAMINANT, *a* ELLA: Quin aire més dolç sento!
-  | LA GERMANA, *a* ELL: Quina hora fa més bona!
-  | ELLA, *al* CAMINANT: Trobes l'airada dolça...
-  | EL CAMINANT: Molt.
-  | ELL, *a la* GERMANA: La trobes bona l'hora!...
-  | LA GERMANA: Molt.
-  | EL CAMINANT: On anirem sent dia?
-  | ELLA: Pensa amb ara només.
-  | EL CAMINANT: No, no, pensem amb quan fugi la nit, digue'm que sí, que vindràs amb mi, que no em deixaràs, que caminarem junts...
-  | ELLA: Sí, vindré amb tu, farem junts el camí, de tant en tant reposarem dessota l'ombra d'algun

3 ♡

arbre florit, i aleshores, allà, entrelaçats de nou amb nostros braços tal com ara ho estem, sens dir res, mirant-nos tan sols, gosarem de la quietud enraonadora, d'aquella –saps?– que omple el cor i besa amb petons per la boca. —... 

3 ♡

EL CAMINANT: Sí, vida meva, aixís te vui. —... ♡

3

LA GERMANA: I mai me deixaràs?... No em contes-tes?

ELL: No, no et deixaré mai.

120

3 ♡

LA GERMANA: Que bé! Com puc fer-ho per acostar-me més?, no et veig prou bé encara, tinc fam de veure't.

ELL: Acosta't una mica. (*Ella ho fa.*)

3 ♡

LA GERMANA: Més a la vora?

3 ♡

ELL: Més.

LA GERMANA: Aixís, aixís. (*Molt junts tots dos, abraçats d'una manera ensomiadora.*)

3 ♡

EL CAMINANT: Acosta't, vine, acosta't sempre, tinc por que em fugis, més a la vora, més. (*S'acosten molt, també abraçant-se a l'hora.*)

3

LA GERMANA: Sempre amb tu, sempre.

3


ELL: Per sempre...

3

EL CAMINANT: Sempre amb mi. (*Se fan un petó que se sent molt poc.*)

3

ELLA, i la GERMANA diu a ELL: Sempre.

LA GERMANA, també es fan un petó: No em deixis mai. —... 

Queden els dos grups completament entrelligats per un curt espai de silenci estàtic. De cop, l'arbre devingut home retorna en arbre i el desmai del fons torna a ser desmai, fonent-s'hi la figura de la dona. El CAMINANT i sa GERMANA, cada un per son compte, sens moure's de la posa en què estaven, queden sorpresos. La GERMANA s'aixeca sobtada; el GERMÀ fa altre tant; miren a son entorn i per fi la GERMANA diu amb to impacient.

LA GERMANA, *cridant-lo*: Germà.

EL CAMINANT, *fent altre tant*: Germana.

LA GERMANA, *Què?*

EL CAMINANT, *acostant-se a ella*: Què tens?

LA GERMANA: I tu?

EL CAMINANT: I tu, per què plores?

LA GERMANA: Tu també estàs plorós, ¿què has fet fins ara?

El CAMINANT no torna resposta, plega las mans i alça els ulls. Després, tot abaixant el cap, diu contestant-li.

EL CAMINANT: Res!... I tu? —...

LA GERMANA, *mig ploricant*: No ho sé.


La GERMANA estarà situada a primer terme del cantó de l'arbre. El GERMÀ haurà avançat del fons, fins a curta distància de la GERMANA. Tots dos abatuts mirant a terra. Per fi, la GERMANA, diu per ella, amb to de condol fondo i sens alçar el cap, recordant la visió d'ELL.



LA GERMANA: Reposa si tens son dessobre els genolls meus, si per un cas l'oreig que ve del mar te des frisances de fredor, aquest mantell que porto, morat tal com si fos el d'una nit més pobra...

Mentres acaba va apagant la veu, fins que quasi no se sent, i ella queda amb el cap més baix encara, mentres el CAMINANT, recordant també la visió d'ELLA, diu sens moure's d'on se troba.



EL CAMINANT: Amb cada abraçada vui anar-te arrencant una espina de les que dus clavades, vui que en mon cor hi trobis les portes oberetes que demanes, la llum en els ulls meus... —... 



Acabant també amb la veu quasi perduda.

La GERMANA alça el cap, troba que son GERMÀ la mira i, com en una explosió de carinyo i fam de consol, s'acosten i exclamen:



LA GERMANA: Germà!...

EL CAMINANT: Germana!... (Donant-se les mans amb efusió i apoiant ella son cap damunt l'espatlla d'ell.)



LA GERMANA: Una visió d'hermosura enganyosa m'ha donat més pena de la que tenia.



EL CAMINANT: A mi una dona, entre misteris, m'ha enfonsat sens pietat més avall de la terra.



LA GERMANA: Una dona? (Alçant el cap.)

☹

EL CAMINANT: Sí, i a tu?

☹

LA GERMANA: ¡Ai! Un home o no sé lo que era; jo l'he vist assentat aquí on hi ha l'arbre, he posat sobre els seus genolls la meva cabellera...

☹

EL CAMINANT: Jo entre sos braços m'he gronxat, i amb sos cabells he eixugat mes llàgrimes.

LA GERMANA: Jo l'he besat i tot! ☺

Se deixen anar d'una mà.

☹ ☹

EL CAMINANT: Com jo, germana! ☺

123

Se deixen anar de l'altra.

LA GERMANA: I ara com abans: tot fosc, tot. La fredor torna de nou a fer-nos rotllo; els ulls humits, la boca tremolosa, i res enlloc, res... I tot són ombres només!...

☹

EL CAMINANT: Sí, tot són ombres!... ☹☹

LA GERMANA: Tot!...

Se sent el soroll suau d'una ventada que es va perdent i ha fet caure a l'escena alguna fulla pansida de l'arbre que s'aboca.

☺

Al temps que en el cel i cap a la dreta la boira o els núvols s'aparten, surt brillant modestament una estrella.

☹

EL CAMINANT: Fa vent... ☺

Caminant tot pausadament, avançarà cap al fons, prop el desmai, i quedarà mirant avall de la terrassa, on mirava quan ha dit, a la pàgina 111, que ha vist un estany.

LA GERMANA: Les fulles cauen; que és fosc tot! ☹️ 😊

Haurà avançat a primer terme i s'haurà quedat dreta, apoiada a la barana, més endavant de l'arbre.

De cop el GERMA, amb verdader esclat d'alegria, dirà:

124

6

EL CAMINANT: Claror, claror, germana!

LA GERMANA, *sorpresa i anant on ell se troba*: A on?

EL CAMINANT: Aquí, al fons de l'estany: mira-la. (*Senyalant-l'hi.*)

7

LA GERMANA, *mirant amb interès*: No la sé veure.

EL CAMINANT: Sí, mira-la, no la veus?

LA GERMANA, *convençuda*: Ah... és un reflex només!... (*Alça el cap.*)

8

EL CAMINANT, *no explicant-s'ho*: Un reflex?... ☹️

LA GERMANA, *senyalant a l'indret a on hi haurà l'estrella*: Sí... La certa és allà dalt; veus una

9

estrella que es reflexa al fons de l'estany?

Mira-la bé... —... ☹️

10

Tots dos, agafats de la mà, formen un grup; tenen el cap enlaire i estan com presos d'un èxtasis cert.

11

EL CAMINANT: Sí, allí, és la llum, la pura,... la més certa!... —... ☹️

44

Que és lluny! —... CC

LA GERMANA: Que és alta!... —... CC

Continuen mirant-la extasiats. ☺

ES TANCA LA CORTINA

Barcelona, novembre de l'any 1895

Notes lleugeres per als actors i l'escena

La interpretació

Com s'haurà pogut veure clarament, la interpretació general d'aquest *Nocturn* té 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 els 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. I això ressortiria molt, tant per bé com per mal, pues sent l'escena, com marca, a llum de nit fosca i estant la part de públic –com és bona llei– a les fosques també, de l'actor sols se'n veuran les línies generals a través de l'atmosfera morada que regnarà per tot. Per lo mateix, cap contracció de cara podrà afavorir-lo per enganyar l'espectador, i tot moviment grosser o violent no li servirà per altra cosa més que per desdibuixar-se. Lo que vol dir que, per sobre de tot, deurà preocupar-se del conjunt de sa figura. A canvi de que fent-ho a consciència, entonant-ho amb finura intensa i movent-se d'igual modo, semblarà que deixa entreveure lo que la falta de claror privarà, i serà aquest el seu comès.

Si perillós resulta el fer-ho exagerat pel cantó que vinc dient, no menos ho és l'exagerar-ho per l'altre, o siga, l'interpretar-ho d'una manera parada i pobra 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.

Tots els moviments, pues, seran pausats, responent a lo que diguen: 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. I per si les estampes que abans s'han vist resultessin poc clares als ulls de qui fos, penso que no serà de massa dir alguna cosa del modo més lleuger possible, respecte als personatges.

128

El CAMINANT és jove, té l'edat que sol tenir el que desperta i busca on és. La GERMANA és poc més jove que ell, però s'entreveurà en ella alguna cosa que la mostri més desperta. Ella és qui primer truca a la porta, la que més lluita per veure certa aquella visió i la que, cap a l'últim, veu certa l'estrella; l'ànima pura, en fi, que, ajudada de sa puresa inconscient, obre els ulls. Ell, el CAMINANT, lluita i no arriba a obrir-los (lo poc que els obre ella). Aquestes dugues figures, pues, es presentaran amb l'anhel de trobar lo que no saben i això els mostrarà amb un fondo de pena i esperança que és el que els requereix.

El BOIG. És vell, però no molt; de figura simpàtica. Son caminar no tan pausat com el dels altres dos que he descrit. Enraonarà entonant lo que diga d'un modo que tan prompte recordi el rebuig com la llàstima.

Ha de ser un boig que no tothom l'hi trobi, lo que vol dir que mai deurà recaure a les exageracions cursis a que solen arribar molts que interpreten personatges d'aquesta naturalesa. I a més, serà precís que estudiï molt, i sabent per què el modo de dir i sentir tot quant li marca l'obra, a fi de que, per més que sa presentació és curta, quedi no obstant present du-

rant el transcurs del quadro, com aparent quedarà en l'ànim del CAMINANT i sa GERMANA.

ELL i ELLA, com ja sabem, són dos visions; deuen aparèixer d'un modo molt lleuger i, en quant siga possible, baix una forma ben apartada de la realitat. La interpretació d'aquestes dos figures deu deixar-se per complet al bon criteri de qui se n'encarregués, comptant en tenir present sempre això que acabo d'exposar.

De moviments, amb prou feines si tenen de fer-ne; la veu ben clara però d'entonació delicada i dient lo que marca l'obra de cert modo que els desiguali dels altres personatges; i en tot s'han de fer simpàtiques, a fi de que dolga molt quan desapareixin, procurant que se'ls entrevegi el convenciment de que són figures de pas.

129

L'escena

De l'escena, ja en coneixem la distribució per l'estampa que poso al començar, com també l'entonació general. En conjunt, ha de respondre tot a la simplicitat general del quadro. Per lograr tal fi, he procurat que dominessin en ella tres línies horitzontals, i perdent-se a l'infinit la més llunyana, o siga la del mar. Les altres dugues són: els arbres i la barana de la terrassa. L'entonació moradencia, que pot de natural molt ben ser-ho, englobarà el conjunt i podrà obtenir-se, a més dels recursos del pintat, amb les llums que s'hi donguin, cosa que no ofereix cap dificultat; com tampoc n'ofereix la transformació de l'arbre en home i la del salze ploraner en dona: tot és qüestió d'imaginar-ho amb un xic de traça ajudat sempre dels efectes de llum, mai bruscos, imperceptibles quasi. De tot ne tinc estudi fet i posat a la pràctica, però no crec oportú

el referir-ho aquí per lo mateix que no ho considero de gran importància, no el que resulti, sinó el trobar-ho.

Inútil crec fer present que se suplirà lo teló per cortina verdadera, que se suprimirà per complet la conxa i les bate-ries proscèniques, com també bambalines i bastidors, que ja no senyalo, però ho recalco per si es cregués que no ve d'aquí. Pot molt ben ser l'escena sense cap d'aquests dos últims elements, pues que sens ells, i només que sens ells, pot lograr-se lo que es desitja. La qüestió és apartar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatro, i obtenir aixís un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara.

130

Són aquestes quantes indicacions les que he cregut oportunes fer, ja que les moltes que queden, referents a petits detalls, crec que serien del domini propi de qui es proposés interpretar o fer interpretar aquest *Nocturn*.

Adrià Gual
SILENCI

-ADRIÀ-G VAL-



SILENCI

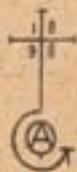
DRAMA-DE-MÒN -
-EN-DOS-ACTES-



Adrià Gual

SILENCI

DRAMA DE MÓN



BARCELONA

LLIBRERIA D'ALVAR VERDAGUER

Rambla del Mig, num. 5

Aquest drama va ser representat per primera vegada en sessió íntima i a porta tancada en el Teatre Líric de Barcelona, la nit del 15 de gener de l'any de sa publicació.

Abans va llegir el pròleg en Joan Maragall, i les actrius van ser D.^a Agna Solà i la Srta. Trinitat Guitart, i els actors, els Srs. Josep Pujol, Francesc Anglada, Pere Portabella i jo mateix.

PRÒLEG

Veu's aquí un drama estrany. D'on m'és vinguda la idea de fer-lo, no ho sé pas del cert: ha sigut un de tants pensaments que un vent ens porta, pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el camí de confusions que ens és tan corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i per què es fa sentir.

Però es fa sentir, i tant! Aquesta és la sola veritat als ulls nostres, i amb la inconsciència d'enamorat l'acariciem i ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que siga, tristeses indefinides com ell mateix. I entre unes i altres confusions, per moments som feliços, no sabent com ni per què, ni cap falta que deu fer-nos el saber-ho.

Silenci!... Quin nom més llarg! La fi d'aquest nom se'ns perd de vista, al temps que ens recorda la més harmoniosa de les melodies vagues, que, sentint-se de lluny, deixa tan sols entendre algun compàs que ens assedega de sentir-ne el rest, que ens adorm al cansament de la incomplerta esperança. I és per això, sens dubte, que se'ns fa més hermosa i més estimable. Aquest misteri ens sedueix; aquella terca curiositat, que ja d'infants ens intriga, no la deixem pas mai, i prenent

proporcions engrandides més endavant, ella serveix per voltar-nos a manera d'enredadera seca, o verdosa a trossos, per fer-nos viure l'agredolç d'aquest goig i pena indescriptible.

Silenci!... Capsa de tapes fosques i reomplerta de llum, pany de clau perduda, muralla tocant el cel. Que hermosos deuen ser els drames del Silenci!, els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre, els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos de ser-ne els sols senyors, se'ls recaten i guarden com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de que caigui en mans de qualsevol que siga immedeixedor de posseir-la... I, en tant, els enamoradissos de sentiments correm com esverats, amb ulls oberts i aguantant-nos l'alè, per trobar nous amors que ens satisfacin. Passem a prop de mils d'ànimes d'un cos vulgar, hi passem a frec, i tal volta ell és guardador d'un tresor que ens ompliria de joia, però no ho diu, potser ni s'ho explica, i si ho sap, s'ho guarda, i en disfruta sofrint, i riu a voltes de manera que ningú pugui entendre lo que el seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduu a la fossa.

Tot és això en la vida. Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós; tot se mou i s'agita dessota un vel espès; els ulls no es cansen de mirar-hi i se'ns clouen fadigats per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure.

Lo més hermós és lo que es calla, i constitueix un plaer per a nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut. Qui no hi atina, en això? ¿Qui és que, sentint-se posseïdor d'una ànima, mirant de lluny, ben lluny, l'agrupament de cases que formen un poble qualsevol, no haurà pensat tot seguit amb aquell *qui sap què deu passar-hi allà baix?*

¿Qui d'aquests no s'imagina que darrere cada una d'aquelles finestres és força que un drama s'hi desenvolti, que cada porta és guardadora d'alegries i penes, que pels carrers que de lluny no es veuen tal volta més d'un amb pas agitat passa prop de qui camina amb calma, que tot allò és un niu de rialles i llàgrimes, tan quiet com de lluny sembla, tan ple de pau com ho creuria el que ho mirés amb ulls de veure sols lo que miren?

¿Qui d'aquests no haurà igualment pensat, contemplant el mar, més blau i tranquil que mai, en tarda d'istiu, quan sols se mou d'una manera calma, que sembla fer-ho per deleit de qui el contempla?, ¿qui d'ells no atinarà amb lo que oculta avall les seves aigües voltat d'un silenci esparverador?

Veu's aquí el meu drama. La contemplació de lo que es calla, la veneració al misteri, una pobra flor oferta a l'hermosura del silenci, flor del meu ram: si és pobra, no en tinc d'altra.

Jo la poso en tes mans, figura difusa, que amb vels espessos afebleixes les crueses del viure. Estima-la de voluntat com jo l'estimo, emboira-la i confon-la amb un dels teus petons: és la mercè més gran que podràs fer-li.

Personatges de l'obra

RAMON

MOSSÈN ORIOL

ELISETA

NARCISA

MANELET

El pare de Manelet. Un grupo de 10 o 12 homes i algun noi. Dugues dones de pas.

Tots ells han de procurar expressar amb justesa qui són i lo que els passa.

Ramon té uns 28 anys. Es veu que ha sigut educat en un medi d'abundància. Ara és pobre, però té encara deixos de lo que havia sigut abans. En aquest acte vesteix de jaqué.

Mossèn Oriol té si fa o no fa la mateixa edat de Ramon, i procurarà ser un capellà que s'aparti en lo possible dels posats de rutina.

Eliseta té com uns 18 o 19 anys. Aquesta és pobra de naiença, i parla sempre a meitat de lo que sent. El seu aspecte ha de ser el d'una ànima que no es recolza enlloc. De tipo afable i d'expressió senzilla. Vesteix un dol improvisat. Duu mocador negre al cap.

A la Narcisa se li poden fer aquells 48 o 50 anys. Dona d'Igualada, veïna servicial, d'aquelles que gosen sols en pensar que fan bon servei a un altre. Vesteix molt menestral i cuidadosa.

Manelet, el seu fill, és un noi d'uns 20 anys, allò que se'n diu un bon noi. Vesteix també de fora, si bé va de les festes. Convé que estigui en tot molt just.

El seu pare, que es veu tan sols un moment, és més vell que Narcisa i vestirà també pel mateix estil, tal com tot el grupo que passa al final de l'acte primer, on dominarà, en la roba, la nota fosca i el vestir menestralenc, tenint present que passa a l'hivern. Dels nois, algun amb gorra de col·legial ben llampant.

Escena

Menjador menestral a Igualada. Una porta central al fons; a l'esquerra de l'actor, dugues més, i a l'altra banda, un balcó.

La casa és de gent neta i endreçada. A l'un costat de la porta central, s'hi veu un d'aquells bufets que abans eren moda, moble que parla de millors temps passats. Les cadires arrimades a la paret, així com el sofà de l'altra banda de porta, ostenten fundes blanques, aquell vestit que ha trobat la pobresa neta per dissimular anys i vergonyes a mobles que s'estima. L'estora és d'entonació clara i de qualitat pobra, lo més just per consolar els peus, i dessota la taula de menjar, un rotllo d'altra estora més virolada li reproduïx la forma, abrigant-se els batiments del seu tapet de serrell esbullat i tons difusos. Sobre la taula, i venint del sostre, penja una làmpara de petroli voltada d'una cortineta vermella.

Tot rep llum del balcó de cortinatges, un temps recatats i sempre a la fosca d'altres sales de compliment.

D'allí ve la llum a través del transparent blanc; d'allà ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada. I topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombreta de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, se'n va amb la seva calma invasora de dret cap a la taula. I la llum que el volta de *corteig*, no, com ell, de volva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix els racons i raconets que aquelles parets tanquen disfressades amb quadros de vidres que rellueixen: uns de cromo llampant, altres de gravats –que qui sap lo que en altres temps valien–, barrejats entre retratos de família i ornaments i recursos que sempre troba el que li dol ser pobre i ho disfressa tot per

enganyar-se a si mateix i fer-se la il·lusió de que s'aparta de ser lo que és.

Els batents de la porta central són amb vidres i estan coberts de cortinetes transparents i blanques, i a través d'elles s'endevina el corredor, que rep llum més morta i d'altra direcció.

La llum és el tot sempre. La del sol i la que el volta per cada lloc on va té el seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa.

146

Allà hi entra de tristor, i amb la suavitat de sa polsina lluminosa, ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi estén, i calla, i escolta atent el *tic-tac* del rellotge penjat sobre el bufet, i espera amb quietud tot lo que pot venir.

Alguna cadira de les senzilles es troba al volt de taula, una prop del balcó. En tot s'hi endevina el desordre forçós de la casa que en passen alguna, i per altra part una tranquil·litat que fa pensar i no se sap del cert si consola o assusta. Dóna el to a l'obrir-se la cortina, esperant que apareixi la primera figura, la Narcisa.

ACTE PRIMER

Comença

147

L'escena, completament sola. Entra NARCISA per la porta del fons amb una tassa de caldo a cada mà i les deixa cuidadosament damunt la taula del centre. Mentres ho fa, entra MANELET per la mateixa porta i diu:

MANELET: Mare!

NARCISA: Què vols?

MANELET: Diu el pare que les dones podrien entrar aquí, perquè si es queden per allà, té por que no hi càpiguen.

NARCISA: Mira: digues a ton pare que no, que s'ho arreglin com puguin am la Mercè. Aquí l'Eliseta no hi vol ningú, i molt ben fet que fa.

MANELET: Bueno, bueno, ja l'hi diré. *(Tot anant-se'n.)*

NARCISA: Torna després, que t'haig de dir una cosa.

MANELET: Ja torno. *(Se'n va per on ha vingut.)*

Mentrestant, NARCISA treu del calaix del bufet dugues culleretes i, anant-se'n de nou a la taula, comença a refredar el caldo.

Torna MANELET per la mateixa porta, i ella, quan el sent, se tomba i li diu:

NARCISA: Què diu?

MANELET: Que mirarà d'arreglar-ho com puguin.

NARCISA: Que hi ha algú, a la porta?

MANELET: Sí.

NARCISA: Qui?

MANELET: La noia de la Mercè.

NARCISA: Doncs mira: ella mateixa que les faci passar cap allà.

MANELET: Ja l'hi ha dit el pare. *(Pausa.)*

NARCISA: Després, no sé per què s'amoïna tant, aquell. Es deu pensar que vindrà tot Igualada a l'enterro!

MANELET: Tant com tot Igualada, no; però que vindrà més gent de la que creïem, sí.

NARCISA: A fer nosa vindran. No han sigut bons per servir d'alguna cosa mentres ha estat malalta, no.

MANELET: Què hi vol fer? No els podem pas treure. *(Pausa.)*

NARCISA: Bé, mira, que es quedin per allà: ja s'arreglaran.

MANELET: Sí, ja s'arreglaran, ja. *(Pausa.)*

NARCISA: Que ja ha vingut algú?

MANELET: Sí.

NARCISA: Qui?

MANELET: El baster d'aquí sota, que ha vingut amb el de la barberia, i després sis o set més, i en van venint d'altres.

NARCISA: Bé han fet prou dejorn!

MANELET: Oh! No pas tant com vostè es creu.

NARCISA: A quina hora és l'enterro?

MANELET: A les deu, i falta un quart. (*Mirant el rellotge de paret.*)

NARCISA: I a la parròquia encara no toquen?

MANELET: Sempre ho fan aixís, fins que surten els capellans, ja se sap. (*Pausa.*) ¡Sap que li costarà un ramat de diners tot això al senyor mestre!

NARCISA: Pobre xicot! Sí, que només li falta això! Jo no sé com són fets.

MANELET: El cotxe ha volgut que fos el de les sanefes grogues, i fins hi anirà una atxa per banda.

NARCISA: I de capellans, quants n'hi van?

MANELET: Cinc i la creu.

NARCISA: Mira: ell s'arreglarà; però jo, al seu lloc, hauria fet lo més just i prou.

MANELET: Tant com lo més just, no pot pas fer-ho.

NARCISA: I per què no?

MANELET: Per què no? Pensi que els nois d'aquí al col·legi han fet fer una corona molt bona, que el senyor rector es va oferir per dur el dol, que l'arcalde el va venir a veure... En fi, vui dir, que si fos un enterro que no estés conforme, no fóra ben vist.

NARCISA: Bé, sí, vaja: ho fa pels vius.

MANELET: I és clar, santa cristiana!

NARCISA: Però el senyor rector no el deu dur pas, el dol?

MANELET: I no: ¿com vol que el dugui, sent aquí mossèn Oriol? (*Pausa.*)

NARCISA: Bona sort n'hem tingut, d'aquest tal mossèn Oriol, o si no, no sé en Ramon com s'ho hauria pres, tot això.

MANELET: Oh! Sí que es veu que és un home de cap, aquest

sacerdot. I el senyor mestre, al seu costat, ha sigut tot un altre.

NARCISA: Són amics d'un grapat d'anys.

MANELET: Prou que ho sé. Si amb la senyora Maria (que al cel siga) es van conèixer a casa d'ell. I han de ser amics de debò, perquè qui sap d'on ha vingut. Diu que és vicari de no sé quin poble de per allà Tarragona. *(Pausa llarga.)*

NARCISA: Pobra Maria!

MANELET: Sí, pobra! Ella sí que ja té totes les feines fetes. Els que queden són de plànyer.

150 NARCISA: Oh, sí que..., pobre xicot! Ves, tant que s'estimaven, tan joves, i té, ve-te'l aquí viu i amb una criatura. Si fos un noi, encara com aquell: la llàstima és que siga noia. Quan li falta la mare a una noia, més valdria que Déu se l'emportés, i sobretot sent tan jove.

MANELET: No n'hi ha per tant, tampoc. Ja queda l'Eliseta per cuidar-la.

NARCISA: Pobra Eliseta! Què sap ella de cuidar canalla? Després: ¿que vols dir que s'hi quedarà, aquí, havent-se mort sa cosina? Si és per ella, que la tenien com afillada des de que va quedar sense mare...

MANELET: No en sé res, d'això. *(Pausa.)*

NARCISA: Veurem. *(Pansa.)*

MANELET: No perdem temps, mare. ¿No ha dit que volia dir-me alguna cosa?

NARCISA: Sí.

MANELET: Què és? *(Pausa tot pensant.)*

NARCISA: Ai, bona nina! Tinc un cap que no és meu! Tenia alguna cosa per dir-te i ara ni que em matessin sabria atinar amb lo que era.

MANELET: A vostè li falta dormir.

NARCISA: Ja ho pots tornar a dir, ja.

MANELET: Quan tot això estigui llest, ja cal que miri de reposar bona cosa, que amb tantes nits de vetllar, va molt cansada, i no fos cas que la balléssim nosaltres després.

NARCISA: Que vols que la ballem! No, home, no.

MANELET: Sí, ja fóra ben estrany, ja. Com que tot ho ha carregat vostè!

NARCISA: Doncs qui ho havia de fer? No els havíem pas de deixar sols. (*Pausa.*)

MANELET: No es recorda, doncs, de lo que m'havia de dir? (*Pausa.*)

NARCISA: En bona fe, no. (*Pel corredor es veu passar un home venint de la porta del pis.*) Qui és, aquest?

MANELET: M'ha semblat algú de ca la vila. (*Mirant per la porta.*)

NARCISA: Ajusta, ajusta aquesta porta.

MANELET: Miri: jo me'n vaig (*anant-se'n*) cap allà. Ja m'avisarà quan se'n recordi.

NARCISA: Ara hi caic.

MANELET, *torna*: Digui, cuiti!

NARCISA: Que et fixis bé on la posen, al cementiri, perquè la setmana entrant, sense que ell en sàpiga res, l'Eliseta i jo volem que tu ens hi acompanyis.

MANELET: Sí: la setmana entrant prou feina tindrà amb la nena, l'Eliseta. Demà passat crec que arriba.

NARCISA: Tanmateix [*sic*]?

MANELET: Aixís m'ho ha fet escriure avui el senyor mestre, que la porti la tia que l'ha tingut durant la malaltia de la senyora.

NARCISA: Bé! Això rai! Tot s'arreglarà.

MANELET: Me'n vaig allà, jo. (*Anant-se'n.*)

NARCISA: Vés, ajusta-ho bé tot, que no se senti res quan vinguin.

MANELET: No tingui por: no se sent res d'aquí darrere. (*Se'n va ajustant la porta.*)

NARCISA *pren de sobre el bufet dos platets, que els posa, un en cada tassa, a la taula. Entra ELISETA amb el mocador als ulls. Ve del quarto on hi ha la morta. NARCISA la veu tot portant els plats a la taula.*

152

NARCISA: D'on véns? (*Continua la seva feina.*)

ELISETA: D'allà.

NARCISA: Ai, bona nina! ¿Quants cops t'ho haig de dir, que no vui que hi vagis més?

ELISETA: Tant se val, dona!

NARCISA: No, no tant se val! (*ELISETA s'asseu a la cadira de prop del balcó i plora.*) Sí, mira, només cal que en Ramon se n'adongui que tu plores. Espera't que siguin fora, si per cas tens ganes d'esbravar-te.

ELISETA: Té raó. (*Pausa.*) On és ara en Ramon?

NARCISA: Es deu acabar de vestir. No fa gaire que ha passat per aquí.

ELISETA: Que estava trist?

NARCISA: Ja veuràs, no reia, però tampoc feia com tu.

ELISETA: Que vol que li digui, si jo sóc així?

NARCISA: Esforçar-te és lo que has de fer.

ELISETA: Prou que ho faig.

NARCISA: Ja ho crec! (*Pausa.*)

ELISETA: Que sap si hi ha algú per allà?

NARCISA: Crec que sí.

ELISETA: Qui hi ha de dones?

NARCISA: No ho sé: crec que n'hi han algunes, però no sé qui són. El meu home i la noia de la Mercè crec que se'n cuiden.

ELISETA: Que no entrin pas aquí: no vui veure ningú fins que ells siguin fora.

NARCISA: Ja ho he dit an en Manelet. *(Pausa.)* I mossèn Oriol, on és?

ELISETA: Allà, que resa. *(Pausa.)*

153

Entra MANELET per la porta del fons. Va de pressa.

MANELET: Mare!

NARCISA: Què vols?

MANELET: No ha pres un mocador net per mi?

NARCISA: Sí.

MANELET: Per això, que m'ha semblat que ho deia.

NARCISA: Que el vols?

MANELET: Sí: dongui-me'l.

NARCISA: Té.

El PARE DE MANELET treu el cap pel fons i diu:

PARE DE MANELET: Manelet!

MANELET: Què mana?

PARE DE MANELET: Vés. Vine un moment. *(Se'n va.)*

MANELET: Ja vinc. *(Se'n va.)*

NARCISA: Ajusta.

MANELET: Bueno. *(Ho fa anant-se'n. Pausa llarga.)*

ELISETA, *on era*; NARCISA, *al seu costat esquerre.*

ELISETA: Quina hora és?

NARCISA: Quarts de deu. *(Mirant el rellotge de la paret. Pausa.)*

Entra RAMON per la porta del costat de la que ha sortit ELISETA. Es posa els guants i duu el llaç de la corbata per fer. A l'entrar s'atura i diu:

154

RAMON: On és, l'Eliseta?

ELISETA: Sóc aquí.

NARCISA: És aquí.

ELISETA: Què vols?

RAMON: Ves si em saps arreglar el llaç de la corbata, que jo no sé que m'hi pesco: com que mai me l'havia fet. *(Tot acostant-s'hi. NARCISA torna a la taula a refredar el caldo.)*

ELISETA: No sé si en sabré: com que tampoc mai te l'he fet. *(S'aixeca.)*

RAMON: Prova-ho! *(ELISETA li fa el llaç. Ell continua posant-se els guants sense mirar-la.)*

En aquesta escena de quietud, s'han de sentir parlar les ànimes. Ella no se'l mira, però s'endevina que el veu. Quan ja quasi està el llaç fet, se senten molt lluny campanes que toquen a morts. L'expressió dolorida de tots pren més relleu al sentir-les. NARCISA, com vigilant-los des d'on se troba. ELISETA abaixa les mans de la corbata i, després de mirar a RAMON i tombant-se d'esquena, diu, tot traient-se el mocador de la butxaca:

ELISETA: No ploris. (*Se'n va a seure a una cadira prop de la taula, on queda plorant.*)

RAMON *queda amb el cap baix, després s'asseu a la cadira on abans hi seia ELISETA. En aquest moment, apareix MOSSÈN ORIOL, que ha sortit preveient aquell moment. Ve del quarto de la morta. Tot mirant-se'ls a tots, tanca la porta amb clau i la dóna a NARCISA. Avança poc a poc, i s'atura al sentir que RAMON li diu:*

RAMON: Per què tanques?

MOSSÈN ORIOL: Perquè és hora.

ELISETA: Deixi-m'hi entrar, mossèn Oriol.

MOSSÈN ORIOL: Ja no. Tant se val, filla meva. (*Va a RAMON.*)

Tu ja la tornaràs a veure. (*Pausa.*) Vaia, prou.

NARCISA, *com volent distreure aquella quietud:*

NARCISA: Ara: ¿no li sembla, mossèn Oriol, que haurien de pendre una mica de caldo, aquest parell? (*Pausa. Les campanes paren de tocar.*)

MOSSÈN ORIOL: Que no han pres res avui?

NARCISA: Res: ni una engruna.

MOSSÈN ORIOL: Oh! esclar que l'han de pendre, doncs.

RAMON: Jo no vui res.

ELISETA: Ni jo.

MOSSÈN ORIOL: Com s'entén que no?

RAMON: Em faria mal tot lo que prenguéis.

NARCISA: Apa, Eliseta.

MOSSÈN ORIOL: Sí, dona, pren-lo.

ELISETA: Després: ara no vui res.

MOSSÈN ORIOL, a NARCISA, *baix*: Dongui-li quan siguem fora.
Tu sí que el pendràs, oi, Ramon?

RAMON: Però si em farà mal, si no em convé!

MOSSÈN ORIOL: Lo que no et convé és estar tan dèbil com estàs.

NARCISA: Oi tal!

MOSSÈN ORIOL: Apa, té! (*Pren la tassa de la taula.*) Jo te'l dono.
(*Pausa.*) Té, vaia, home, que no veus que em fas estar empantanegat. (*Pausa.*) Pren-lo, apa, té. (RAMON *pren la tassa i beu. Després l'hi torna, i MOSSÈN ORIOL la dóna a NARCISA. NARCISA se la mira i diu a MOSSÈN ORIOL:*)

NARCISA: L'ha deixat tot. (MOSSÈN ORIOL *li fa signe de que no li digui res, per no amoïnar-lo. Pausa. RAMON s'aixeca resolt i se'n va d'on ha vingut.*)

MOSSÈN ORIOL: On vas?

RAMON: Em deixava una cosa: ja torno. (*Se'n va. Pausa.*)

ELISETA: Sobretot, mossèn Oriol, en Ramon. (*De la cadira estant.*)

MOSSÈN ORIOL: No tingues por: jo vaig amb ell.

ELISETA: Sort de vostè.

MOSSÈN ORIOL: Tu, ves de fer bondat de la bona: ell deixa'l per a mi. En faràs, oi?

ELISETA: Sí, senyor.

MOSSÈN ORIOL: A veure: me'n refio.

ELISETA: Però deixi-m'hi entrar.

MOSSÈN ORIOL: Bah! D'això no se'n parla més. (*Se'n va vora la porta i es posa els guants. NARCISA, a prop d'ELISETA, com convenent-la. Es tornen a sentir les campanes.*)

NARCISA *s'acosta a MOSSÈN ORIOL i li diu:*

NARCISA: Vol el sombrero i el manteu, vostè?

MOSSÈN ORIOL: Sí, si em vol fer el favor.

NARCISA: Tot seguit. *(Se'n va per la porta on ha anat RAMON. Pausa.)*

Surt RAMON amb un rotllo de paper a la mà i el sombrero i l'abric posats, i diu tot anant a la mateixa cadira on seia abans.

RAMON: Ja em triga l'hora. *(Pausa.)*

157

NARCISA *torna. Ve amb el manteu i el sombrero i el dona a MOSSÈN ORIOL.*

NARCISA: Si és servit.

MOSSÈN ORIOL: Gràcies. *(Deixant el sombrero a la cadira. Lajuda a posar-se el manteu i després torna amb ELISETA.)*

MOSSÈN ORIOL *acaba de posar-se els guants, s'arplega el manteu i pren el sombrero. MANELET obre la porta amb cuidado i diu baix a MOSSÈN ORIOL.*

MANELET: Ja pugem.

MOSSÈN ORIOL: Vés allà, tu, eh?

MANELET: Sí, senyor.

MOSSÈN ORIOL: Jo em quedo aquí a la porta.

MANELET: Està bé.

MOSSÈN ORIOL: Quan hagin passat, avisa. *(MANELET se'n torna. Ajusta la porta.)*

RAMON, *endevinant-ho, tomba el cap i diu a MOSSÈN ORIOL*: Ja?
 MOSSÈN ORIOL, *molt baix*: Sí.

Es veuen passar caps pels vidres a través les cortines de la porta del fons. S'endevina gran tràfec. Se sent de nou tocar a morts. RAMON i ELISETA ploren. MOSSÈN ORIOL fa signe a NARCISA que s'acosti i li diu:

MOSSÈN ORIOL: Quan siguem fora, que passin aquí les dones: conversant potser es distraurà l'Eliseta.

158

NARCISA: Ja ho pensava, ja. Que ja són aquí?

MOSSÈN ORIOL: Sí. (*Amb el cap només. Pausa.*)

NARCISA, *avança cap a RAMON i li diu*: Vol un mocador pel coll? Potser hi farà fresca allà, i amb el sobretodo no en tindrà prou.

RAMON: Gràcies.

NARCISA: Sí que l'hi daré; després, si es constipava...

RAMON: No, no, no el vui. Ja és prou guixut l'abric que porto.

NARCISA se'n torna amb ELISETA. Pausa molt llarga. Encara se senten les campanes. De cop, s'obre altre cop la porta i apareix MANELET no sabent com dir-ho. Duu el sombrero a la mà. Al fons, s'hi veu son pare com esperant.

MANELET: Ja són endavant: quan vulguin... (*MOSSÈN ORIOL avança.*)

MOSSÈN ORIOL: Ramon!

RAMON: Sí, anem. (*Alçant-se d'esma.*)

MANELET: Dongui: ja l'hi portaré jo, això. (*Pel rotllo de paper.*)

RAMON: Té. *(Queda com no sabent què fa. Pausa.)*

MOSSÈN ORIOL: Anem?

RAMON: Anem. *(Comença a caminar.)*

Surten de costat MOSSÈN ORIOL i RAMON. MANELET, darrere d'ells. Aquest fa com si digués alguna cosa a son pare i se'n va amb ells. El pare fa signe a l'agrupament d'anar-se'n, i es veu passar pel fons un grupo d'uns 12 o 14, entre homes i nois, tot-hom vestit fosc. NARCISA ajusta la porta. Al tombar-se es topa amb ELISETA, que, havent alçat el cap, s'adona que són fora, i li diu, com esverada, sense cridar:

159

ELISETA: Ja?

NARCISA li fa que sí amb el cap. ELISETA s'aixeca corrents i va decidida al balcó. NARCISA la detura, i, abraçant-la, li diu:

NARCISA: Si no veuràs res: passen per dalt. *(Queden abraçades i ploren totes dues. Se sent tocar a morts.)*

ELISETA: Déu meu, Senyor! *(Se sent tocar encara.)*

ES TANCA LA CORTINA

Les campanes que se senten durant l'acte, que resultin ben justes de ritme, de sonido i de distància.

ACTE SEGON

L'escena, com en el primer. És l'endemà de l'enterro. Són les 6 encara no de la tarda; la llum entra endormiscada pel balcó.

161

RAMON *vesteix d'americana negra i un mocador de seda negra al coll.*

ELISETA, *de dol definitiu i d'estar per casa.*

Comença

Durant tot lo que segueix es va enfosquit més de cada cop. MOSSÈN ORIOL, sentat al silló de vora el balcó, llegeix un llibre d'oracions. Al poc rato, alça el cap, mira a través els vidres i es queda apoiant el cap en una mà, sense llegir. Entra ELISETA per la porta del fons i se'n va cap al bufet, d'on treu una plata que posa damunt la taula. MOSSÈN ORIOL, al sentir-la, es tomba i li diu:

MOSSÈN ORIOL: Treballes molt, Eliseta.

ELISETA: Ah! Vostè és aquí? No l'havia vist.

MOSSÈN ORIOL: Potser com que fosqueja... Jo ni menos m'hi veig per llegir. *(Pausa.)*

ELISETA: Per què ho diu que treballo molt?

MOSSÈN ORIOL: Perquè és veritat.

ELISETA: Faig lo més just.

MOSSÈN ORIOL: No tothom fa tant.

ELISETA: Si jo no ho fes, qui ho faria? Després, no tinc por que la feina em mati... I ara menos que abans. Per lo que s'ha de fer! Veu, quan tornarem a tenir la nena ja serà altra cosa, però encara em distraurà. Jo ja voldria que fos aquí.

MOSSÈN ORIOL: Crec que demà arriba?

162

ELISETA: Crec que sí.

MOSSÈN ORIOL: Ja cal que la cuidis bé!

ELISETA: Poc m'ho té d'encomanar això, mossèn Oriol. Primer de tot ho faré tan bé com sàpiga, de plana voluntat, perquè me l'estimo com Déu del cel sap; després, encara que no fos així, ho faria perquè sé que em toca, que d'un modo o d'un altre s'han de pagar els deutes en aquest món.

MOSSÈN ORIOL: Sí: fes-ho com dius, tan bé com sàpigues: tot serà bé per a tu. (*S'aixeca.*)

ELISETA: És clar que em serà bé, amb tot i que seré mal vista de segons qui, però per això tant me fa, mossèn Oriol.

MOSSÈN ORIOL: Com vols dir?

ELISETA: Ja sap vostè com són fets la gent, i, a més, a fora només se cuiden de lo que fan els altres. De tots modos, cregui que ana mi tant me fa. Penso (i sé que no m'equivoco) que l'estar-me aquí és estar-me al meu lloc. Que diguin lo que vulguin, i retallin per on els vingui de grat, tant se me'n dóna.

MOSSÈN ORIOL: I tan poc com se te n'ha d'endonar, quan ni aquestes retallades tindran ocasió de fer-se't.

ELISETA: Sempre se'n troba, d'ocasió, quan se vol.

MOSSÈN ORIOL: Però molt hi fa quan s'evita.

ELISETA: Com vol dir?

MOSSÈN ORIOL: Que ja, preveient tot això, no sé de què m'ha parlat en Ramon de fer venir aquí amb vosaltres a la seva tia Rafela, la que està de dona de companyia amb aquella senyora de Barcelona, on tenen la nena.

ELISETA: De veres?

MOSSÈN ORIOL: Sí: així m'ho ha dit aquest dematí.

ELISETA: És, doncs, que no té prou confiança en mi?

MOSSÈN ORIOL: Qui et diu tant?

ELISETA: No pot ser re més: prou clar que es deixa veure. Ja li he vist sempre jo així, an en Ramon.

MOSSÈN ORIOL: Trobo que t'enfiles sense haver-hi de què. Ell m'ho ha consultat, i jo li he dit que pensava santament. Més que per ell, jo crec que deu fer-ho per tu, per evitar tot allò que em deies.

ELISETA: Si a mi tant me té.

MOSSÈN ORIOL: Però an ell, que ha de procurar per tu, no li té tant, i així té de ser.

ELISETA: Per mi? És que no em creu bona per complir com se deu?

MOSSÈN ORIOL: No sigues tonta: si així fos, ¿vols que no hagués pogut trobar mil excuses per allunyar-te d'aquí? Ell te té per lo que ets i t'aprecia per lo que vals.

ELISETA: Vol dir?

MOSSÈN ORIOL: Sí, ell mateix m'ho ha dit.

ELISETA: Jo no sé si sóc tot això. Lo que sí puc dir-li, mossèn Oriol, és que en aquí m'hi sento lligada de voluntat. El record de ma cosina (que al cel siga), la nena, ell

mateix, que és tan bo..., en fi, tot m'hi lliga prou. Porto tan bon afecte a tot, que em posa intranquil·la el pensar que se'm pot tenir per inútil o desagraïda. Cregui-ho: és una cosa que em mortifica molt.

MOSSÈN ORIOL: Compleix com pugues i amb tot l'enteniment possible.

ELISETA: No tinc de fer-ho! Vaia si ho faré! Jo, ara com ara, tan sols voldria una cosa.

MOSSÈN ORIOL: Què?

ELISETA: Veure'l an ell d'un altre temple.

164 MOSSÈN ORIOL: D'un altre temple?

ELISETA: Sí: més animat. Que no el veu vostè mateix? No parla a penes, no menja gota: sobretot això em dóna una ànsia d'allò més.

MOSSÈN ORIOL: Tot són coses naturals que li passin: deixa que el temps transcorri i ja veuràs tu com tot s'arregla, si Déu ho vol.

ELISETA: Vol dir?

MOSSÈN ORIOL: I tant que sí. Frescos estaríem que continués així. Però desenganya't: no pot estar gaire tranquil encara. Fa tot just un dia que l'hem enterrada!

ELISETA: És cert, però em dol veure'l com està ara. Jo prou faig tot lo que puc perquè s'animi, però ni així. Ja no sé què fer.

MOSSÈN ORIOL: Jo penso que li puc trobar un bon remei.
(Pausa.)

ELISETA: Com?

MOSSÈN ORIOL: Emportant-me'l amb mi uns quants dies a la Rectoria.

ELISETA: Sí?

MOSSÈN ORIOL: Sí. Creus que no li farà bé? (*Pausa.*)

ELISETA: No, no: al contrari, oi tal que li farà bé! (*Pausa.*) Parlant, parlant, ens hem quedat a les fosques. Té mistos?

MOSSÈN ORIOL: No.

ELISETA: Vaig a buscar-ne: encendré el quinqué.

ELISETA se'n va per on ha vingut. MOSSÈN ORIOL es passeja per la sala. Ja és del tot fosc. Pausa. Torna ELISETA amb un misto encès. Encén el quinqué, única claror que quedarà en escena durant lo que resta de l'obra.

165

MOSSÈN ORIOL: Santa nit!

ELISETA: Santa nit! Que distreta! M'he deixat això aquí (*per la plata*), i haig de treure plats encara. Tant se val que comenci a parar taula. (*Treu plats del bufet, després treu el tapet de la taula i comença a posar les estovalles, i, parlant, parlant, de parar taula, no fa re més que això.*) Vostè deu ser amic d'anys d'en Ramon, veritat?

MOSSÈN ORIOL: Ja ho crec que sí! Per què ho preguntes?

ELISETA: Per re, per saber-ho.

MOSSÈN ORIOL: Mira: saps quant deu fer? Uns dotze anys, que ens coneixem. (*Pausa.*)

ELISETA: Crec que la va conèixer a casa de vostè, la Maria, oi?

MOSSÈN ORIOL: Sí, a casa.

ELISETA: Ell es veu que a vostè se l'estima molt.

MOSSÈN ORIOL: Com jo an ell.

ELISETA: Sempre en parla.

MOSSÈN ORIOL: És molt bo, és un àngel.

ELISETA: Prou que ho sé que és bo. Se l'ha de veure de la vora

per poder-ho assegurar. I veu? Els bons són sempre els que pateixen més. Què ho fa, això?

MOSSÈN ORIOL: Ai, filla meva! Què vols que ho faci? N'hi ha prou en ser bo per patir sempre. Però hi ha sofriments que fan viure.

ELISETA: Com pot ser?

MOSSÈN ORIOL: Tal com és: són moltes les vegades que ens anima a lluitar i a viure alguna d'aquelles penes de les que solem dir-ne incurables. Això és la vida: el que no sofreix no viu, Eliseta. (*Pausa.*)

166 ELISETA: Sí que és veritat! (*Molt baix.*)

MOSSÈN ORIOL: Trobes que és veritat? (*No contesta.*) Per què no m'ho dius? Què trobes que és veritat? Per què tu ho sents així?

ELISETA: Jo? Per què vol que ho senti?

MOSSÈN ORIOL: Per què haig de voler-ho? Tu, ja hi ets pel camí de les penes.

ELISETA: Jo?

MOSSÈN ORIOL: Sí: tu no tens mare. Tu ja fas colla amb els que se'n diuen desgraciats.

ELISETA: Ah, bé! Això sí.

MOSSÈN ORIOL: Veus: an en Ramon no li faltava la mort de la Maria per poder-s'ho creure. Ha sofert tant, de tants anys an aquesta part!

ELISETA: Crec que sí.

MOSSÈN ORIOL: Oh! No pots pensar-t'ho.

ELISETA: Diu que eren molt rics abans?

MOSSÈN ORIOL: Molt rics, molt!

ELISETA: I que després no sé com va ser que ho varen perdre tot, oi?

MOSSÈN ORIOL: Tot.

ELISETA: I com va ser?

MOSSÈN ORIOL: Què en trauries de saber-ho?

ELISETA: Potser he demanat massa.

MOSSÈN ORIOL: No et dic tant.

ELISETA: No en faci cas: com que tot me sembla de casa, de vegades... Ja ho veu, vostè mateix,..

MOSSÈN ORIOL: Només t'ho sembla, de casa?

ELISETA: I doncs! Com que no hi sóc.

MOSSÈN ORIOL: Per què ho dius?

ELISETA: Perquè és veritat.

MOSSÈN ORIOL: Vols dir que et falta alguna cosa?

ELISETA: Oh! No re.

MOSSÈN ORIOL: Aleshores...

ELISETA: No sé com dir-li.

MOSSÈN ORIOL: Ja t'entenc: casa teva, per a tu (i és molt natural) és altra cosa. Però no hi ha per què apurar-se. El dia que Déu te destini un bon marit, com te mereixis, prou la trobaràs aquesta casa teva.

ELISETA: No em parli d'això.

MOSSÈN ORIOL: Per què no?

ELISETA: Jo no em casaré.

MOSSÈN ORIOL: Si altres vocacions més santes te'n priven..., és una altra cosa.

ELISETA: Tampoc.

MOSSÈN ORIOL: Doncs, què te'n pot privar?

ELISETA: Què sé jo? El cor m'ho diu.

MOSSÈN ORIOL: Bah! Tot serà lo que Déu vulga.

ELISETA: Tot! (*Molt baix. Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL *va al balcó. Se sent trucar a la porta del pis al cap d'un moment. ELISETA no es mou. MOSSÈN ORIOL es tomba i, estranyat de veure-la encara allà, li diu:*

MOSSÈN ORIOL: Truquen, Eliseta. No ho sents?

ELISETA: Sí, sí, mossèn Oriol. Qui sap on tenia el cap! Que distreta! Vaig a obrir. *(Se n'hi va amb pas calmat, tot emportant-se'n els plats que havia tret del bufet. MOSSÈN ORIOL queda mirant-se-la mentres se'n va, com descobrint en ella algun misteri. Quan queda sol torna de nou a passejar per la sala, i al poc rato apareix RAMON, que és qui ha arribat. Duu una floreta a la mà.)*

168

RAMON: Bona nit! *(Com malhumorat.)*

MOSSÈN ORIOL: I bona hora. D'on vénés?

RAMON: De casa el metge.

MOSSÈN ORIOL: No et trobes bé?

RAMON: Sí: hi anat per arreglar comptes. *(S'asseu a la cadira separada de la taula.)*

MOSSÈN ORIOL: Bona pressa portes.

RAMON: Això m'ha dit ell, i per això no ha volgut arreglar-ho encara. Ja em triga l'hora.

MOSSÈN ORIOL: De què?

RAMON: De dar-li lo que li dec.

MOSSÈN ORIOL: No et coneix de prou temps, per ventura?

RAMON: De tant temps com vulgues: sóc jo que tinc aquesta mania. És lo únic que em queda per pagar: no en vui deure re de tot això. *(Queda amb el cap baix i apoiat a una mà. En l'altra se li veu perfectament la flor que hi duu.)*

MOSSÈN ORIOL: Qui t'ha dat aquesta flor?

RAMON: Qui vols que me l'hagi donada? Jo me l'he presa! (*La tira a la taula. Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: Vols que et digui una cosa?

RAMON: Digues.

MOSSÈN ORIOL: Trobo que allò de fer bondat m'ho quedes a deure.

RAMON: No sé per què.

MOSSÈN ORIOL: Jo sí que ho sé; i em dol tant el teu comportament, que, veient que fins ara no han sigut prou bons els pobres consells que t'he dat, he lograt imaginar-me un altre remei que penso t'ha de ser de bons efectes.

RAMON: Un remei? Ai, Oriol! Tota la teva bona voluntat em temo que no serà prou per trobar-me'l, un bon remei.

MOSSÈN ORIOL, *dret al seu costat*: Ja sé que n'hi han de millors: el temps, per exemple; però aquest, segons com, ve molt tard, i jo tracto per altres medis que l'alivi t'arribi més actiu, perquè no m'agrada veure't sofrir.

RAMON: A bondat ningú et guanya, i a mi, a desgraciat tampoc me guanya ningú. (*Amb el cap baix altra vegada.*)

MOSSÈN ORIOL: Vaja, home, vaja: així no es va enlloc. Per Déu, no sigues tan noi, que em mortifica veure't d'aquest modo. Tot lo que tu tens és covardia, re més que covardia. Tens por d'estar sol i no penses que, mal que se t'hagi mort la Maria, no t'hi trobaràs de sol, com tu creus. Lo que s'estima mai mor: si es perd de vista, augmenta en veneració. Això ho sé de quan va morir la mare, que al cel siga. Jo era molt noi: per voluntat d'ella havia ja començat els primers estudis. A l'idea de que podia perdre-la, em sentia covard quan estava tan mala. Va morir, i un cop passada la impressió de

mort, poc a poc, va reviure en mi d'una manera divina, si vols. La vaig anar veient més viva, d'una vida més ferma, vida de record, que m'acompanyava per tot, que no m'ha deixat encara, companyia fidel de tots els meus actes. Ja no la ploro, ni la tinc per morta: hi penso sempre i em complau pensar-hi. Ve't aquí lo que t'ha de passar a tu més endavant. Però en espera de que això t'arribi, et diré allò del remei, lo que és i com ho he pensat. (*Agafa la cadira junta a la taula i s'asseu al costat d'ell.*) Mira: demà, o bé passat demà, te'n véns amb mi a la Rectoria: veuràs com allà t'hi sentiràs millor. Al senyor rector li agradarà força tenir un foraster com tu. Ja veuràs: el canvi d'aires i de vistes és un gran què pels apesaratats. (*Pausa. El corredor del fons s'il·lumina d'altra claror de llum de petroli molt dèbil i venint de lluny.*)

RAMON: Jo, venir-me'n amb tu? (*Estranyat.*)

MOSSÈN ORIOL: Sí. Vols dir que és un disbarat?

RAMON: Disbarat, no; però no pot ser.

MOSSÈN ORIOL: Ha de ser!

RAMON: Molt resolt ho dius.

MOSSÈN ORIOL: Perquè convé així: no hi valdrà que em parlis de la nena, ni del col·legi, ni de tot allò de tes molèsties. No n'acceptaré cap, d'excusa, ni una. Tot se pot arreglar, i demà passat cap allà dalt falta gent. (*Pausa.*)

RAMON: I un cop allà, què?

MOSSÈN ORIOL: No hi pensis en això: això és feina meva. Ja em cuidaré jo de quedar bé. Per endavant puc dir-te que, sent qui ets i agradant-te lo que sé que t'agrada, és impossible que no t'hi trobis bé. (*Pausa.*)

RAMON: No, no. Vaja, no.

MOSSÈN ORIOL: Sí, sí, dic jo, i no se'n parla més.

RAMON: No pot ser, vaja. ¿Què en trauré de venir, si el meu mal no té cura? (*Agafat al respald de la cadira, com si plorés. Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: Em fas llàstima, Ramon.

RAMON: Aquesta és la paraula: llàstima. Ara has dit una veritat com un temple: poc ho saps tu.

MOSSÈN ORIOL: Per Déu, tranquil·lisa't! Distreu-te, que si ho logres et posaràs com has d'estar: serè i sentint lo que t'he contat.

RAMON: Jo no puc serenar-me.

MOSSÈN ORIOL: Està bé plorar una mort, però no tant com ho fas tu. (*Pausa.*)

RAMON: No és pas una mort lo que ploro, Oriol. Jo no ploro una mort. Si fos això rai! (*Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: No t'entenc.

RAMON: Ploro alguna altra cosa més trista, més desconsoladora.

MOSSÈN ORIOL: Què dius? (ELISETA, *de la porta del fons estant, diu, rompent l'interès viu de MOSSÈN ORIOL:*)

ELISETA: Si volen sopar, acabaré de parar taula.

MOSSÈN ORIOL, *tombant-se i com dissimulant:* Ja t'avisarem, Eliseta.

RAMON, *igualmente:* Sí, ja t'avisarem.

ELISETA: Està bé. (*Com no explicant-se lo que els passa, se'n va. Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL *es tomba de nou amb cuidado per assegurar-se de que ja és fora, i diu en veu baixa:*

MOSSÈN ORIOL: Què deies?

RAMON: Re, deixem-ho córrer.

MOSSÈN ORIOL: Oh, no t'ho pensis pas això! A tu et passa alguna cosa, i jo vui saber-la, i ara tot seguit, sense esperar més.

RAMON: Ai, Oriol! (*Plora.*)

MOSSÈN ORIOL: Parla, conta'm lo que et passa, que jo tinc l'obligació de saber-ho.

RAMON: Sí, sí: t'ho contaré, t'ho contaré tot. Sóc un desgraciat! Pobre de mi!

172 MOSSÈN ORIOL: Però què és? De què es tracta? (*Pausa.*)

RAMON: Vols ajustar la porta?

MOSSÈN ORIOL: Sí: ja hi vaig. (*S'aixeca i ajusta la del fons.*) I aquesta? (*Signant una del costat.*)

RAMON: No: aquesta no cal. (*Torna i s'asseu on seia. Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: Dignes.

RAMON: Estic perdut.

MOSSÈN ORIOL: Perdut?

RAMON: Sí.

MOSSÈN ORIOL: Ja saps bé lo que dius? L'home tan sols pot perdre's d'una manera, i no em vui creure que tu et trobis en semblant cas.

RAMON: Doncs si no ho estic, vaig pel camí d'estar-ho: tinc por, no em sento segur.

MOSSÈN ORIOL: Però explica't, per Déu! Aixís no fem re.

RAMON: Mira, Oriol: mai de la vida m'havia trobat com ara em trobo. El dir-te lo que et vui dir és posar-me en mans teves, intentant trobar alivi, mai un remei, perquè el meu mal no té cura. Tremolo com un culpable, encara sóc prou poca cosa per pendre'm com a pròpia la culpa d'algú altre... Mira si sóc de plànyer!

MOSSÈN ORIOL: Parla!

RAMON: Sí que vui parlar. Escolta: tot això que ara m'has conatat trobo que és cert, i no per voler-te'm igualar, per casualitat tal volta, jo m'ho havia imaginat abans de que la Maria ens deixés. Sí: me'l forjava, aquest record que fa d'etern consol, que alivia tant la pena d'una mort. Però..., ai, Oriol! ¿Què diries d'un home que es trobés lluny de poder-lo sentir, més que lluny, que es trobés privat, completament privat de posseir tot això? ¿En quin estat te l'imaginaries; en quin estat de solitud més esparveradora, an aquell que en el precís moment de necessitar d'aquesta companyia se li esborrés la figura del bon record, se li desplomés la majestat del consol i aquell respecte que l'ha d'emparar se li fongués per sempre? (*Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: No t'entenc bé, Ramon!

RAMON: Ja m'entendràs. No sé què pagaria per poder-t'ho dir d'un cop.

MOSSÈN ORIOL: Diga-m'ho!

RAMON: No puc! Hi ha coses que no es poden dir de cop i volta; un les té tan enclavades al dintre seu, que costen de fer-les sortir a flor de llavis. Però t'ho diré, jo et juro que t'ho diré! És precís que ho sàpigues: així et convenceràs de que tot lo bo ha sigut fel per a mi; que no n'hi ha prou de veure'm com me veig, després de les disbauxes de casa meva, de ric a pobre, d'home aspirant a mestre d'estudi d'un racó de món. Sens dubte era precís que això tingués una rematada digna, i creu que la té, Oriol, la té.

MOSSÈN ORIOL: Què dius! Com parles, Mare de Déu? ¿Fins a

tal punt te deixes portar dels teus desvaris, al punt de desemparrar-te de lo més cert, de lo més sant?

RAMON: Què saps, tu? No vulguis ara consolar-me: aquesta vegada et serà inútil. No parlo portat de cap desvari: són proves i certituds les que em fan obrir la boca per parlar de coses que horroritzen, que desemparen, com dius tu.

MOSSÈN ORIOL: Però quines són, aquestes coses?

RAMON: Vols saber-ho?

MOSSÈN ORIOL: I és clar que vui saber-ho: vui que m'ho digues per dar-te bona part de lo que et falta.

RAMON: No podrà ser, però tant se val. Escolta: la Maria, la meva muller, aquell àngel que havia sofert tant per mi, seguint les meves desgràcies, que passava ferma per tot on jo passava, que m'animava quan dequeia i reia i plorava per mi, i tot per mi sempre...

MOSSÈN ORIOL: Sí, què... (*Pausa.*)

RAMON: No era re d'això!

MOSSÈN ORIOL: Què dius!

RAMON: Lo que sents. La Maria...

MOSSÈN ORIOL: Sí...

RAMON: La Maria ha viscut fins l'últim moment estimant un altre home.

MOSSÈN ORIOL: Com?

RAMON: Tal com és. Plany-em, plany-em! (*Plora amb el cap entre les mans.* MOSSÈN ORIOL *queda amb el cap baix. D'actitud confosa, no se sap què passa per ell. De sobte, com repensant-se, alça el cap a poc a poc i diu:*)

MOSSÈN ORIOL: Ramon, serena't, no siguis així.

RAMON: Que em sereni? Creus tu que puc? Si no és possible ja!

MOSSÈN ORIOL: I per què no és possible? Com ho saps tu, tot això que em contes? Perquè t'ho han dit, oi? Ve't aquí tota una sentència!

RAMON: Oh, no! Si m'ho haguessin dit, no em veuries tal com ara em veus: aleshores hauria començat per demanarte consell per si devia creure-m'ho o no. Ara no és pas així que et parlo.

MOSSÈN ORIOL: Vols dir que ho saps del cert?

RAMON: No ho vui dir-ho, no, que és així mateix.

MOSSÈN ORIOL: Ho saps?

RAMON: Sí, per desgràcia!

MOSSÈN ORIOL: I com?

RAMON: Com? Per ella!

MOSSÈN ORIOL: Què dius?

RAMON: Sí, per ella mateixa.

MOSSÈN ORIOL: No t'entenc.

RAMON: Tot seguit m'entendràs. Saps que la Maria i la teva germana Assumpció (que al cel siga) eren íntimes amigues? Per això jo la vaig conèixer a casa teva. Tu estaves a prop d'entrar al seminari per aquella època.

MOSSÈN ORIOL: Sí, que els diumenges cap al tard ens reuníem aquella colla i jugàvem...

RAMON: Just. Saps també que la teva germana va casar-se primer que la Maria no es casés amb mi, i que un cop casada, l'Assumpció va anar-se'n a Orense, on el seu marit tenia o té encara el negoci.

MOSSÈN ORIOL: Sí.

RAMON: Doncs elles dugues, des de que es van separar, no van mai estar sense escriure's, fins ben a la vora de posar-se ta germana en perill de mort. Va venir, doncs, que,

estant tan mala l'Assumpció, es va morir. Quan un dia, rep la Maria un paquet junt amb una carta de l'Anselm, el teu cunyat, que poc més o menos venia a dir això: «Que li enviava aquell paquet de cartes, respostes a la seva Assumpció, i que les hi enviava per voluntat de la mateixa difunta». La Maria va rebre'l amb certa torbació, que jo vaig atribuir-la al mateix trastorn de la mort i demés... I ella, sense ni menys desfer-ne les cintes blaves que el lligaven, se'l va desar, i jo ni mai més me n'havia recordat. Aquest dematí he començat a regirar calaixos (allò que es fa), i he topat amb el paquet de què et parlo. Aleshores m'ha passat pel cap llegir cartes i més cartes, i en elles, i per mà d'ella mateixa, he sabut tot lo que et dic. Parla d'ell, sempre d'ell, d'un impossible, d'un respecte per mi, d'un amor per ell. Ell!... Mai l'anomena!... Mai!... Ve't aquí com ho sé.

Mentres tot això, MOSSÈN ORIOL s'endevina torbat, d'una torbació fina. Se'l veu lluitant per algun sentiment endormiscat de temps, i fins, oblidant-se de qui és, no pot amagar en tot lo que per dintre seu li passa. De cop RAMON s'aixeca decidit, i MOSSÈN ORIOL li diu, alçant-se també:

MOSSÈN ORIOL: On vas?

RAMON: A buscar-les: espera't. (Se'n va per la primera porta lateral. MOSSÈN ORIOL queda apoiat a la taula, amb el cap baix. Al veure's sol, se deixa voltar de quants records li apareixen com antics companys que per ben morts tenia. Alça els ulls buscant el cel, no el troba, però el recorda, i, com apartant-se d'aquella torbació, espera amb sere-

nitat que RAMON torni. Al poc apareix.) Acosta't. Aquí ens hi veurem més. *(Porta un paquet de cartes, i entre elles una cinta blava. S'asseu a l'altre costat de taula, on hi ha una cadira i al costat un silló, que és on s'asseu* MOSSÈN ORIOL. RAMON *comença a regirar cartes i va dient:)* Espera't. N'hi ha que no diuen re pel cas. A veure aquesta. Tampoc!... Aquesta crec que l'he separada. Sí: aquesta és una; però primer te'n vui llegir una altra. On serà?... Ja la tinc. Sí: comencem per aquesta. Escolta: «Estimada Assumpció: Vaig rebre la teva apreciada carta del 10 del mes passat, i no he pogut contestar-la abans...». *(Parlant:)* Etc., etc. Tot això no vol dir res. *(Com buscant més avall. Llegeix:)* «No pots pensar-te lo contenta que em fa saber que estàs tan bona...» *(Parlant:)* Més avall... *(Busca.)* Aquí. *(Llegint:)* «Trobo que tens molta raó al dir-me que em convé casar-me, i per més que em sembla molt exposat lo que dius de que una cosa pot esborrar-ne una altra, ho he ben pensat, i puc dir-te que ja hi crec.» *(Aquí una petita pausa, com no sabent-se'n avenir.)* «Tens també molta raó dient-me que és precís pensar en demà; que no tinc cap costat si l'avia se'm morís, i que no sempre se'm presentarà un bon xicot com en Ramon que em vulgui desinteressadament. *(Pausa.)* De lo dels diners que parles, sí que no hi penso, perquè la desgràcia de fortuna podia ser de més perjudici en un altre que no pas en ell, que és treballador i no és gens tonto, però, i lo altre? ¿Creus tu que, faci lo que faci, podré mai olvidar-me d'ell, jo que l'estimo tant? Quan me contestis, conta'm lo que en sàpigues, i no em tinguis per boja ni per lleugera:

l'estimo molt, i ell també m'ha estimat si ara no m'estima, que, per més que mai m'ho ha dit, jo ja li he sabut conèixer.» Què et sembla?¹ (*Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: Era soltera, encara?

RAMON: Sí.

MOSSÈN ORIOL: Podia haver canviat després...

RAMON: És lo que se m'hauria ocorregut a mi si hagués llegit aquesta primer que alguna d'altra.

MOSSÈN ORIOL: Per què?

RAMON: Per què? Perquè n'hi han de quan casats i n'hi ha una que per la fetxa la nena ja era al món. N'hi han de totes, Oriol, de totes. Aquí en tinc una que l'he dobligada per coneixe-la. Escolta-la bé: és terrible per a mi. Ja veuràs el començament: tampoc hi ha res d'interessos. Té, aquí comença: «Dius que t'alegres molt de que en Ramon s'hagi posat a mestre, i et dono les gràcies per la bona sort que ens desitges, perquè creus que tot això contribuirà a la meva felicitat.» (*Parlant.*) Encara vivíem a Barcelona que jo ja tenia l'empleo, abans de pendre la vacant d'aquí.

178

1. A mossèn Oriol, en tot lo que resta de diàleg, se li entreuveu la lluita intensa que passa per ell. No hi ha tristesa més fonda que aquella que se sent al reviure en nosaltres coses que donàvem per ben mortes, i més encara si són coses que un ha fet tot lo que ha pogut per matar-les a temps. Sentim aleshores un greu immens: sembla la destrucció d'una obra que ens ha costat bocins de vida per arribar tan sols a imaginar-nos que n'havíem lograt la realització. El desconcertament se'ns nota aleshores, mal ens esforcem per dissimular-lo. Tot això explica clarament quin estat d'expressió serà el de mossèn Oriol, qui lluita, además, amb qui és ell i lo que representa ser.

MOSSÈN ORIOL: Sí, al poc temps de jo haver cantat missa.

RAMON: Sí. Escolta. (*Llegint de nou:*) «Quan parles de la meua felicitat, sempre em sembla que te'n burles. Ja sé que és veritat tot lo que em dius, que en Ramon és un bon home, que només viu per a mi, i només treballa per a mi, que m'estima molt, massa i tot m'estima, perquè jo no mereixo re d'ell, perquè ben mirat li falto de pensament. Però també en pago la penitència, d'aquest pecat. Jo, creu que el voldria ben dolent, per tenir motiu de no estimar-lo gaire. Ara visc en pena perquè m'esforço per fer tot lo que es mereix, i haig de dar gràcies a Déu que em dóna valor per fer-ho resignada, i ell s'arriba a creure que l'estimo...» (*Pausa. Es mira a ORIOL com buscant una mirada que el planyi. ORIOL vol complaure'l i ho fa com pot, que per ell la necessitaria. Torna a llegir:*) «Cert amor ja li tinc, però és més aviat un respecte: no és aquell amor que somniàvem juntes, aquell que tu has trobat, aquell que a mi m'ha fugit per sempre. Que som boges, les dones! Ves que pensaria qualsevol que s'enterés d'això que t'escric. Que en saps d'ell? Mai me'n dius re: fas ben fet. Sobretot, guarda aquestes cartes ben recatades, que si se'm descobria fins als ulls d'ell en valdria de menos, i això sí que em doldria. Contesta'm i parla'm d'ell: no hi fa re que no pugui ser.» I tu, que m'aconselles que em sereni, ara que vas sentint tot això, què et sembla? ¿Tinc motius per dir-te que és impossible, que no puc trobar consol, que és horrorós lo que em passa?

MOSSÈN ORIOL: Calma!

RAMON: Calma? No, no ho sents lo que dius: et creus en dever

de consolar-me i ho fas per això; però per dintre teu me planys, te faig llàstima, i trobes que tinc motiu per desesperar-me.

MOSSÈN ORIOL: Desesperar-te mai! Què se'n treu, de desesperar-se?

RAMON: No ho sé què se'n treu. Jo només sé que lo que em passa és terrible. ¡Pensar que re ha sigut per mi, re; que he viscut tants anys feliç, d'una felicitat que jo me la forjava, jo tot sol, ajudat d'aquests ulls de criatura, vivint enganyat com un estúpid, que de tot li diuen que sí, per obra de caritat! ¡Tot ens enganya en aquest món, fins lo que tenim més a la vora! Aquella tristesa, que jo la tenia per ben meva, perquè la creia seguidora de les meves penes, era d'un altre, d'ell, d'aquest ell que n'ha quedat el nom en els llavis closos per sempre de dugues mortes. Ell! Qui devia ser? Qui deu ser, perquè ben cert deu viure encara? Ajuda'm a pensar-ho: tu coneixies millor que jo els que venien a casa teva. *(Pausa.)*

MOSSÈN ORIOL: Podia ser algú que no vingués a casa.

RAMON: Essent conegut de ta germana?

MOSSÈN ORIOL: És veritat.

RAMON: Pensa-ho, Oriol: consol mai ho seria per a mi; però, no sé, m'agradaria saber-ho per veure quan menos quines qualitats l'adornen que el distingeixin tant de mi perquè s'hi sentís tan inclinada; coneixe'l, en fi, per coneixe'l, per veure'l de prop, per... *(Exasperat.)*

MOSSÈN ORIOL: Ramon! *(Calmant-lo.)*

RAMON: Què sé jo què dic ni què em faig, pobre de mi. *(Plora. Pausa. MOSSÈN ORIOL, com confós.)*

MOSSÈN ORIOL: Mira: m'entristiràs a mi també. No ploris, vaja! (*Pausa.*)

RAMON: El fill d'aquell notari del mateix replà? No podia ser.

MOSSÈN ORIOL: Era casat.

RAMON: Qui sap! Potser sí. Ella parla d'un impossible. Però, no. Això s'endevina: si quasi mai li dirigia la paraula. L'Albert? Tampoc: si ja tenia relacions amb la Dolores quan ens reuníem a casa teva. En Víctor? No: va venir dugues o tres vegades només, i, a més, ta germana, d'Orense estant, no podia dar-n'hi notícies com ella n'hi demanava. Ai, Déu meu! Jo m'hi perdo per aquí, m'hi perdo, tot és fosc com una gola de llop, tot: no sé per on camino, tot són confusions i dolor i martiri. ¿Ves què dec haver fet jo perquè el cel me castigui d'aquest modo? Mala estrella la meva: ve't aquí tot! I tu, calles? Ves si me'n deus veure de malament! (*Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL: Tens raó; no hauria de callar. És la meva missió trobar bones paraules en casos que es fan precises pel bon consol dels que sofreixen; però en aquest moment, Ramon, me passa com als metges: tu ets de casa en la meva ànima, no em sento prou animat per aliviar-te. Que és pena, ningú pot negar-t'ho: les proves són prou clares per voler-t'ho disfressar. Ara, fins a quin punt ho és, això ja es fa més difícil. Qui sap? Pot ser que en el seu ànimo hi havia bona part de tendència a impressionar-se, tendència desconeguda dels mateixos que la voltàveu, i tal vegada, deixant-se portar dels seus impressionismes, ella mateixa s'enganyava i no sentia bé lo que es creia sentir. Tal vegada, tot això que ella

diu és més de lo que era en realitat i no passava de ser una simpatia. I ella t'estimava, desenganya't, t'estimava: era més que respecte lo que et tenia: amb respecte solament, no s'aguanten les inclemències del destí d'un altre, com ella havia aguantat les del teu. Els impressionables, amb igual facilitat exageren cap amunt que cap avall. Sí, que t'estimava, sí! Estigue'n cert! (*Pausa.*)

RAMON: Has començat dient-me que no podies consolar-me, i has acabat que, de ser un altre jo, ja em sentiria en bon camí de consol. Però jo sé de sobres que tot això que m'has dit és art del teu, art de bon cristià com ets. No ho sents lo que dius, i perquè acabis de sentir-ho menys i francament te declaris més adolorit de la meua mala sort, vui llegir-te quatre ratlles d'una altra carta, la més terrible que he trobat.

MOSSÈN ORIOL: Bah!

RAMON: No, si no t'atabalaré gaire: quatre ratlles i prou.

MOSSÈN ORIOL: Si no m'atabales, però...

RAMON: Escolta: tot seguit estarem llestos. És aquesta. Entre altres coses...

«Sí, sort de la nena: ella sap treure'm bona part de tantes penes com passo. Si Déu me la deixa veure gran, creu que procuraré que no li passi lo que m'ha passat a mi. Jo sabré per ella lo trist que és casar-se sense estimar, tal com jo vaig casar-me. Ja no hi creuré mai més en que l'estimació va venint després poc a poc: a mi no m'ha passat pas així. El respecte, però, que Déu me perdoni, no l'estimo. (*Pausa.*) Em dius resoltament que mai més et parli d'això: així se m'acaba tot, em consumiré sola; tant se val. Després de tot, tens molta raó: ja

és hora de que no en parli més, però ningú em privarà de pensar sempre en ell, que tampoc m'ho ha dit mai.» No, Oriol, no: això no és impressionisme, com dius tu: això és alguna cosa que existia, un verdader amor que ella sentia. I qui devia ser ell; qui devia ser, Déu meu? És que és terrible lo que em passa. Pensar que mai més podré tenir ni un record que m'halagui, perquè tot lo que jo creia que ho foren quan arribés un cas així, ara trobo que han sigut falseeses, enganys, hipocresies, i no em queda re, només que un etern dolor que em matarà!

183

MOSSÈN ORIOL: Serenitat, per Déu !

RAMON: Ai, Déu meu! Tot s'ha conjurat contra meu. Quant més no em valdria viure ignorant! ¿Per què les feia enviar ta germana, les cartes? Sols un descuit o un esverament d'últims moments de vida li podia haver fet fer... Per què no les cremava ella, com devia haver cremat les de l'Assumpció? Quin misteri les hi podia fer guardar, exposant-se a descobrir-se? Devia fer-ho per matar-me més tard a mi.

MOSSÈN ORIOL: Ramon!

RAMON: Pensar que cap carícia ha sortit espontània, que m'ha enganyat seguit, que tot quan ha fet per mi ha sigut per força!... Ai, cels! Això és massa: jo crec que no m'ho mereixo. I qui sap, Oriol, si en aquells últims moments, quan ja no hi veia clar, quan jo li tenia entre les meves aquella mà de suor tan freda que s'agafava sense saber com, tal com si sentís que la vida li relliscava, qui sap si ella, tot deixant-nos, fins aleshores la tenia per la mà d'ell, a qui tant estimava. No em queda re, re, ni el nom

d'ell. Quina soledat, pobre de mi! (*Queda plorant, amb el cap damunt la taula. Pausa. MOSSÈN ORIOL fent un esforç d'ànimo.*)

MOSSÈN ORIOL: Mira, s'ha acabat. Te'n véns amb mi tal com t'he dit abans, i deixa-ho córrer tot. Tu vals més, i ets fet per alguna altra cosa més que per entregar-te així al desespero.

RAMON: Sí, tens raó: s'ha acabat. Però des d'ara, a crits vui pregonar-la, la desgràcia meva. (*S'aixeca i no es mou de prop la taula.*)

184

MOSSÈN ORIOL: A crits?

RAMON: Sí, i ben forts. Vui veure si fent-la sentir, a tantes orelles com trobi, d'algun cantó desconegut surt el nom d'ell; vui saber-lo, i crec que aquest és el sol medi. Re em fa que la gent sàpiga com he viscut fins ara; re em fa: a crits vui pregonar-la. (*Pausa.*)

MOSSÈN ORIOL, *fent un esforç superior*: No ho faràs, no ho faràs. Tu no saps bé lo que dius. Tu estàs obcecat. ¡I com te doldria més tard haver corregut pel món llençant i malgastant el teu únic, el teu sol tresor!

RAMON: El meu tresor? D'això en dius tu el meu tresor?

MOSSÈN ORIOL: Sí, i tu en diràs igual quan el coneguis. No ho saps bé encara lo hermós que és el sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anar-se'n. Creu-me, no et deixis portar d'aquests impulsos: després la ploraries per sempre més, la falta d'haver-la prodigada. Abans, estima-la, esforça't al principi, mira-la amb ulls de resignació, i acabaràs per estimar-la i beneir-la entre llavis.

RAMON: No t'entenc bé!

MOSSÈN ORIOL, *li pren la mà*: Els pares i els germans se'ns moren, i molts cops sense morir-se'ns no contem amb ells per lo que siga que ens separa; els amics, els pocs que es tenen, ve un dia que es perden; l'amor que aquí entenem no guarda mai la mateixa tinta del sonrosat de naixença, i molts cops acaba ben diferent de com ha començat. Tot passa: lo que floreix avui, demà es panseix; re dura lo que promet durar: tot s'acaba, tot lo d'aquí baix. Sols una cosa resta ferma i fidel al dintre nostre; sols una cosa ens va seguint amb un amor sens mida i ens acompanya per tot amb la suavitat d'enamorada pura, que passa per lo que passem, que es resigna a tot, resolta a no deixar-nos. És ella, la pena predilecta entre les penes, la més gran i incurable de totes. No ens deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, s'enamora més de nosaltres com més abraçades va donant-nos i acaba per estimar-nos tant, que fins sent gelosia de lo que ens volta, i ens ho prova quan davant d'alguna cosa colorida que enganya la vista sentim de lluny com una ombra d'anhel al mig somriure: ella, aleshores, amb la modèstia de la gelosa enamorada, referma l'abraçar de llavis flonjos, ens vessa el cor i, amb veu baixa, sembla que ens diu, mig ressentida: «No et distreguis de mi, que jo t'estimo». I nosaltres la sentim, a la sotragada que ens dóna el cor, se'ns hi barreja l'agraïment per qui ens estima, s'esborra a nostra vista lo que fos que per un moment volia distreure'ns; i amb l'anhel de ser fidels a qui ens ho és, recaïem de nou al goig adolorit de la companya nostra, i el seu petó,

pujant del cor estant, ens arriba als ulls tot convertit en llàgrimes.

RAMON: Oriol!... (*S'asseu de nou, apoiant el cap entre les mans.*)

MOSSÈN ORIOL: Aleshores som feliços, d'una felicitat que ens deixa alçar els ulls al cel, i l'oreig ens seca les llàgrimes, i somriem de resignació a l'adonar-nos que tot lo que ens volta, que els arbres, que els núvols, que la terra i el cel sembla que ens diguin somrient alhora: «Tot és per tu; benaventurats els que sofreixen». Plora! Plora tant com vulguis i calla! A l'abric del silenci t'acostumaràs a estimar la teva pena, per quant l'estimis, viure i morir amb ella i amb ella redimir-te.

RAMON: Oriol, Oriol, jo no sé on sóc! (*Plorant.*)

MOSSÈN ORIOL: Al costat meu, al costat del teu costat, de qui vetlla per tu, de qui t'aconsella lo que sap. Creu-me, creu-me sempre, Ramon, bon company meu. Resigna't, accepta aquest camí que ara t'ofereix el sofriment i corona'l de bon principi amb una paraula de perdó. Perdona-la an ella, que prou deu haver sofert, la pobra Maria! Perdona'l an ell, al que, sens haver-li dit mai re, va deixar sortir indiscret de sa mirada algun raig de llum mal dirigida: el perdó et farà de bon principi per seguir aquest camí que ara se t'obre. Aparta del teu davant aquestes cartes. Pensa en la nena: t'exposes a que les trobi un dia, i tens obligació de fer-la creure en aquell amor que la Maria no et va tenir, i si un dia ella sap que son pare va ocultar-li aquest secret d'ànimes ferides, augmentarà en son cor la veneració que pugui tenir-te, i les sobres d'amor de l'una anirà per la falta

d'amor de l'altre. És lo més hermós del viure: resignar-se i perdonar, és lo més hermós. (*Les paraules de MOSSÈN ORIOL han trobat bona estada en l'ànima d'en RAMON. Aquest l'ha seguit durant els seus consells i no sabent per què ha caigut en flongesa d'una resignació somniadora. Mira les cartes, mira a MOSSÈN ORIOL; aquest, amb la mirada, sembla dir-li que sí, que el cregui, i ell, com guiat per uns ulls d'amic que són mirall de ses tristeses, inconscientment i sense visos de desvari dramàtic, esquinça les cartes, i quan ho ha fet, diu, tot deixant-se caure el cap entre les mans i sense plorar:*)

187

RAMON: Ets un àngel!

MOSSÈN ORIOL: Gràcies, Déu meu! Perdó! (*Molt baix, amb dolor endolcit amb alegria d'ànima. Pausa llarga.*) Prou, prou, Ramon, prou n'hi ha. Bah, no se'n parla més. Té, recull els trossos, i així que puguis crema'ls. Ara, anem.

RAMON: A on?

MOSSÈN ORIOL: A on vulgues. Anem a donar un tomb: ens convé l'aire i la fosca, ens convé a tots dos passejar un moment en silenci. (*Pausa.*)

RAMON: Però, per què lo que m'has dit m'ha semblat tan cert?

MOSSÈN ORIOL: Ai, company! Perquè ha parlat la veu de l'experiència.

RAMON: Ho saps per tu, tot això? (*MOSSÈN ORIOL fa que sí amb el cap.*) Per tu? Dius que sí? Quina és la teva pena?

MOSSÈN ORIOL: Oh! Callant m'he trobat bé com ara em trobo, com t'hi trobaràs tu, si fas igual.

RAMON: Callant?

MOSSÈN ORIOL: Sí, pensa que si tots els que sofreixen gemeguessin, en aquest món no s'hi podria viure del soroll esgarrifador que se sentiria sempre. Silenci: ve't aquí l'aire que respirem, el vel que ens encobreix, la millor joia que ens engalana. Anem. A on tens el sombrero? Eliseta! *(Pausa. No respon.)* Eliseta! *(Pausa. Respon de dintre estant. Al poc apareix obrint la porta i diu de nou:)*

ELISETA: Què mana?

MOSSÈN ORIOL: El sombrero d'en Ramon.

188

ELISETA: Se'n van?

MOSSÈN ORIOL: Sí.

ELISETA: Sense sopar.

MOSSÈN ORIOL: Tornem tot seguit. Així potser li entri gana.

Para taula, mentrestant... Vés, porta el sombrero.

ELISETA: Ja va. *(Se'n va estranyada. Pausa.)*

RAMON: Vaig a tancar això: no ho vui dur a sobre. *(S'aixeca tot agafant els trossos de cartes.)*

MOSSÈN ORIOL: Demà te'n véns amb mi?

RAMON: Sí.

MOSSÈN ORIOL: I abans d'anar-nos-en...

RAMON: Ho cremaré: t'ho juro. *(Entra a la mateixa habitació d'on ha tret les cartes. MOSSÈN ORIOL queda sol, assegut en aquell silló. Aleshores no és ell. Una força que no pot dominar li parla d'home i li du les llàgrimes als ulls mentre ell busca amagar la cara amb les mans i plora a la quieta. Mentrestant, pel darrere seu avança ELISETA, que duu el sombrero d'en RAMON, i, sorprenent-lo, diu:)*

ELISETA: El sombrero d'en Ramon.

MOSSÈN ORIOL, *dissimulant el sobresalt*: Deixa'l aquí. Està bé.

(Pausa. ELISETA se'l mira estranyada; ell, sense mirar-la, procura fer com si tal cosa.)

ELISETA: Mossèn Oriol? *(Intrigada i no podent callar més.)*

MOSSÈN ORIOL: Què?

ELISETA: Què té, en Ramon?

MOSSÈN ORIOL: Re. *(Pausa.)*

ELISETA: Com que veig que vostè plora.

MOSSÈN ORIOL: Jo!... I ara!... Si no ploro pas. *(Somriu de recurs. Pausa. Ella comprèn la seva indiscreció i, per adobar-la, diu:)*

ELISETA: I el de vostè, de sombrero?

MOSSÈN ORIOL: Tens raó, sí: me'l vols portar? *(Com acceptant l'excusa.)*

ELISETA: Tot seguit. *(Se'n torna capficada cada cop més. Pausa.)*

MOSSÈN ORIOL: Té. *(Surt RAMON de nou. Al veure'l, MOSSÈN ORIOL li dóna el sombrero, tot alçant-se.)*

RAMON: Anem, quan vulguis.

MOSSÈN ORIOL: Ara em porten el meu. Anem a dar un volt. Tornarem després i seguirem com fins avui. El món és dels que callen. *(ELISETA, tot portant el sombrero de MOSSÈN ORIOL, ha sentit aquesta última frase de la porta estant. Després avança.)*

ELISETA: Mossèn Oriol? *(Dant-li el sombrero. Ell l'hi pren i se la mira de manera que ella abaixa els ulls. Els desgraciats s'entenen sense parlar. Aquests sofreixen a cor.)*

MOSSÈN ORIOL: Gràcies. Anem?

RAMON: Anem. *(Se'n van l'un al costat de l'altre amb pas reposat. ELISETA es queda mentrestant vora la cadira on seia RAMON. Al ser a la porta, MOSSÈN ORIOL es tomba i diu:)*

MOSSÈN ORIOL: Para taula: ja tornem. (*Desapareixen. ELISETA sola. S'adona de la flor que RAMON ha deixat damunt la taula. La pren, se la mira i, tot asseient-se i deixant caure de nou la flor on era, diu per ella, respirant aquell aire de quietud i com tractant de consolar lo que per dintre seu ploriqueja.*)

ELISETA: Sí: el món és dels que callen! (*Toquen les set en el rellotge de la paret.*)

190 ES TANCA LA CORTINA

27 d'octubre de 1897

De la interpretació

Respecte a la interpretació general d'aquesta obra, ben poca cosa queda a dir-ne. Sols cal fer present que tota ella demana una justa observació de la vida real, per lo que convé fugir del to *relumbrón*, tant en el gesto com en l'entonació, per apartar-se en absolut de tots aquells defectes de teatre produïts per la rutina ensopidora que estem acostumats a veure en quasi tot lo relatiu a l'art dramàtic.

Tota obra dramàtica, si l'execució és a consciència i prescindint d'egoïsmes personals per fam d'aplaudiments falsos, surt per ella sola tal com l'ha fet son autor, de qui són totes les responsabilitats.

Això és lo que aquesta, com totes, demana: senzillesa, finesa d'observació i supressió completa de postissos. En una paraula, justesa de bon gènere.

Nota

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, puix, no perteneixent aquest drama als *musicals*, no els crec precisos com en aquells, on les pauses i les gradacions de veu justes són un factor importantíssim pel millor efecte.

En els de l'índole del present, amb les acotacions n'hi ha prou, tota vegada que l'efecte s'obtindrà quan més s'acosti la interpretació a la realitat ben entesa.

COL·LECCIÓ
TEXTOS TEATRALS CLÀSSICS

1. Bertolt Brecht, *La Judit de Shimoda*
2. Adrià Gual, *Nocturn. Silenci*

La Col·lecció Textos Teatral Clàssics és la continuació de la Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal

Últims títols publicats

52. Bernard Shaw, *L'home i les armes*
53. Oscar Wilde, *La importància de ser Frank*
54. Oscar Wilde, *Un marit ideal*
55. Karl Valentin, *Teatre de cabaret*
56. Heinrich von Kleist, *Pentesilea*
57. Maquiavel, *Clícia*
58. Aristòfanes, *La pau*
59. Bertolt Brecht, *La mare Coratge i els seus fills*
60. Aristòfanes, *Els ocells*
61. Molière, *Tartuf o l'impostor*

Catàleg de publicacions de l'Institut del Teatre
www.diba.cat/lilibreria/institutdelteatre



El pes del simbolisme en l'obra de Gual és remarcable: el Maeterlinck *Legendari*, que es posa de manifest en «dramas musicals» com ara *Nocturn*, o el més realista, que és la base dels «dramas de món» com ara *Silenci*. En tots dos casos, destaca la presència del no-dit, el pes del secret i del silenci, l'expressió de les correspondències entre la natura i els «estats d'ànima» o la intuïció de la mort. Amb la «Teoria escènica» que precedeix *Nocturn*, Gual assumeix l'ideal wagnerià d'Art Total i defineix la síntesi de llenguatges com a «conjunt escènic». Aquest conjunt també s'aconsegueix amb el treball integrat dels actors, l'acord entre l'escenògraf i la idea global de l'espectacle o la reforma de les tendències interpretatives. Amb Gual, neix a Catalunya el concepte modern de direcció escènica.

