

La preocupació social en el teatre d'Àngel Guimerà

Autor: Salvador Calvet i Figuerola

Tutor: Josep Camps i Arbós

Consultora: Isabel Graña Zapata

UOC 2009-10/2

ÍNDIX

0. Introducció.....	3
1. <i>La ciutat de les bombes</i>	4
2. El teatre a finals del XIX.....	5
3. El teatre <i>social</i> de Guimerà.....	8
3.1. <i>En Pólvora</i> (1893)	15
3.2. <i>Maria Rosa</i> (1894)	20
3.3. <i>La festa del blat</i> (1896)	25
3.4. <i>Terra baixa</i> (1897)	32
4. Conclusions.....	41
5. Referències bibliogràfiques.....	43

0. INTRODUCCIÓ

L'objectiu principal d'aquest treball és establir si existeix realment una preocupació en l'obra dramàtica de Guimerà per la situació social i laboral de les capes més desfavorides de la societat del seu temps. O bé, si fou només una estratègia per donar versemblança a les seves obres.

Per establir la certesa o no d'aquesta hipòtesi, estudiarem detingudament el període històric i teatral, així com les obres, del que la crítica (Fàbregas 1971: 84; Gallén 2000: 160; Guimerà 1983: 12) ha anomenat *període de plenitud* del dramaturg, l'última dècada del segle XIX, quan Guimerà creà les seves millors obres, tot introduint elements realistes, com ara la incorporació de temàtica, d'escenaris i de llenguatges extrets d'àmbits desfavorits. N'analitzarem les semblances i les diferències, per tal d'obtenir una perspectiva, al més àmplia possible, sobre quina fou la intenció real de Guimerà en plasmar la conflictivitat social del temps que li tocà de viure.

La metodologia que hem emprat en la realització d'aquest estudi és l'anàlisi comparativa de les obres *socials* de Guimerà: *En Pólvora*, *Maria Rosa*, *La festa del blat* i *Terra baixa*. Aquesta anàlisi, però, també té en compte la producció europea del moment, especialment les noves tendències d'autors com Ibsen o Hauptmann i com inflüen en els autors catalans. De tot plegat, n'hem extret les idees fonamentals sobre el tema en què se centra aquest treball: la conflictivitat social al teatre de Guimerà.

L'estructura sobre la qual hem bastit l'estudi és la següent: als dos primers capítols, «*La ciutat de les bombes*» i «*El teatre a finals del XIX*», exposem la situació sociopolítica de la Barcelona finisecular i els corrents teatrals d'Europa i la seva recepció a Catalunya, centrada especialment en Guimerà. Ja al tercer apartat, «*El teatre social de Guimerà*», treballarem els diferents fils conductors de les obres de Guimerà, la visió dels obrers, la trama amorosa, el paper de la dona i el paternalisme. Una visió, per altra banda, que la crítica ha valorat, de forma majoritària, bàsicament com un simple canvi estètic¹ o, com a molt, com un intent de modernització del teatre, no només català, sinó espanyol.² Aquestes característiques són les que ens donaran la clau per entendre l'òptica que té el dramaturg de la situació social catalana. Pel que fa a la «*Conclusió*», hi explicarem els punts de contacte i de divergència entre les diferents obres de Guimerà, així com l'evolució que va marcar el seu pensament. Per acabar, a la «*Bibliografia*», hi detallem totes aquelles publicacions que ens han ajudat a bastir el treball.

Finalment, vull dedicar aquest treball a la Júlia i l'Aleix, perquè sense la seva companyia res no pagaria la pena. Voldria també agrair al Josep Camps la seva paciència i ajut per poder fer realitat aquest estudi.

¹ Fàbregas (1971).

² Vilaró (2000).

1. LA CIUTAT DE LES BOMBES ³

La Barcelona de finals del segle XIX és una ciutat plena de contrastos. D'una banda, la burgesia industrial es vana del seu poder, tot divertint-se ufanosa per la gran ciutat. Però a l'altre extrem, una nova classe sorgida també de la industrialització, el proletariat, pateix l'explotació a què és sotmesa per aquesta mateixa burgesia. Tanmateix, ha de passar poc temps perquè els obrers prenguin consciència de la seva força i es reivindicuin a través dels sindicats (UGT, 1888) i de les reunions obreres (el II Certamen Socialista el 1889, o la Conferència de Treballadors del Camp el 1893, totes dues de caire anarquista). Tot plegat qualla en la celebració del Primer de Maig del 1890, amb greus conflictes d'ordre públic, i en l'esclat del conflicte rabassaire. La Unió de Rabassaires utilitza tècniques d'acció directa, com ara la destrucció de les vinyes dels propietaris que no s'avenen a les seves reivindicacions, assassinats o violentes manifestacions, durament reprimides per la Guàrdia Civil o l'exèrcit.

Ara bé, el que sacseja de debò la societat barcelonina són els atemptats àcrates. Les primeres bombes, però, havien esclatat anys abans, el 1884 a la Rambla i el 1886 al local de Foment del Treball. El 1891 n'esclatà una al carrer Ausiàs Marc, al febrer, i una segona al carrer de Ferlandina, al novembre. El 1892 Malatesta, anarquista italià, ve a Barcelona i en un seguit de conferències esperona els anarquistes a fer seva la insurrecció violenta; així serà com una branca àcrata, l'anarcocomunisme, i malgrat l'oposició de la resta del moviment, prendrà l'opció del que s'anomena la *propaganda pel fet*. Els anarcocomunistes aposten per una radicalització de les accions per tal de trencar al més ràpid possible l'estat burgès. Són uns anys terriblement convulsos. El mateix 1892 una altra bomba mata una persona a la Plaça Reial. Poc després es declararà l'estat de setge a tota Catalunya. Durant el 1893 s'arribaran a llançar fins a catorze bombes, la més significativa el 24 de setembre, a la Gran Via durant les festes de la Mercè, que atempta contra Martínez Campos, capità general de Catalunya. Al novembre, i en venjança per l'execució del culpable d'aquest últim atemptat, l'aragonès Santiago Salvador llança dues bombes *Orsini* al Liceu. Només n'explotarà una però produirà catorze morts. Al juny de l'any 1896 esclata una nova bomba, ara al carrer de Canvis Nous, durant la processó de Corpus, amb el resultat de sis morts i més de quaranta ferits. La repressió governamental sobre els anarquistes, al desembre i coneguda amb el nom de «Procés de Montjuïc», és igualment brutal i indiscriminada; les cinc execucions de Montjuïc són condemnades arreu d'Europa. Malgrat tot, el govern no s'atura i aprova un conjunt de lleis contra els actes terroristes: tancament de premsa i locals àcrates, empresonament de ciutadans que en divulguin l'ideari i jurisdicció militar per als detinguts. L'últim atemptat del segle XIX serà el magnicidi de Cánovas del Castillo, l'agost del 1897, en venjança per les execucions de Montjuïc.⁴

³ Per elaborar aquest apartat ens hem basat en els treballs de Xavier Fàbregas (1979) i de Josep Termes (1989).

⁴ És molt recomanable consultar l'hemeroteca de *La Vanguardia* per poder tenir una idea de l'impacte que tingueren els atemptats («El crim del Liceu», 8/11/1893) i el «Procés de Montjuïc» («El proceso anarquista», 2/5/1897) en la societat barcelonina a través de l'anònim articulista. També podem consultar obres com la de Pere Coromines (1974) «Els anys de joventut i el procés de Montjuïc». A: *Diaris i records* (vol. I). Barcelona: Curial.

Davant tanta brutalitat, Guimerà, d'igual forma que Maragall,⁵ fa el lloable esforç d'intentar comprendre per què els anarquistes empren la violència com a últim intent de superar la pobresa en la que viuen. Ell entén que la reacció dels obrers està forçada per l'acció dels amos que els exploten sense pietat, tot faltant a la seva responsabilitat moral de protegir-los.

2. EL TEATRE A FINALS DEL XIX

A mitjans segle XIX, el teatre català evoluciona des del sàinet a la comèdia de costums i d'aquí al drama romàntic. Aquest nou enfocament aconseguirà tenir el favor del públic i el teatre esdevindrà un dels actes socials més concorreguts entre les capes burgeses i menestrals de Barcelona. Ara bé, aquest èxit fou el factor que precisament li féu més mal, car l'impossibilitat d'esdevenir teatre culte, perquè el públic no hi acceptà cap canvi i el féu refractari als nous moviments que sorgien a Europa.⁶

A les últimes dècades del segle XIX, autors catalans, com Frederic Soler o Joaquim Riera, havien traduït diversos drames realistes francesos, per bé que foren *mutilats* en tots aquells aspectes que poguessin ferir la sensibilitat del públic burgès barceloní. És per això que ens cal aclarir que el realisme que es bastirà a Catalunya tindrà la base en el propi teatre costumista. Aquesta varietat teatral estava avesada a buscar quadres en la mateixa realitat quotidiana i, per tant, semblava l'antecedent més adequat per entrar en el realisme. En aquesta línia hem de destacar la singularitat de *El gra de mesc* (1883) de Josep Feliu i Codina, primera obra que abandona el vers i opta decididament per la prosa. Guimerà no es decantarà pel vers fins molt més tard (*La sala d'espera*, 1890), car usa el decasíl·lab que li permet més agilitat que no pas l'heptasíl·lab tradicional. Quan introdueixi característiques del realisme, ho farà també de la mà del sàinet. Ara bé, com veurem, la seva producció dramàtica és el resultat de la barreja de l'element preponderant en què es formà, el romanticisme, i d'un segon element molt menys significatiu, el realisme.⁷

A partir de l'última dècada, comencen a fer-se un lloc les noves idees europees. El romanticisme és un moviment caduc i ho comença a ser també el realisme subsegüent, sembla arribat el moment del naturalisme i del teatre d'idees d'Ibsen; se'n van traduir diverses obres i també de Maeterlinck, Nietzsche i Hauptmann. En un primer moment, aquests autors tingueren un ressò ben minso, llevat en autors modernistes com ara Ignasi

⁵ Maragall era al Liceu quan esclatà la bomba. En arribar a casa escriu «Paternal», amb l'explícit subtítol «Tornant del Liceu en la nit del set de novembre de 1893.»

⁶ Vilaró (2000: 334).

⁷ Ja els crítics de l'època es feren ressò d'aquesta desigualtat en el tractament de la temàtica. Així, Bacardit (Guimerà 1991: 13) cita l'article que el crític del *Diario de Barcelona* publicà, el 24 de maig del 1893, sobre *En Pólvora*, la primera amb rerafons obrer: «El autor de *En Pólvora* no trata la cuestión social, ni la de las huelgas; sólo de vez en cuando hace alguna indicación fundada en muy buen criterio.»

Iglésias, Adrià Gual, i el seu *Teatre Íntim*, o en publicacions com ara *L'Avenç*, de la mà de Cortada o Brossa.

Ara bé, fora de l'àmbit, diguem-ne, oficial, aparegué també un altre tipus de teatre, de caire popular, que tingué certa importància, no pas per la seva qualitat, sinó pel favor que li disposà el públic. Es representava en parròquies, casinos i societats, autèntics centres d'esbarjo amb bar, biblioteca, sala de ball i de conferències, sovint construïts per subscripció popular i que foren l'origen del teixit associatiu català. Estem parlant, però, d'un teatre adoctrinador, ideològic. Concretament, es tractava de les obres de teatre representades per dos corrents totalment antagònics: el teatre anarquista i l'*escena catòlica*. Vegem-los.

No hi hagué cap moviment que cregué més en la funció instructiva i de conscienciació de les arts que l'anarquisme. Els àcrates entengueren de seguida la potència del teatre com a arma de propaganda ideològica, instrument fonamental de crítica social, però toparen amb el domini absolut de la dramaturgia burgesa. Per tant, hagueren de refer totes les estructures i crearen una nova manera d'entendre la funció teatral. La temàtica, la posada en escena, els actors, tot fou renovat. Per exemple, hagueren de buscar teatres nous, car els importants estaven controlats per la burgesia; les obres, plenes de càrrega ideològica, eren molt combatives i defensaven els obrers davant els abusos d'un capitalisme salvatge i explotador, representat per personatges arquetípics com ara el burgès, el militar o el capellà; els actors eren aficionats, de les mateixes files àcrates, que actuaven per convicció ideològica; la recaptació sovint era destinada a ajudar companys en situació crítica... A més, al voltant de l'obra de teatre s'organitzaven xerrades, col·loquis, audicions musicals i poètiques; així, el teatre s'entenia com un tot al servei de la formació. Aquesta activitat, tanmateix, exercí atracció sobre els joves intel·lectuals modernistes, que afavorí la formació de grups de discussió com ara *Foc Nou*, que donà origen a la creació del *Teatre Independent* (1896), amb la participació, entre d'altres, de Jaume Brossa, Ignasi Iglésias, Pere Coromines o Felip Cortiella.⁸ Així mateix, aquests intel·lectuals donaran entrada als corrents europeus: Pompeu Fabra traduirà *La intrusa* de Maeterlinck i *Espectres* d'Ibsen; d'aquest últim, Carles Costa i J.M. Jordà tradueixen *Un enemigo del pueblo*. Enric Morera posarà música i dirigirà els concerts de la *Festa Modernista* al Cau Ferrat de Sitges (1893), on també trobarem a Casellas, Rusiñol i el grup de *L'Avenç*, amb Maragall, Massó, Casas o Pérez-Jorba. Finalment, Adrià Gual portarà la renovació al teatre amb *Blancafor*, amb música d'Enric Granados.⁹

Felip Cortiella fou un dels més destacats personatges en aquest tipus de representacions «globals», especialment des de les seves *Vetllades Avenir*, i, sobretot, el primer a potenciar la representació d'obres d'autors europeus contemporanis (sobretot *Els teixidors* de Hauptmann, *Un enemic del poble* d'Ibsen o *Els mals pastors* de Mirbeau), les obres dels quals foren aclamades pel públic anarquista, no així pel burgès, per al qual amb prou feines tingueren cap mena de ressò. Dels autors europeus, en canvi, es valorava sobretot la contundència de les reaccions a l'opressió, la venjança, el llenguatge cru o la possibilitat de

⁸ Fàbregas (1979: 32).

⁹ Munné-Jordà (1979: 23).

realització de l'individu al marge de les imposicions de la societat. Cortiella, a imitació d'aquests corrents europeus, defensa l'individu enfront de l'ordre social que l'esclavitzava i no deixa desenvolupar-lo.¹⁰ Altres autors catalans posats en escena són representants del modernisme naturalista que, molt influïts per Ibsen, plantegen la denúncia social i la benedicció de totes aquelles postures que es rebel·len contra l'ordre establert. Així, trobem el citat Ignasi Iglésias, amb *Fructidor* (1894) o *L'escurçó* (1894), on s'advoca per l'amor lliure i el problema obrer; a Santiago Rusiñol amb *Libertad!* (1901) o *L'heroi* (1903), on es defensa el dret a la realització personal sense tenir en compte les imposicions de la societat, i si convé revoltant-s'hi; o Adrià Gual amb *La fi de Tomàs Reynald* (1905) o *Els pobres menestrals* (1908), on es denuncia l'anacrònica vida del segle XIX davant les noves maneres de viure del XX. Com veiem, de les obres que es representaven en els ateneus anarquistes eren excloses obres de caire burgès, encara que intentessin reflectir el món obrer, ja que sempre ho feien des d'un punt de vista desfavorable o, les poques, descafeïnades, presentant el moviment mitjançant estereotips ideats per la mateixa burgesia; com ara *La festa del blat* de Guimerà, acusada de falsejar el moviment àcrata i de barrejar estrafeta de romanticisme i realisme.

Al pol oposat, trobem el teatre catòlic, que mostrarà la cara més crua de les manifestacions i els atemptats per poder fer front a la creixent influència de l'obrerisme. En aquestes obres els innocents moren repetidament per culpa del fanatisme del moviment obrer. Així, per exemple, a *Vaga* (1907) de Josep Roig un manifestant mata un policia que resultarà ser el seu propi fill; a *Esclat!* (1911) de Josep Gost un vell filador mor pels trets que anaven dirigits contra uns manifestants; a *Fruits anàrquics!* (1892) de Joaquim Albanell i Bartomeu Soler la bomba que col·loca un anarquista acaba matant el seu propi pare i el seu fill.¹¹ Veiem com l'anarquista és presentat com l'encarnació del mal, que malgasta els diners en festes, menjar, dones i, amb les seves falses idees de redempció, acaba per corrompre els obrers innocents, encaminant-los a la vaga i la violència. Tota aquesta maldat contrasta amb la bondat de personatges també arquetípics, com ara el capellà i l'amo, que ajuden sempre els desfavorits. El teatre catòlic atacava aferrissadament qualsevol forma d'evolució social, qualsevol idea que tingués com a objectiu canviar les velles estructures; per exemple, es prohibia la presència d'home i dones junts damunt l'escenari, encara que fos en el paper de la Mare de Déu, com en el cas de *La venjansa de Jesús* (1905), també d'Albanell.¹²

Pel que fa a Guimerà, inicià la seva creació teatral sota la influència del romanticisme, un moviment que, com hem vist, a Europa ja havia tingut el seu moment, i s'estaven assajant noves maneres, que a Catalunya no tindran gaire èxit. Així, en les seves tragèdies, hi podem veure influències sobretot de Víctor Hugo, com ara la divisió de l'obra en tres actes, que es corresponia amb el plantejament, nus i desenllaç; o una construcció lineal, malgrat que hi puguin aparèixer diverses accions simultànies, però supeditades i paral·leles a la principal. Ara bé, Guimerà elevà el romanticisme a cims més alts que no pas els seus coetanis (amb

¹⁰ En una de les seves obres, *Els artistes de la vida*, que gira al voltant d'una parella anarquista, Torrent, el marit, defensa la lluita constant contra una societat injusta i immoral, per a l'adveniment de la societat ideal, i arriba a afirmar que «la resignació és el suïcidi» (Fàbregas 1979: 35; Gallén 1986: 427).

¹¹ Fàbregas (1969: 207).

¹² Fàbregas (1979: 29) i Vila (1979: 25).

gran quantitat de temes i de personatges), ja que el reelaborà amb la incorporació de les noves tendències que sorgien a Europa.

El canvi fonamental en l'obra de Guimerà vingué amb la incorporació de la prosa i del drama, i, amb ells, de noves temàtiques que ja no extreu de la història, sinó de la societat que l'envolta. Ara bé, aquests elements coetanis són incorporats d'una manera molt *sui generis*: evita els convencionalismes, com feien per exemple els sainets; l'acció tampoc serà tan abundosa ni complexa, ni la llengua serà tan col·loquial com al realisme europeu; la moral dels personatges no serà contrària al catolicisme, especialment si es tracta d'un personatge femení que mostra la seva independència o malda per aconseguir-la, si no és que al final de l'obra s'adona de l'error o bé expia el seu pecat. Tot perquè la situació torni a l'equilibri; és allò que es coneix com a «virtut premiada, vici castigat» o «justícia poètica», un principi netament romàntic també present, per exemple, a *L'escanyapobres* o *La febre d'or* de Narcís Oller. En definitiva, veiem com Guimerà no vol (o no pot) enfrontar-se a la moral burgesa establerta, però sí que incorpora, i de forma decidida, elements polítics catalanistes (*Mestre Oleguer*, 1892), car, no ho oblidem pas, era la ideologia que adoptà la burgesia en oposició a la política espanyola.

Aquesta barreja d'elements del realisme amb la base romàntica faran que, sobretot al principi, l'obra dramàtica de Guimerà no sigui massa acceptada pel públic; un públic menestral i burgès que no estava gaire disposat a veure com s'incorporaven al *seu* teatre grups socials, diguem-ne, opositors. És per això que el realisme al teatre català aparegué sempre amb molta prudència per no ferir la sensibilitat de l'auditori. I Guimerà no en fou pas una excepció, com ell mateix comprovarà amb la recepció de *La festa del blat*, la primera obra on la temàtica obrera té un paper significatiu. Tot i així, Guimerà no vol renunciar a la seva creença que la situació de la classe obrera i la seva reacció respon a la pressió immoral que exerceixen els amos. És per això que opta, tot i la fractura que pot causar, per incorporar formes del teatre realista, com ara el retrat del món obrer (*En Pólvora*) i de l'anarquisme (*La festa del blat*). Tot plegat, com hem dit, amb la intenció de fer entendre els anhels i les injustícies que pateixen els més humils per tal d'evitar més violències.

3. EL TEATRE SOCIAL DE GUIMERÀ

Com hem pogut advertir, Guimerà no incorpora el realisme per poder reproduir els conflictes, sinó que l'incorpora limitadament i damunt de la base romàntica i costumista que marca tota la seva producció, sobretot pel que fa a la psicologia dels protagonistes i la idealització dels seus sentiments. De fet, i això no ho hem de perdre mai de vista, el nucli fonamental de l'obra de Guimerà és mostrar-nos la lluita dels protagonistes amb llurs sentiments i l'assoliment o no de la seva realització personal. Veiem doncs com l'objectiu de Guimerà no és altre que mostrar-nos les complexes relacions i les passions dels éssers

humans, no pas les precàries situacions que pateixen diversos sectors socials, que actuen de rerafons, de context.¹³

Així doncs, el realisme de Guimerà, provenint del costumisme, no deixa de ser una incorporació superficial dins d'una visió del món i de l'ésser humà sòlidament romàntica, sòlidament guimeraniana. L'objectiu del nostre dramaturg, tot i la novetat que significava la incorporació dels patiments de les classes menys afavorides als escenaris, és mostrar-nos, per damunt de tot, les contradiccions i la conflictivitat amorosa dels protagonistes. Com ens recordarà Fàbregas (1971: 89) «la passió és aquí l'única força que compta i els protagonistes s'hi lliuren amb un ímpetu total». Uns personatges que no podran escapar del seu destí, que no es podran alliberar del tot, perquè el conflicte que volen eliminar és dins seu i això els arrossegirà irremeiablement cap a l'autodestrucció.

Tot i així, Guimerà no oblida la conflictivitat social, i hi aporta una solució, per bé que prou utòpica, com és que tots, desheretats i amos, poden arribar a la concòrdia mitjançant la bona voluntat i el proïsme. És possible que Guimerà idealitzi el problema obrer com una estratègia per poder fugir de la seva pròpia època, potser per no ésser capaç d'entendre-la, i crear una nova societat basada en unes relacions patriarcals, ancestrals, de concòrdia entre els homes. Sembla evident que Guimerà no podia o no volia entendre el món que l'envoltava i és per això que n'elabora un altre.

El dramaturg presenta el moviment obrer com a reacció a la pressió de l'amo, no pas com una ideologia. La conflictivitat social que presenta Guimerà sembla tenir com a objectiu la denúncia de l'opressió del poderós contra els dèbils, la pèrdua dels valors de la classe dominant que només aspira a enriquir-se.¹⁴ Ara bé, això no vol dir, ni de bon tros, que renegui de la seva pròpia classe ni, encara menys, que proposi una ruptura social. Res més lluny de la seva intenció. Així, aquesta mena de succedani de denúncia social queda desdibuixada perquè no vol incomodar el seu públic burgès, sobretot perquè en forma part i no en renega mai; per tant, sempre acabarà mostrant-se respectuós amb l'estructura social i religiosa, estàtica i immutable.¹⁵ Per a ell, i en paraules de Fàbregas (1971: 173), «La societat, [...], no ha de ser destruïda sinó restituïda». Com veiem, aquesta solució messiànica té una clara inspiració cristiana, que recorda la paràbola del fill pròdig.¹⁶ En aquesta història del

¹³ En aquest sentit, Josep Maria de Sagarra ens diu: «El color social [...] és una mera anècdota que no influeix ni gota en la terrible humanitat dels personatges.» (Guimerà 1975:19).

¹⁴ J. M. Mínguez, editor del *Teatro* de Hauptmann, ens diu que el dramaturg alemany «declaraba ante los tribunales, al ser acusado de escribir teatro subversivo, que no había tenido la menor intención de hacer agitación socialdemocrática, sino que su objetivo principal había sido mover a los pudientes a la comprensión y compasión de las terribles circunstancias de los desposeídos» (Hauptmann 1973: 32).

¹⁵ De fet, i com ens fa notar Esther Vilà (1995: 36), Guimerà suprimí diversos passatges de *La festa del blat* per considerar-los massa polèmics i que la suavitzaran, però que ens mostren un autor més preocupat pels desequilibris socials que no pas en l'obra definitiva: «FACI: S'han d'abolir les classes, s'han de suprimir les fortunes.» O també: «JAUME: [...] Que tenim de salvar el món, que els pobres no fan més que plorar, sense vestit, sense menjar enlloc, i que tiren dels carros com les bestioles.»

¹⁶ No és pas casualitat que aquesta paràbola aparegui a l'Evangeli de Lluc, car és l'evangelista de *les segones oportunitats*, del perdó, de la misericòrdia divina. Com veurem aquesta és la filosofia messiànica de Guimerà, és

Nou Testament, un dels fills d'un ric propietari li demana la seva part de l'herència i se'n va. En terres estranyes malbarata tota la fortuna i acaba pidolant. Arribat el moment se'n penedeix i acaba tornant a casa, on el pare, que n'esperava la tornada des que havia marxat, el perdona i l'acull novament. Aquesta és la idea de redempció que incorpora Guimerà al seu teatre, el penediment dels esgarriats i el perdó i el seu acolliment per la societat portarà a la fi de la conflictivitat que viu la societat finisecular.

Quan l'obrer o l'anarquista intenten destruir la societat burgesa ho fan perquè no veuen cap altra solució a les seves penúries, provocades per la pressió exercida per la burgesia industrial o el patriarcat agrícola. Des de l'òptica guimeraniana tot canviaria si s'adonessin que dins la mateixa societat que volen anihilar hi ha els mecanismes necessaris per poder tornar a la desitjada harmonia original. I aquests mecanismes, com hem vist, passen per la concòrdia i la generositat. La conflictivitat social, doncs, ve donada per la no acceptació d'aquells individus que no reuneixen les característiques adients per a ser-ne membres, i també per la pèrdua de valors d'alguns dels seus quadres dirigits. Per al dramaturg, aquests dos elements seran els que trencaran l'equilibri social, els que faran sorgir la violència social. Però és important que destaquem que aquest element discordant porta en ell mateix la llavor que farà germinar en la societat el necessari retrobament amb els valors que li són inherents, i que havia perdut. Aquesta inserció serà possible perquè un altre personatge, plenament respectat per aquesta societat, el defensarà i facilitarà aquesta germinació. D'aquesta defensa, en naixerà l'amor entre tots dos, l'essència de les obres del dramaturg. Així doncs, per a Guimerà l'ésser marginat és l'heroi que fa tornar la societat als seus principis, això sí, sense que això comporti cap trencament de les estructures establertes, perquè el mal a les obres del dramaturg sorgeix de les limitacions individuals, no són pas fruit de la societat, i així és com un cop superada la injustícia, tot torna al seu lloc i no ha calgut alterar l'ordre social. Per tal de tornar a aquest equilibri idíl·lic, caldrà que uns i altres trobin en camí de tornada mitjançant la fraternitat. Així queda explicitat al final de *La festa del blat*: «JAUME: Esposa meva! Estimeu-vos força, companys, que el món camina! Treballeu; mes no avorrint-nos! Ensenyem d'estimar als que no en saben!» (Acte tercer, escena X).

Com veiem, Guimerà defensa els qui pateixen davant les injustícies socials. Es tracta, doncs, d'una societat paternalista, on els qui manen han de procurar el bé dels manats, i aquests últims han de restar-hi fidels.¹⁷ Les primitives relacions es comencen a deteriorar amb l'aparició de les ciutats modernes i només resten presents, si de cas, als pobles. Guimerà, com indica Xavier Fàbregas (1971: 171-178), es fa ressò, doncs, dels mites de *Babel* i d'*Arcàdia*. A les ciutats industrials (*Babel*) els éssers humans han perdut tota espurna de fraternitat i l'egoisme és el que preval. Davant d'això, els pobres busquen desesperadament la manera de sortir-se'n, però, enganyats, sucumbeixen a la violència i a la destrucció; és aquí on sorgeix el conflicte. El problema rau en la mala fe d'alguns amos (Francesc, Marçal, Vicentó i

per això que Marcó i Jaume, els protagonistes de *En Pólvora* i *La festa del blat*, són perdonats en l'últim moment, tot i els seus grans pecats.

¹⁷ El dramaturg segueix aquí les línies mestres de l'encíclica *Rerum novarum*, promulgada per Lleó XII el 1891, sobre la qüestió social, on es proposa la convivència interclassista basada en la caritat d'uns i la submissió dels altres, una mena de cooperativisme.

Sebastià) que han perdut de vista, per avarícia o engegament amorós, l'objectiu primerenc, que no és altre que la felicitat humana. La seva actuació i les crítiques a la manera de ser del protagonista, provoquen l'aversion del públic cap a un personatge que representa una societat plena de contradiccions, hipòcrita, perversa i excloent.

És evident que els plantejaments de Guimerà són extremadament idealistes, i no coincidien, de cap manera, amb la realitat; una realitat sagnant, que no predisposava la societat precisament a la comprensió i al diàleg. El realisme europeu mirava de retratar la societat per poder entendre-la. Guimerà, sense oblidar la gran novetat que suposà la seva visió, en intentar donar una solució utòpica, no mirava de retratar-la, sinó d'evadir-se'n, de fer-ne una de nova, a la seva mida. I això, no és realisme. I així ho devia veure ell mateix, car no troba cap altra solució versemblant al conflicte que la mort dels protagonistes, Marcó i Jaume; que moriren, no pas enmig de la lluita en defensa de les seves llibertats, sinó com a resultat de la incapacitat de Guimerà per trobar una sortida al conflicte. Ara bé, el drama no acaba aquí, sinó amb la assumpció de la culpabilitat, en una mena de catarsi col·lectiva, per part del *cor* que ha tingut un protagonisme crucial en el desenllaç fatal, perquè tal com diu Bacardit (2009: 127), tot parafrasejant Yxart, crític teatral i amic de Guimerà, la funció d'aquest cor era la de còmplice de les accions portades a terme per l'antagonista. Aquest cor és la representació d'una actitud col·lectiva, de testimoniatge, i forma part d'una concepció eminentment romàntica del teatre, frontalment contraposada al realisme posterior, sovint banal i determinista, segons els romàntics. Aquest cor, com el drama en conjunt, té una clara funció moralitzadora, que vol remoure les consciències del públic, l'altre cor, tot provocant-ne la reflexió.

Tot i ser lluny de la cruesa del teatre social i de denúncia d'autors europeus com ara Ibsen o Hauptmann, Guimerà coincidirà amb ells en mostrar-nos que la causa de la pobresa és la humiliació que reben els obrers de part dels amos; això portarà a una inhumana vida, un sou miserable, les malalties i, finalment, la reacció desesperada i venjativa.¹⁸ El que ja no veurem en els autors europeus és la creença que la solució és en el cor dels homes i en l'Arcàdia mítica, on tot és com al principi, on no hi ha conflictivitat social, on no hi ha explotació ni odis, sinó ordre i agraïment. Aquest món, que no hem d'identificar necessàriament amb el món rural com veurem a *Terra baixa*, és totalment idealitzat per Guimerà, és la solució als conflictes; aquesta vida ha de servir com a model de reconciliació per a totes les parts. És evident el romanticisme de Guimerà, però ja és un romanticisme caduc arreu, com ho exemplifica l'actitud dels autors modernistes, que no només no veuen el món rural com a solució, sinó que el veuen retrògrad, ple de supersticions i caciquisme, un món refractari al progrés que significa el món urbà.¹⁹

¹⁸ A *Els teixidors* de Hauptmann (1973: 143) els rics tampoc entenen les reaccions dels obrers: «El mal viene de los predicadores obreros que han cambiado la buena fe de la gente». En aquesta obra, l'autor alemany retrata amb tota cruesa el destí tràgic de l'ésser humà, la seva lluita perduda; no només la d'un home, sinó la de tota una classe.

¹⁹ Un dels representants més destacats del modernisme serà Joan Puig i Ferrater, que amb la seva obra *Aigües encantades* (1907) retrata la realitat sota l'òptica naturalista, diametralment oposada a la concepció bucòlica de Guimerà.

Tanmateix, l'autèntic eix dels drames de Guimerà és l'ésser marginat, que té el seu origen en les capes més humils de la societat, incorporant així alguna característica del naturalisme. Aquests personatges són idealitzats perquè puguin ser capaços de fer versemblants les passions que els dominen, que no són altra cosa que el mirall dels desitjos col·lectius. Guimerà establirà una tipologia de personatges que s'aniran repetint: el patriarca comprensiu, que encarnarà els valors tradicionals (el Gori a *En Pólvora*, el Gepa a *Maria Rosa*, l'oncle Telm a *La festa del blat* o Tomàs a *Terra baixa*) i els personatges que a través de la seva comicitat rebaixen la tensió acumulada (en Toni a *En Pólvora*, en Xic i en Clau a *Maria Rosa* o en Sèbio i en Martinet a *La festa del blat*). Però l'amor és l'element més significatiu i recurrent en l'obra de Guimerà, per damunt de qualsevol altre aspecte. Un amor que ve representat pel triangle passional que esclata violentament entre els protagonistes de l'obra i que mostren el conflicte entre el *jo* individual i el *jo* social: Marcó-Taneta-Francesc a *En Pólvora*, Andreu-Maria Rosa-Marçal a *Maria Rosa*, Jaume-Oriola-Vicentó a *La festa del blat* i Manelic-Marta-Sebastià a *Terra baixa*.

Guimerà crea els protagonistes amb una forta càrrega emocional, són elementals, passionals, caracteritzats moralment perquè els judiquem (una de les claus del favor del públic). Potser, un dels personatges més rodons de la galeria guimeraniana és la Maria Rosa, especialment per les seves contradiccions internes i per la seva lluita per esdevenir una persona plena, independent, encara que això li comporti el càstig per la pena comesa.

El marginat no pretén viure al marge de la societat, tot i que ho pot semblar per la seva actitud combativa, sinó que vol integrar-s'hi sigui com sigui. Ell s'apropia d'unes característiques morals que, curiosament, són pròpies de la societat, però que les ha oblidades. Com que la societat no vol acceptar d'antuvi la renovació que suposa el marginat, aquest fracassa i el fracàs té com a resultat la mort o la condemna. Només llavors se somouen les consciències d'aquesta societat, representada en el cor, i s'aconsegueix l'anhelat retrobament amb l'equilibri, això sí, davant mateix de la pèrdua definitiva de l'ésser marginat.

La funció del marginat, doncs, és ésser l'element catalitzador del canvi necessari que ha d'experimentar la societat, del qual no era conscient fins que aquest personatge amb la seva actitud rebel i amb l'ajuda de l'amor, ho fa avinent. La seva acció li comportarà la mort o la condemna, però el seu martiri facilitarà el retorn als patrons morals que la mateixa societat que el menyspreava havia perdut i que permeten la felicitat dels seus membres.

Els marginats tenen en comú la falta de la mare o haver-la perduda ben aviat, cosa que comporta deficiències en la seva personalitat, car són els anys de la seva formació. Això provoca un desajust interior que implica una situació d'inferioritat, de marginació i, de retruc, de contrast amb la societat; tot plegat l'empeny cap a l'enfrontament contra aquesta societat que el rebutja. L'ésser marginat, doncs, ho és en Guimerà no per pròpia voluntat, sinó perquè és una càrrega que li ve imposada. En Marcó (*En Pólvora*), en Jaume (*La festa del blat*) o la Marta (*Terra baixa*) són exclosos de la societat, no pas per culpa seva, sinó perquè són orfes o ho van ser de ben petits i van haver d'obrir-se camí tot sols. És a dir, no van tenir la

guia i el caliu familiars que els haguessin possibilitat la integració total a la societat. Aquesta carència els fa ser una presa fàcil per als portadors del mal, que els ensarronen. Amb aquest llast i l'exclusió a què és condemnat, el marginat reacciona. Sempre, però, de forma fatal. És una constant en el teatre de Guimerà aquesta associació permanent entre marginació, noblesa de caràcter i violència. Una agressivitat que és fruit de la desemparedada que ha patit el personatge i que, alhora, ha provocat la incorrecta assimilació de les idees rebudes o haver caigut en el parany dels homes malvats. En el fons, però, sorgeix finalment la noblesa gràcies a l'ajuda de l'amor. La persona estimada suplirà la falta de la figura materna, i quan això s'esdevingui totes les contradiccions, tots els odis, seran esborrats. La idea que sura en aquest retrobament és que tot el mal va sorgir de la falta de caliu matern, doncs bé, un cop superada aquesta carència tot torna a la normalitat desitjada. Com ens diu Fàbregas (1986: 589): «L'ésser que ha perdut la mare, que ha viscut en una condició marginal, és el que, segons Guimerà, està en una condició òptima per a dur a terme una idealització de l'amor i integrar-se plenament si troba algú amb qui compartir aquest ideal». És clar, doncs, que per a Guimerà el responsable d'aquest odi i del mal, i del conflicte que se'n deriva, no és el marginat mateix, sinó de la feblesa del seu caràcter, motivada per les seves carències afectives. Prova d'això és l'esforç que fa el marginat per integrar-se a una societat que el rebutja per diferent. No obstant això, la societat també és culpable de la situació, perquè no accepta aquesta diferència, i falta a uns dels seus principis morals, l'acolliment.

Per al marginat, la troballa de l'amor li possibilita retrobar l'afectivitat materna perduda. Es tracta, doncs, realment d'un amor edípic, de substitució de la mare absent. Com molt bé afirma Bacardit (2009: 274): «L'amor matern permet retornar a l'estat d'infant i recuperar, en part, la innocència perduda». L'orfe vol trobar l'equilibri que li ha mancat, i davant de fer realitat aquesta possibilitat en la persona de l'estimada, s'hi llança amb totes les seves forces. Però per això mateix quan l'amor li pot ser negat, desespera, tot provocant escenes de violència, d'autodestrucció, d'humiliació o, fins i tot, de sadomasoquisme,²⁰ que precipiten la tragèdia final.

Ara bé, aquestes relacions amoroses no són tranquil·les, ni de bon tros, car desfermaran grans passions, que derivaran en el conflicte amorós. Les dones en Guimerà són també cobejades però esdevenen extremadament actives i lluitadores. És cert que entren sovint en contradiccions difícils de catalogar (la Taneta, protagonista d'*En Pólvora*, o la Maria Rosa, en són uns excel·lents exemples), però la vida real és així de complexa. Quan han trobat per què lluitar, són capaces d'arribar on faci falta, el sacrifici o la venjança, malgrat l'oposició d'una societat mesquina, representada per un antagonista, que explota en benefici propi la situació de prestigi de què gaudeix. Aquest personatge, predisposat al mal fruit d'un desig reprimat, no accepta aquest amor, ja sia per desig sexual o econòmic, i amb artificis intentarà clivellar-lo. Amb tals actituds, no és gens estrany que les relacions amoroses a les quals es lliuren siguin tempestuoses, violentes; tanmateix són l'autèntic eix vertebrador de la història, car d'elles sorgeix el conflicte dramàtic. Totes les altres aspiracions, doncs, hi queden

²⁰ Vegem-ho per exemple a *Terra baixa*: «MARTA: Parla'm! Insulta'm! Pega'm! Mes no te'n vagis.» (Acte segon, escena VIII).

subordinades, tal com Gallén (2000: 161) observarà: «Al capdavant, el rerafons social, en tant que mer reflex literari de l'observació d'una realitat immediata [...], es troba en funció d'una obsessió temàtica en Guimerà: l'amor en tant que passió destructora que condueix a la tragèdia». Allò que per a autors com Hauptmann és essencial, la revolta social, per a Guimerà és secundari, car es dilueix dins la trama amorosa.

Així doncs, la topada amb l'amor transformarà els nostres protagonistes: farà que l'ésser marginat es transformi de dalt a baix i canviï la seva actitud egoista i radical, i li atorgui una seguretat que li permetrà esdevenir persona completa. Per tant, trobem en les obres de Guimerà la constant necessitat de l'ésser marginat d'estimar i sentir-se estimat, cosa que si aconsegueix el transformarà, i podrà, ara ben encaminat, redimir la seva culpa.

Per a Guimerà l'amor remou tot el mal, ho pot tot, és la solució a tot, també al conflicte social, perquè nivella les desigualtats, suprimeix la injustícia i el sacrifici dels protagonistes acabarà per somoure la societat en què viuen, que recuperarà els valors perduts. És, com diu Fàbregas (1971: 165), «un mite de filiació romàntica que el dramaturg vesteix amb robes realistes» o Bernal (2000: 75): «Heus aquí l'adaptació del mite romàntic als temps moderns».

Tanmateix, el teatre de Guimerà té un alt grau de pessimisme, car els seus protagonistes no podran assolir la plenitud amorosa ni la integració social. La frustració que sent el marginat quan és conscient que no pot fer realitat el seu somni, el fa reaccionar i precipitarà els esdeveniments. Així doncs, el pecat comès i la passió desfermada no tenen cap altre perdó que l'expiació a través del sacrifici absolut, la mort (*En Pólvora* i *La festa del blat*), o la condemna per la venjança comesa (*Maria Rosa*). És per això que l'amor no és possible, si més no en aquest món. Així «la impossibilitat de l'amor –entès com a símbol del retorn al paradís infantil amb la figura de l'estimada com una substitució de la figura de la mare– foragita aquests personatges de la felicitat desitjada» (Bernal 2000: 71). L'heroi marginat fracassa en el seu intent de redimir-se, d'integrar-se a la societat, mitjançant l'amor. Només ho aconseguirà amb la mort, una mort tràgica i violenta.²¹ Aquesta mort s'ha agermanat, doncs, amb la voluntat de realització del propi desig, de la realització personal. Únicament a *Terra baixa* l'amor triomfa, tot i el final tràgic; això sí, només és possible fora de la societat.

Tanmateix, l'autèntic final de tots els drames guimeranians no és la mort del protagonista, sinó la dura experiència que rep el cor, una clara lliçó sobre les contradiccions socials i la condició humana. Per al dramaturg, el poble, tot i actuar com un sol cor, no és un grup organitzat, ni molt menys una classe social, sinó que tots els canvis que es produeixen són motivats per una fidelitat a uns interessos individuals, sempre lligats a l'ambició de l'amo. Per tant, aquest personatge col·lectiu rebrà la seva qualificació moral i quedarà, per tant, deslegitimada. Si, per contra, aquest cor actua en favor dels protagonistes, la seva actuació, sigui quina sigui, queda legitimada si té per objectiu restablir la justícia i, per tant, l'ordre social.

²¹ Bernal (2000: 74) en dirà *tragicitat*, és a dir «una construcció de la trama que duu cap a la col·lisió entre contraris i a l'anihilament afectiu.»

El naturalisme d'un llenguatge popular, nostrat, però cru, adust, violent, per poder donar versemblança a la seva nova temàtica, i el realisme realcen el valor simbòlic de l'espai on es desenvolupa l'acció. En les obres d'aquest període, l'espai, element que simbolitza una societat que ha perdut els autèntics valors, esdevé un parany, una trampa, una opressió. Així, la fàbrica, la carretera o la masia no actuen només de teló de fons, sinó que esdevenen el mirall del procés vital dels protagonistes, la lluita entre les seves pròpies contradiccions i les de la societat en què viuen. Aquesta és l'autèntica essència dels drames de Guimerà, independentment de l'embolcall en el que ens els presenti per donar-los més veracitat. Com ens diu Bacardit (2009: 283): «La visió tràgica de fons es manté malgrat el canvi de format. L'assumpció d'elements naturalistes li permet actualitzar els temes que l'havien anat obsessionant des de sempre».

En definitiva, Guimerà unificà les concepcions naturalistes amb un idealisme redemptor encarnat en els protagonistes. És aquest ideal regenerador, la idea que vertebrava tota la seva producció dramàtica. Les obsessions (com ara la marginalitat, o l'orfenesa) que perseguiren Guimerà durant la seva vida troben fidel reflex en els drames d'aquesta època i ens mostren la particular visió que del món tenia el dramaturg. I és a través d'aquesta perspectiva que ens presenta les seves reflexions sobre la societat, sobre la conflictivitat social.

3.1. EN PÓLVORA (1893)

En Pólvora va ser estrenada el 19 de maig del 1893. Era la primera obra que es presentava a Espanya que s'aproximava a la problemàtica social, i n'intentava donar una visió real, tot aportant comprensió i una solució, per bé que ideal, a la conflictivitat obrera del moment. Però no portà cap tipus de polèmica perquè el tractament del problema obrer era molt esquemàtic i secundari, i perquè s'estrenà poc abans de produir-se el atemptats de la Gran Via i del Liceu, quan el clima social no estava tan enrarit.

Aquesta obra és un pas més respecte les tragèdies anteriors de Guimerà, és la primera obra on trobem la barreja d'elements realistes i romàntics, a què fèiem referència més amunt, tan característica dels seus drames de finals de segle. Incorporarà elements naturalistes per a la delimitació del context: la fàbrica, la vaga, la violència, els obrers dinant a l'escenari o el llenguatge que els és propi, en són clars exemples. Ara bé, el conflicte social que sorgeix està subordinat al conflicte amorós, la història de la Taneta i el Marcó, víctimes de les seves pròpies passions i odis, i a la redempció i l'acceptació de l'altre, del diferent.

Així doncs, l'obra és la història de les rivalitats amoroses entre Marcó, dit en Pólvora, i Francesc, el capatàs de la fàbrica on treballen tots, per aconseguir l'amor de Taneta. Tot es complica quan el capatàs, tot i haver posseït la Taneta, està gelós del que sent ella per en Marcó. Això desfermarà la seva ira i utilitzarà la força que li dóna la seva posició en profit propi per fer empresonar en Marcó. La tensió que s'anirà acumulant acabarà esclatant en un final tràgic, amb la mort de l'innocent. La fàbrica, on succeeix tot, actua de fons però, sobretot, de símbol; esdevé testimoni de la seva felicitat, però també dels dubtes d'ella a

l'hora de decidir-se entre ambdós, de la combinació de violència i bondat d'en Marcó i la prepotència i mala sang d'en Francesc. La fàbrica, angoixant i opressiva, és el parany, no només en el sentit físic quan esdevé una presó ben real, sinó de trampa que no permet l'alliberament dels protagonistes, excepte amb la destrucció de la màquina. Quan en Marcó i la Taneta, per exemple, intenten suïcidar-se ho fan dins la fàbrica, al costat de la caldera, justament on jugaven de petits.²² Per tant, aquesta fàbrica que els va veure créixer i on es van enamorar, ara els nega aquest amor, perquè les relacions de poder estan de part del Francesc. De bressol del seu amor, passarà a ser símbol del fracàs.

Amb aquesta obra Guimerà enceta el costum de dividir l'obra en tres actes, per tal de situar-se prop del realisme i que corresponen al plantejament del conflicte, el nus i el desenllaç, amb un nombre equitatiu d'escenes (12, 15 i 15).²³ *En Pólvora* conté un menor nombre d'escenes que les tragèdies anteriors en vers, com ara *Judit de Welf* de 1883 (amb tres actes de 18, 17 i 13 escenes, respectivament) o *Mar i cel* de 1888 (amb tres actes de 19, 19 i 12 escenes, respectivament), cosa que hem de veure com un intent de condensar l'acció per apropar-se al realisme europeu, eliminant-ne tot allò que pogués alentir-la, tot reduint la llargària de les escenes per concentrar així més l'efectivisme final. A més, Guimerà prescindeix cada cop més dels monòlegs i, al mateix temps, comença a introduir elements que ens ajuden a endinsar-nos en la psicologia dels personatges, sobretot les seves contradiccions i neguits.²⁴ Moltes d'aquestes escenes precipiten l'acció i d'altres la calmen, sobretot amb notes d'humor, mitjançant personatges creats específicament per a aquesta finalitat.²⁵ Aquesta alternança en el tipus d'escenes aporta a l'obra el ritme dramàtic.

El primer acte està muntat de forma brillant, ple d'energia, amb la intensificació gradual de la tensió, ajudada per la crispació dels obrers davant la injustícia i l'ambient delirant que aclapara l'escena, provocat per l'encegament d'en Marcó, que amenaça de destruir la fàbrica; tot plegat fa que el final d'aquest primer acte creï unes grans expectatives que es veuran confirmades més endavant: «TONI: A tu no et faran res, perquè abans jo, amb un cartutxo de la pedrera...».²⁶ Aquestes anticipacions són un recurs molt utilitzat per Guimerà, i tenen com a propòsit mantenir la tensió de l'obra que acabarà esclatant en el tercer acte, quan tot es desfermi.

²² «MARCÓ: Mira'm: si estic alegre! Si tornem a ser dos nens! Jo et deia: allà hi ha un gegant que pateix, pateix!... Si un instant no respirés faria trossos la presó i ens mataria. Doncs mira: he tancat l'espíral i el gegant se recargola a dintre. Foc, foc, Taneta! No respira, no! El sents, com se cargola? [...] Aquí obrírem els ulls, aquí els tancarem per sempre.» (Acte segon, escena XIV).

²³ Segons Bacardit, Guimerà suprimí tota l'escena VII del tercer acte en la segona edició de l'obra (1908), i en reescribí el final de la VI i el principi de la VIII, per dotar el final d'una millor fluïdesa (Guimerà 1991: 15, nota 17).

²⁴ «TANETA: [...] Però quan me recordo d'en Marcó em vénen ganes de plorar i voldria no estimar-me an en Francesc, sinó a aquell pobret. [...] I encara no ho sé si el vull. I, ai, Déu meu, que m'hi tinc de casar!» (Acte primer, escena VIII).

²⁵ «MINGUET: Si en cau un de la llista ja he cobrat. Ep, no tireu! No tireu!» (Acte segon, escena XI).

²⁶ Acte segon, escena VII.

Ara bé, en els altres dos actes la qualitat disminueix. Per exemple, a les dues escenes finals del segon acte hi ha massa efectismes sentimentals, amb frases curtes i melodramàtiques, que desmereixen el realisme i l'equilibri aconseguits en el primer. També decau al final de l'obra, un altre cop pel mateix tractament artificios dels sentiments i l'idealisme que traspua: el monòleg del Marcó (escena VII), l'augment dels aparts, les frases curtes i afectades; a més, la mort d'en Marcó resulta massa forçada, melodramàtica.²⁷

Tot i la posada en escena realista que va voler donar Guimerà amb l'ambientació en una fàbrica, el traeix la seva filiació romàntica, car, com acabem de veure, inclou uns finals plens de tensió sentimental, plens de passió, de dramatisme. Prova d'això que diem és el llenguatge; tot i la novetat que representa la incorporació del llenguatge col·loquial propi d'obriers,²⁸ el que preocupa realment el dramaturg és que aquest llenguatge contribueixi al dramatisme de l'obra.²⁹ Aquest afany de Guimerà per barrejar el romanticisme i el realisme de vegades porta a una falta de continuïtat entre les parts, com ara el pas de la primera a la segona escena del tercer acte o l'última escena del segon acte on es veu clarament com el dramatisme passional és la part que domina en la trama, no pas els trets realistes, per altra banda més versemblants. Aquesta barreja, com ja hem dit més amunt, no va passar desapercebuda per als seus coetanis, que van criticar aquesta reminiscència romàntica.³⁰ Guimerà, sota la influència del romanticisme, desferma en escena els sentiments dels protagonistes, combinats amb un afany d'exemplaritat.³¹ És clar, doncs, que el desencadenant de tot el conflicte laboral, no són les vagues o el luddisme incipient; el veritable artífex és el triangle amorós, car Francesc no suporta ni que s'esmenti el nom de Marcó; quan torna, tot es precipita. De la primera vaga no se'ns en diu el motiu, només en Toni la cita de passada per explicar la mort del policia i la dissort d'en Marcó. La segona vaga no té cap motivació laboral, només es produeix per l'enfrontament d'en Toni amb en Francesc en defensa d'en Marcó, que provoca l'acomiadament del primer.

És clar que Guimerà defensa els desvalguts davant les injustícies dels poderosos, com veiem en aquesta obra, on defensa, fins a cert punt, les reaccions que emprenen els pobres, com ara la vaga, però no com a focus de nova conflictivitat ni de violència, sinó com a eina de pressió per remoure les consciències dels amos, que vivint a ciutat, no saben què passa a la fàbrica, ni els abusos que comet el capatàs, font de tota la conflictivitat. No som, com ja hem dit sovint, davant d'un grup amb consciència de classe, ni que actua de forma gaire organitzada, ni tampoc d'uns poderosos fidels a la protecció dels seus, sinó que tot esclata de forma espontània, en calent, davant l'egoisme del representant de l'amo, que només es mou per

²⁷ «MARCÓ: Taneta! Taneta!... Tot s'ha acabat per sempre!» (escena XI). «TONI: Marcó! Germà meu! Marcó!» (escena XV).

²⁸ «Soldades», «Pa i trago», «Soguilla», «Baca de rodolins», «Anar al pal»... en són alguns exemples.

²⁹ «MARCÓ: [...] I per tu, brètol, on és l'honradesa de la Taneta? On és? Reïra de Déu! Jo la tenia sobre un altar perquè vinguessis tu a llençar-la al femer de casa teva?» (Acte tercer, escena VIII).

³⁰ El crític anònim de *La Vanguardia*, el 20 de maig, afirma: «Realmente, *En Pólvora*, poco tiene que ver con el problema social, [...], el episodio de la lucha entre el capital y el trabajo sirve sólo de medio ambiente.»

³¹ Així ho confirma Bacardit (Guimerà 2006: 15): «Es manté, doncs, la voluntat d'emocionar l'auditori, però amb l'afegit de la immolació èpica de l'heroi que havia posat en circulació el drama romàntic.»

gelosia. No té, absolutament, res a veure, ni per casualitat, amb la intenció de representar el moviment obrer, si més no el real. És, doncs, la gelosia d'en Francesc la que provoca l'injust acomiadament d'en Toni, que desfermarà, alhora, la resposta dels obrers. Insistim, el motiu del conflicte no és pas cap demanda laboral, és el triangle amorós.

Aquest triangle amorós és el tema predilecte de Guimerà. El veurem repetit en les obres d'aquest període, i sempre amb el mateix esquema: el marginat, que no té res i que ha patit una infantesa traumàtica però que actua amb gran generositat, lluita per l'amor de la noia davant del poderós, que ho té tot però que actua tirànicament. En el cas de *En Pólvora*, tot i el seu desarrelament provocat per l'orfenesa, Marcó pretén Taneta, que creient-lo a França deixa que Francesc, l'amo, la festegi. Taneta, que esdevé pura mercaderia entre qui posseeix el poder i el marginat,³² és el centre de la disputa, i la seva falta de caràcter per decidir-se per algun dels dos iniciarà la tragèdia.³³

Aquests personatges són encara, però, esquemàtics, massa deutors de les tragèdies anteriors, especialment els secundaris, que no tenen entitat, perquè merament actuen com a comparsa del drama, no esdevenen un *cor* definit com succeirà en les properes obres. En Gori en seria una excepció; ell destaca per damunt del gruix del cor, i esdevé el dipositari del seny i la bondat, com ho seran el Gepa de *Maria Rosa*, l'oncle Telm a *La festa del blat* o Tomàs, l'ermità de *Terra baixa*.

Guimerà basteix els seus protagonistes amb una barreja de bondat i rauxa, d'humanitat i barbàrie. En Marcó, un dels més enèrgics de la seva producció, és bord i el va acollir la mare de la Taneta quan ja era a punt de ser lliurat a l'orfenat per la mare d'en Francesc, perquè no li donaven més diners per al seu manteniment. Les carències afectives que això li comporta, com ja hem vist en parlar dels marginats, el faran caure en el mal camí i revoltar-se contra la societat, que el marginarà perquè no comprèn el seu patiment.³⁴ Marcó buscarà en la Taneta l'amor matern perdut, trobarà en ella allò que li faltava i que aconseguiria aplacar el seu caràcter violent i així reintegrar-se a la societat. Però tot es complica davant la possibilitat que perdi aquest amor.³⁵ És per això que torna de França i de la presó, sense importar-li si la policia l'atrapa; perquè s'encega a recuperar la seva Taneta. I si aquesta recuperació comporta violència i assassinat, que així sia.³⁶

³² «MARCÓ: Aixís, aixís, Ben fort. I que n'estic de content ara! És la Taneta! I aquí la tinc! La Taneta! La meva Taneta!... Tot, tot lo que jo estimo. Aquí ben presonera, com un aucell al parany! I és meva, meva solal!» (Acte primer, escena IX). O també més endavant: «MARCÓ: D'ella!, que és tota meva, meva; perquè jo no te l'he donada! Lladre! Brètol! Lladre!» (Acte segon, escena IX).

³³ Acte primer, escena X.

³⁴ «TONI: [...] El que neix desgraciat, és desgraciat fins a la mort; i altres... malviatge... Com que és bordet de tota la vida, tothom l'ha fet anar a puntades de peus. I ell que es refiava... vata! Més li valdria que es clavés un tiro!» (Acte primer, escena VI).

³⁵ Ja hem parlat de cert pessimisme (determinisme?) en el fat dels marginats guimeranians; és en aquesta línia que Marcó exclama: «Sí, sí; tu ets bo. Jo també ho sóc! Sinó que jo no serveixo per viure.» (Acte tercer, escena X).

³⁶ «MARCÓ: [...] I ho he deixat tot. Venint me jugo la vida, ja ho sé; però m'he dit: si és d'un altre la Taneta més m'estimo morir que no pas viure [...]» (Acte primer, escena IX).

Tolstoi és més el model de Guimerà que no pas Ibsen o Hauptmann,³⁷ sobretot pel seu redemptorisme social, d'arrel cristiana, com veiem en Marcó, que se sacrifica per tothom, fins i tot pels seus opositors. La redempció li ve donada precisament pel sacrifici altruista, el fet de donar la vida per salvar la justícia i la innocència (com el cas de «el gran d'en Peric», contrari a la vaga i que és detingut per la policia, o també per la seva providencial intervenció en el moment en què en Toni anava a morir cremat) li val el perdó de la societat que ell mateix rebutjava. La bondat és una característica del marginat,³⁸ dins seu hi ha la llavor d'on brollarà el perdó final, encara que això li comporti la pròpia mort. Una mort que, com en tots els drames de Guimerà serà exemplar, exemple de reintegració i de perdó, com també de sotragada moral per als altres personatges. Si Guimerà proposa un esforç de comprensió cap a en Marcó, és perquè ha estat víctima de la mateixa societat que vol destruir, però el dramaturg no ho pot permetre perquè per a ell la violència és el fracàs de la bondat, dels valors inherents a la societat; és per això que exposarà, aquí i a *La festa del blat*, un anarquisme no violent, segurament exageradament bucòlic, quan el mateix Marcó diu, a mode de testament: «Toni!... Mai! Mai la dinamita!».

Marcó tampoc ha pogut fer servir el ganivet per acabar amb la vida de la Taneta perquè sap que l'únic que aconseguiria és portar un altre orfe al món,³⁹ a més ja no pot formar una família amb la Taneta perquè ha sigut posseïda pel seu rival. És aquí on aflora la seva bondat, amb aquest gest i amb l'exculpació i l'advertència a en Toni, impossibilita que la massacre final es consumi.⁴⁰ És l'expressió de la màxima bondat, del sacrifici màxim. Aquesta actitud, aquesta demostració d'amor absolut, és l'única sortida per superar les diferències socials i tornar a assolir el benestar perdut. El sacrifici d'en Marcó és necessari perquè s'esdevingui el canvi necessari a la societat. Marcó redimeix la societat que el va rebutjar.

Un altre dels aspectes que podrem anar observant en les diferents obres és la proximitat al masoquisme, al plaer o necessitat que senten alguns protagonistes de ser humiliats per amor. Tot i que a *En Pólvora* és encara incipient, i de vegades innocent, seguirà apareixent de manera recurrent. Així, a l'escena VII del segon acte, en Marcó recorda bucòlicament com patia de dolor quan jugava portant la Taneta a collibè a la sala de la caldera, però que li produïa gran plaer, se sentia feliç d'estar amb ella: «MARCÓ: Jo la duia a coll-i-bè per tota aquesta sala, i ella em cridava: mé, mé!... [...], agafant-me per riendes les orelles. I si l'haguessis vist com reia!... A mi em feia mal d'allò més, però també reia!». Més endavant, però, hi podem observar mostres d'un masoquisme melodramàtic: «TANETA: Marcó, Marcó, mata'm! [...] Sí; amb tu: perquè t'estimo»;⁴¹ més endavant ja serà més cru:

³⁷ Guimerà 2006: 13.

³⁸ «TONI: [...] ell que es guardava dues dobles de quatre, se les va gastar fins l'última malla. Ei, perquè ho donava tot a tothom que patia. Si fins un cop se va malvendre el vestit de les festes, que encara tenia els plec dels sastres, perquè enterressin en nitxo i en caixa bona a una amiga d'aquesta.» (Acte primer, escena VI).

³⁹ MARCÓ: Un bord!... Un altre Marcó llençat al món... [...].» (Acte tercer, escena XI).

⁴⁰ «MARCÓ: Sí! Jo ho he fet! Jo! No podia viure!... Toni!... Mai! Mai la dinamita!»

⁴¹ Acte segon, escena XIV.

MARCÓ: [...]Amb aquell mateix alè amb què fan petons!... amb què a mi m'ha besat, i després ha besat a un altre! I jo me l'estimo avui més que abans! [...]. Que hi posi les puntes fines que va començar a vora meu! Que ell ja hi jeurà, sinó que serà amb els ulls tancats, xop de sang de cap a peus. I ella que hi pugui al seu costat, i que s'hi ajegui!, que s'hi ajegui! ⁴²

3.2. *MARIA ROSA* (1894)

Maria Rosa va ser estrenada el 24 de novembre de 1894 i fou molt ben acollida pel públic i la crítica, que ja intuï que seria una de les obres cabdals de Guimerà.⁴³

Aquesta obra és la història d'una colla de treballadors molt pobres que estant construint una carretera i que tenen problemes per cobrar la setmanada. Dins de la colla destaquen la protagonista, Maria Rosa, casada amb un treballador que ha sigut inculpat injustament d'assassinar el capatàs pel seu millor amic, en Marçal, que desitja bojament Maria Rosa.

Potser *Maria Rosa* és l'obra on menys pes exerceix el realisme, on menys consideració rep la situació laboral dels personatges, perquè la presència de l'ambientació (forma de vida dels obrers d'una carretera, el seu llenguatge o les situacions quotidianes, com el casament o la embriaguesa) no aporta cap element que pugui entreveure la més mínima intenció de presentar-nos una situació de denúncia social. Tot plegat esdevé un teló de fons d'un conflicte amorós, ple de simbolisme i d'una insòlita sensualitat. El conflicte laboral que s'intuïa acaba diluint-se, després de la redacció de la carta conciliadora, plena de basarda, que escriuen a l'amo (idíl·lica solució guimeraniana a la conflictivitat social). En aquest cas, doncs, els personatges, tot i ser grans persones, estan mancats de qualsevol esperit de revolta, són conformistes i resignats, cosa que els retreu amargament la Tomasa. Acte seguit, però, la reprenen perquè la reunió és «feina d'homes», tot quedant clar quin és el lloc assignat a les dones en l'ordre social.⁴⁴ Tot i així ella hi insistirà i representarà amb aquesta actitud les posicions més revolucionàries del moment: «TOMASA: [...] hem de cobrar encara que tinguem de matar-ne un dels pocavergonyes dels capatassos i ens hi tinguem de fer a tiros!» i continuarà afegint: «[...] amb picots i pales tots! I amb ganivets i fusells» i acaba sentenciant, tota impotent: «Si jo fos home!».⁴⁵

En definitiva, és una de les obres on més es posa de relleu el tema central de l'obra guimeraniana, les contradiccions humanes dels sentiments desfermats, expressades en

⁴² Acte tercer, escena VII.

⁴³ En aquests termes ho explicitava l'endemà *M.O.*, crític de *La Vanguardia*: «María Rosa es una obra de verdadera importancia, digna del talento y de la pluma de Guimerá; que el inmenso público que ha acudido á su estreno la ha aplaudido estrepitosamente, y que se le puede augurar en el cartel vida larga y exenta de tropiezos.»

⁴⁴ No és casualitat que la primera carta que apareix en escena, la que comunica la mort de l'Andreu, no es dirigeixi a la Maria Rosa (la seva dona!), sinó al Quirze, el cunyat i home que l'ha substituït com a protector. És d'una claredat meridiana la posició que ocupa la dona en la societat. Aquesta estructura social la tornarem a veure a l'escena V del segon acte, quan Marçal dicta i la Maria Rosa es limita a copiar el que li diu.

⁴⁵ Acte segon, escena III.

moments de sensualitat i odi intensos, amb la relació entre Maria Rosa i Marçal, una relació prou estranya, amb tints clars de sadomasoquisme. Una relació plena de passió irracional, penediment, ira, odi; en definitiva, un desig de possessió irrefrenable, que és el motor de l'obra.⁴⁶ La tensió esclata finalment quan la Maria Rosa mata Marçal amb el mateix ganivet del casament, tot tancant en una mena de justícia poètica el cercle obert per ell amb la condemna injusta de l'Andreu. Un personatge que no apareixerà mai, però que plana omnipresent, com un esperit errant que es manté sempre present en el record de Maria Rosa i, de retruc, en l'ambient de tota l'obra, gràcies a objectes d'ell, com ara la camisa i la carta de la presó.

La carretera és l'espai on es desenvolupa l'acció, però també és el lloc on la nostra protagonista creix com a persona, amb totes les seves contradiccions. És allí on coneix l'Andreu, és allí on es produeix l'assassinat del qual ell serà culpable. No hem de perdre de vista, però, que tots els moments significatius de l'obra es produeixen al vespre, quan el sol ja no il·lumina i, per tant, les persones i les situacions són difuses i això convida a l'ambivalència, a les contradiccions, a la pugna, al pecat...

Com tots els personatges de Guimerà, Maria Rosa també busca desesperadament la pròpia realització. El seu amor vers l'Andreu és ben viu, malgrat ell ja no hi sigui, però lluita contra el desig desfermat que sent cap al Marçal, perquè intueix (tornen les anticipacions) que amaga alguna cosa: «MARIA ROSA: [...] fins avui he pogut fugir d'en Marçal, que m'encén tota, que em xucla com la serp... que no sé per què em sembla que hi ha en ell un mal home; i amb tot, me n'hi aniria com... si jo tingués molta set i ell fos l'aigua!».⁴⁷ Aquestes contradiccions fan que el drama esdevingui humà, són les que fan possible que l'obra de Guimerà se'ns presenti plena de vigor, atemporal. Ara bé, aquesta obra s'allunya de la visió que dona en altres obres, fins i tot posteriors. La protagonista en un principi creu que la seva Arcàdia és el matrimoni, però s'acabarà adonant que no és així, que allò que realment vol és ser mestressa de les seves decisions, de la seva vida, que ningú decideixi per ella. Així doncs, l'amor maternal redemptor, tan present en els drames del dramaturg, aquí, tot i aparèixer al principi,⁴⁸ queda molt diluït. Per això mateix, Maria Rosa és potser el personatge femení més rodó de tots els que creà Guimerà, perquè, des d'una visió romàntica, viu l'amor com si d'una malaltia es tractés, amb una intensitat absoluta; és plena de contradiccions, de dubtes, d'anades i vingudes, però gràcies a la seva força d'esperit és capaç d'enfrontar-se a les seves pors i no fuig, sinó que pretén alliberar-se d'un sol cop, no només matant qui havia condemnat el seu amor, qui havia destruït la seva esperança, sinó també l'Andreu, que, tot i no ser present, la limitava. Maria Rosa viu les seves passions fins a les últimes conseqüències, fins a donar la seva vida per a què venci la justícia, per a què es restableixi la moral, i això topa frontalment amb la moral convencional. No vol acabar sent una mercaderia que es

⁴⁶ Vegeu per exemple: «*Maria Rosa, sola, estrenyent la brusa contra el cor, arrenca a plorar*» (Acotació de l'acte tercer, escena VII). O també, al final de l'obra, veurem com ella s'emborratxa espiritualment de plaer quan beu el vi barrejat amb la sang de l'Andreu, mentre el Marçal ho fa literalment i patint les conseqüències de la «metzina».

⁴⁷ Acte segon, escena II.

⁴⁸ «MARIA ROSA: [...] m'hi assec a la vora i li poso el cap a la falda; aquí, i com el caparró d'un nen, de pertot el mirava!» (Acte primer, escena IV).

compra i es ven (com li passa a la Taneta o a la Marta de *Terra baixa*), vol alliberar-se dels lligams socials i amorosos, perquè no la permeten desenvolupar-se plenament, la coarten, no deixen que visqui les seves passions; se sent profundament sola i ha d'aprendre a conviure-hi si no vol anorrear-se.⁴⁹ Amb aquest doble alliberament ella esdevé dona, de manera semblant al que aconseguirà la Mila de *Solitud* (Víctor Català), quan abandona ermita i marit i esdevé, no dona, sinó persona. És allò que Josep Maria de Sagarra ens diu: «[...] en el moment que adquireixen consciència del propi destí es converteixen en dues tempestats d'emoció i de simpatia humana».⁵⁰

A través dels seus monòlegs, Guimerà caracteritza el personatge de Marçal. Veiem molt bé com ell també es deixa arrossegar pels seus sentiments, fins a condemnar el seu propi amic per poder tenir la Maria Rosa. I diem *tenir* perquè el que sent Marçal és la necessitat de posseir-la, de gaudir-ne lliurement: «MARÇAL: [...] Ja me'n confessaré de tot això... més endavant; ben lluny d'aquí... Quan la Maria Rosa siga tota meva»⁵¹. Guimerà anirà bastint, cada cop amb més mestratge, aquests personatges masculins, que són víctimes de les seves passions, que obliden el món i la posició que ocupen per elles: «MARÇAL: [...] És que costa un botavant fer al costat d'ella el tant-se-me'n dóna, i sentir-se recremar per dintre. [...] Jo no la tinc, la culpa, si me'n vaig emprendre quan ja era d'altre.»⁵² Marçal és molt més complex que el Francesc de *En Pólvora*, però molt menys que en Sebastià de *Terra baixa*, amb diferència el *dolent* més aconseguït, com veurem, de la galeria guimeriana.

Com ja hem dit, Guimerà s'inspira en el món pagès i obrer quan basteix les obres d'aquest període, així el llenguatge que empren els seus personatges és extret de les observacions directes de la realitat, perquè, en la línia del realisme encetat, pretén donar versemblança tant a les formes de vida i a les situacions com als personatges. Per això, en aquest cas s'inspira també en el llenguatge propi dels obrers del seu temps, un llenguatge col·loquial, clar, espontani, amb refranys i repeticions.⁵³ Si bé és cert que podem observar aquest treball previ de documentació del registre lingüístic i que també és cert que això va ser tota una novetat al teatre de l'època que fins i tot es qualificava de vulgar,⁵⁴ no és menys cert que l'obra té certes carències, especialment pel que fa a la falta de correspondència entre l'origen i el dialecte

⁴⁹ Tot i així, hem de tenir present que al final, quan s'adona que ha mort el Marçal, aquestes aspiracions d'alliberament queden diluïdes per la por a la soledat, a l'estigma; aquí rau el motiu de l'últim crit de l'obra: «MARIA ROSA: [...] Germà!», no pot prescindir del paternalisme social. Sembla que l'autor la condemni a no poder desprendre's del poder masculí, del llast social, com a representació del Bé, del qual és víctima.

⁵⁰ Guimerà (1975: 19)

⁵¹ Acte primer, escena VII. Aquest concepte d'amor com a propietat de l'altre és un aspecte reiteratiu en Guimerà; així la Maria Rosa parla en aquests mateixos termes quan es refereix a l'Andreu: «MARIA ROSA: I que se li va quedar, per ésser meu per tota la vida!» (Acte primer, escena X); i com ho faran Sebastià i Manelic a *Terra baixa*.

⁵² Acte primer, escena VII.

⁵³ «QUIRZE: Guapa... no gaire; i en quant a fresca... *menos*» (Acte segon, escena I); «TOMASA: Seieu a terra, que no caureu.» (Acte segon, escena III). «TOMASA: Arri el botavant!» (Acte tercer, escena VII).

⁵⁴ Joan Bru, crític de *Lo Teatro Regional* (1-12-1894), així ho explicitava: «Lo llenguatge és apropiat, però se escoltaria ab mes gust, si estés espurgat d'alguna qu'altra paraula grossa». Text citat per Ramon Bacardit (Guimerà 2008: 20, nota 5).

d'alguns dels personatges. Així per exemple, la Tomasa i la Maria Rosa són de Reus i el Badori és de la Segarra i en cap moment ho podem reconèixer per la seva manera de parlar. Sembla, doncs, que Guimerà transmet en les seves obres una mena de llenguatge idealitzat, una llengua que seria la que burgesos i menestrals de Barcelona suposaven que parlaven els obrers i camperols d'aquella època. Tot plegat, però, no treu versemblança al món obrer que ens retrata Guimerà, i ho aconsegueix gràcies al seu mestratge poètic.

Un altre aspecte a tenir en compte sobre el llenguatge és la seva major qualitat, sobretot pel que fa als matisos, a la creació d'atmosferes idíl·liques, a la simbologia. Les metàfores poètiques són les encarregades de bastir-les d'una manera molt plàstica i, malgrat donen aire al romanticisme del dramaturg, introdueixen l'espectador en el món atribolat dels personatges, les seves esperances i lluites. Una de les escenes que ens sembla més adient per mostrar aquesta riquesa poètica és el record que té Maria Rosa del dia que va conèixer l'Andreu; es tracta d'una descripció de l'inici de la relació d'amor, i que es plena de sentiment però també de passió i sensualitat: «MARIA ROSA: [...] i de cop me sento que em fiquin pel coll una cosa freda. Jo que faig un xiscle, i la vull atrapar, aquella cosa freda que m'anava per endintre [...]».⁵⁵ Així mateix, el lligam que s'estableix entre l'agulla física que es clava l'Andreu i la que simbòlicament li clava la Maria Rosa al cor.⁵⁶ No hem d'oblidar tampoc el paral·lelisme entre el color vermell passional del vi i el de la sang,⁵⁷ sobretot el vi que Badori ofereix per celebrar el matrimoni, un vi que conté el record viu de l'Andreu, l'innocent sacrificat que es fa present, i que serà anticipat per la Maria Rosa ja al primer acte. En altres moments, la metàfora és de caire animalístic, tot ajudant a crear un ambient passional, primitiu, instintiu: «MARÇAL: [...]Quan una dona se'ns arrapa així!... ni una llagasta. I diuen de l'agram i la canyota! [...]»;⁵⁸ o més explícita:

MARÇAL: El diable sí que ho he sigut, sí; i ho sóc! [...] Que tu m'encens i em lligues com si al llarg del cos se'm cargolés una serp que mai s'acaba [...]. I a la nit; quan tot és tancat, arrossegant-me com un llop que té fam, m'acosto a aquesta casa, i m'estenc davant del portal, rabiós [...].⁵⁹

Es tracta d'una obra també dividida en tres actes i amb un repartiment d'escenes prou equitatiu (14, 15 i 11). A *Maria Rosa* també trobem la tècnica dramàtica de barrejar oportunament les escenes que fan avançar l'acció amb d'altres que la deturen i descarreguen la tensió acumulada. Entre aquestes últimes tenim les continuades baralles còmiques entre la

⁵⁵ Acte primer, escena X.

⁵⁶ «BADORI: Clar: que li vas treure l'agulla del peu i li vas clavar en una altra banda» (Ibídem).

⁵⁷ És molt evident la relació que s'estableix entre aquest vi i el sacrifici de l'Andreu amb el vi de la consagració eucarística, símbol del sacrifici de Crist. D'altra banda, Guimerà recorre tot sovint a la sang i al seu color vermell com a símbol passional i de dolor; així ho podem veure al final de *Maria Rosa* i en d'altres obres, com a l'escena IV del segon acte de *Mossèn Janot* (1898), quan el protagonista taca amb la seva sang les flors que penja al balcó de l'Agnès, la seva estimada (Guimerà 1975: 1450).

⁵⁸ Acte primer, escena VII.

⁵⁹ Acte segon, escena XIV. Recordem que la correspondència de la *serp* amb la passió, el diable i el pecat ja havia aparegut abans, en boca de la Maria Rosa (cf. nota 47).

Tomasa i el Quirze, germà de la Maria Rosa, una parella heretada dels sainets i que serveix de contrapunt a la relació passional dels protagonistes.⁶⁰

Com passava a *En Pólvora*, el primer acte és el plantejament de l'obra, on se'ns presenten els personatges i les situacions, com ara que l'Andreu, el marit de la Maria Rosa, ha estat acusat injustament d'assassinat, i que el Marçal, el capatàs i veritable culpable, ho ha ordit tot per poder-se'n escapar i, de pas, obtenir el favor de la Maria Rosa. Per altra banda, el *cor* el formen obrers molt pobres, que no tenen cap mena de formació⁶¹ i estan sotmesos als capricis de l'amo, que no els vol pagar la setmanada, tot i destrossar-se en una feina duríssima.⁶² D'aquesta col·lectivitat, n'hem de destacar les figures d'en Gepa, que intueix la maldat d'en Marçal, i d'en Badori, com a representants de la consciència i de la moral, que donaran suport Maria Rosa en la lluita contra la injustícia personalitzada en la figura d'en Marçal.

Aquest primer acte és molt aconseguit, amb uns protagonistes molt versemblants i coherents, i un ritme i un ambient dramàtic excel·lents.⁶³ Aquí Guimerà torna a utilitzar les anticipacions com a manera d'enllaçar els diferents actes i de crear expectació en l'auditori; així per exemple, les podem trobar a l'escena II⁶⁴ o a la X.⁶⁵ Malgrat tot, algunes escenes, com ara els monòlegs, resten vigor a l'obra perquè anul·len la intriga sobre què ha passat realment. També hem de fer avinent que, si al principi sembla que el tema de la falta de cobrament de la setmanada pot ser el tema principal, ens adonem que no és així, i que el veritable centre de la història és el triangle amorós, tot quedant diluït el problema laboral, com passa en totes les obres d'aquest període.

El segon i tercer actes, en canvi, resulten massa propers al melodrama (com podem veure per exemple a l'escena final del segon acte, on la ira que sent Quirze l'aboca a la Maria Rosa i no al Marçal), restant-los autenticitat, sobretot perquè el conflicte obrer, que aportava realisme a l'obra, quedarà progressivament marginat. El romanticisme és encara molt present. Tanmateix, resulta interessant de veure com Guimerà enllaça metafòricament les dues temàtiques a través de la redacció de la carta, que comença essent de greuge a l'empresa i acaba essent tota una declaració d'intencions d'en Marçal (escena V del segon acte).

Com hem vist a *En Pólvora*, la sensualitat, fins i tot l'erotisme, present a les obres de Guimerà conté un alt grau de masoquisme. *Maria Rosa* no n'és una excepció, i el masoquisme, un cop més, fa acte de presència. El primer exemple, si bé de caire simbòlic, d'unió a través de la

⁶⁰ Vegeu, per exemple, les rèpliques, àgils i humorístiques, de tota l'escena II de l'acte primer.

⁶¹ Vegeu, a tall d'exemple, la dificultat que tenen quan volen obrir la carta que arriba de Ceuta a l'escena XII del primer acte.

⁶² Com ben explícitament diu la Tomasa: «Noi: mudaràs la pell, com les serps, i t'hauràs d'entaforar en una cova... que si un hom no es torna bestiola és un voler de Déu [...]» (Acte primer, escena II).

⁶³ Vegeu per exemple com les escenes VIII i IX relaxen la tensió acumulada.

⁶⁴ «GEPÀ: Res; que jo em penso que ja voldria que l'Andreu fos mort per casar-se amb la Maria Rosa. I qui no ho veu és *llusco*.» (Acte primer, escena II).

⁶⁵ «Maria Rosa: [...] Ell va seguir trepitjant, i la sang i el vi es van escórrer cup avall... I amb quin goig ara d'aquell vi en beuria!» (Acte primer, escena X).

sang, és l'escena de la verema, quan la Maria Rosa coneix l'Andreu, i ell es punxa amb una agulla, tot trepitjant el raïm, i la sang brolla barrejada amb el vi; el plaer i el dolor es fan presents, fins i tot quan ella ho recorda als amics. La peculiar relació matrimonial d'en Quirze i la Tomasa n'és un altre exemple, si és vol, més innocent, amb actes violents però barrejats amb estimació: «TOMASA: [...] Ens peguem d'un gust, de vegades!...».⁶⁶ O quan en Marçal rememora el moment en el qual, amagat, veu la Maria Rosa rentant la seva roba al riu, i ell sent un plaer eròtic profund barrejat amb el dolor que li produeixen les esgarrinxades dels esbarzers i dels arbustos del lloc on és amagat. Tota aquesta explícita escena té correlació amb el que fa ella amb la seva camisa, amb ell: «MARÇAL: [...] jo me la mirava ficant-me per un brut d'esbarzers i de gatoses: me punxava tot jo; però hi era a propet! I ella al torrent, arremangada de braços, agafava la meva brusa, la meva samarreta... tot; i ho rebregava [...], *pegant-hi fort a sobre*, *escorrent-ho*, *amanyagant-ho*, sense adonar-se'n, com si fes postures. *I jo, que bèstia, eh? Hi gosava com si fos dintre!»*⁶⁷

Hem vist com a *Maria Rosa* el tema social està molt desdibuixat, tot deixant de seguida pas a la trama passional, i només hi apareix en alguna pinzellada escadussera, com ara la situació laboral pèssima dels obrers de la carretera, la manca de seguretat o la indefensió davant els capricis dels amos, així com la seva evident falta de caràcter per enfrontar-s'hi, malgrat sia per una causa justa.

3.3. LA FESTA DEL BLAT (1896)

La festa del blat fou estrenada al Teatre Romea, el 24 d'abril de 1896. És, amb diferència, l'obra on Guimerà dóna més importància al conflicte social, gairebé la mateixa que a la trama amorosa. Per això mateix i pel tema que tractava, l'estrena comportà un sorollosa polèmica, a diferència del que succeí amb *En Pólvora*. L'anarquisme era molt present a la societat catalana perquè els atemptats àcrates colpejaven durament Barcelona, i la burgesia, principal destinatària d'aquesta violència, no tolerà que pugés als escenaris, i menys que s'atorgués una imatge bondadosa al protagonista anarquista. L'obra també fou criticada pels sectors anarquistes perquè hi veien una barreja sense sentit de romanticisme i realisme, per la candidesa amb què Guimerà tractava la conflictivitat obrera i sobretot per la tergiversació de l'ideal àcrata que s'hi formulava.

Tot i la dificultat que comportava exposar davant un auditori burgès el tema del moviment obrer, Guimerà no va voler renunciar-hi. A més, la nova temàtica li va servir per trobar noves formes expressives, que aportaven força modernitat a l'escena teatral del moment, i que li permetien encarar una nova etapa que reflectia l'actualitat que bategava a la Catalunya finisecular.

Guimerà insistirà en la culpa que ha de carregar en Jaume, però també destacarà, al final i de forma clara, el perdó de la gent de la masia. Ens referim a allò que més a munt hem

⁶⁶ Acte tercer, escena VIII.

⁶⁷ Acte tercer, escena IV (el subratllat és nostre).

comparat amb el retorn del fill pròdig a casa, a l'altar sagrat que representa el llit. Queda clar el paper significatiu que ha de tenir la societat en el perdó i el retrobament de tots els marginats. Aquesta és realment la idea moralitzadora que inclou Guimerà al final de l'obra, no pas la mort d'en Jaume. Segons sembla el que produí més rebombori en l'auditori burgès fou aquesta idea redemptora que inspirava l'obra. La mort de l'anarquista al llit pairal fou entesa com un insult per la societat barcelonina més conservadora, que l'acusà Guimerà de traïr els principis més sagrats de la societat catalana.

Com veiem, la recepció de l'obra fou molt contestada, i això que Guimerà optà finalment per retallar rèpliques en l'edició original. Així, escapçà afirmacions molt taxatives sobre la penosa situació dels obrers i dels jornalers d'arreu. Hem recuperat algunes d'aquestes intervencions com a mostra d'aquesta clara idea de denúncia social del nostre dramaturg, que alhora, però, demostren la seva claudicació davant la classe social dominant, que era, no ho hem d'oblidar, la seva. Esther Vilà (1995: 36) reproduceix algunes d'aquestes supressions: «JAUME: I ens voleu tan sols perquè us servim, perquè us omplim les sigtes. I a les bèsties els hi pegueu perquè treballin, i a nosaltres ens acaricieu perquè us treballem»⁶⁸. Altres supressions van pel mateix camí d'evitar malestar a l'auditori, sobretot aquelles més radicals, que haguessin posat en evidència la crua realitat, la lluita a peu de carrer dels obrers; així per exemple, l'escena IX del segon acte: «FACI: S'han d'abolir les classes, s'han de suprimir les fortunes.»

La festa del blat és la història d'en Jaume, un jove orfe anarquista, que ha llançat una bomba i ha mort una persona. El pes de la consciència l'aclapara i acaba fugint de Barcelona, però els remordiments poden més que ell i decideix acabar amb la seva vida amb una vaga de fam. Pel camí, però, en veure amb quina felicitat viu la gent del camp, comença a entreveure que els ideals que l'han mogut tota la vida no són certs. Arribarà a la Rigala, una petita masia, on s'està celebrant la festa blat⁶⁹ per commemorar l'inici de la sega, que dona nom a l'obra i actua de teló de fons a l'acció i de contrapunt a l'agra actitud del món del protagonista. Allí coneix Oriola, la pubilla, i se n'enamorarà. A través d'ella descobreix que l'amor és la clau que permet solucionar la problemàtica social. Però ell mateix ha contaminat el món rural amb el verí de les idees revolucionàries de ciutat.⁷⁰ Quan se n'adoni, intentarà preservar la bondat d'aquell món, però ho pagarà amb la mort.

Fins ara hem vist com la problemàtica social que apareixia a les obres del nostre dramaturg era una mena de teló de fons, d'ambientació, del tema principal, que no és altre que la passió amorosa i el seu tràgic desenllaç. Doncs bé, *La festa del blat* és l'obra de Guimerà on més presència té la temàtica social, juntament amb la incorporació d'un llenguatge i unes situacions pròpies del món rural. Aquesta obra, doncs, és on el nostre dramaturg s'apropa més a les tendències europees, impulsades pel modernisme regeneracionista, que incorporaven a l'escena la conflictivitat laboral, això sí, sense arribar a la complexitat i la

⁶⁸ Supressió pertanyent a l'escena XI del segon acte.

⁶⁹ Vegeu Amades (2005: 376).

⁷⁰ «ONCLE TELM: [...] Que no pugi mai aquí l'odi de les ciutats, fills meus! [...]»; «QUICA: Per què no han vingut? Perquè ara la gent d'aquí té el dimoni al cos. Ves, volen que les terres que menaven siguin ara totes seves!» (Acte tercer, escena I).

denúncia d'autors com Hauptmann. Tot i així, Guimerà no oblidà la seva formació romàntica que es manifesta també aquí, principalment en la idealització del món rural, d'alguns personatges (com ara en Jaume o l'oncle Telm) i de la solució al problema social, així com en el tractament de la passió amorosa i de l'acumulació de la tensió dramàtica al final de cada acte, especialment en el desenllaç melodramàtic. Aquesta barreja d'elements no fou ben vista per la crítica del moment,⁷¹ ni tampoc les situacions, que trobaren d'allò més fictícies, de falta absoluta de correspondència amb la situació real.⁷² Així doncs, la intenció de Guimerà de presentar el conflicte obrer «des d'una òptica conciliadora, tolerant i oberta al perdó»,⁷³ no fou acceptada. La seva solució paternalista, en la línia de la ideologia redemptora cristiana, era del tot idíl·lica, car es basava en creure que les causes del conflicte eren en la corrupció del poder capitalista que provocava la reacció de les classes obreres.

Aquesta trama social està estretament lligada a l'amorosa, car els dos protagonistes representen dos grups socials antagònics: l'Arcàdia rural, representada per Oriola, la pubilla del mas, i la Babel urbana, representada per Jaume, l'orfe anarquista. Aquesta és l'obra, doncs, on més s'endevinen aquests mites a què fèiem referència més amunt.⁷⁴ El món urbà ha sostret a l'home la generositat, i l'egoisme s'ha fet amo i senyor de tot. Tant és així que els amos han oblidat el seu deure envers els seus treballadors i els humilien. És per aquest motiu que els obrers estan buscant la manera de no sucumbir. Ho veiem sobretot quan el Jaume és conscient, observant la concòrdia que hi ha al camp, que ha sigut enganyat a ciutat i és per això que no hi vol tornar; així mateix el Faci, que hi ha anat a treballar i que ha entrat en contacte amb el món obrer, és el que més desestabilitza el poble amb les noves idees i qui més ataca el Jaume. L'Arcàdia rural, representada pels valors patriarcals de l'oncle Telm, és on s'ha d'emmirallar la Babel urbana per poder vèncer aquestes inèrcies que l'estan destruint. Lluny d'això, però, és Babel qui contamina Arcàdia. Guimerà intenta aportar la seva visió sobre el problema i la seva possible solució; una solució basada en el sentit comú, però, com hem vist a bastament, totalment utòpica, tot i que no amaga la preocupació, tímida si és vol, però preocupació al cap i a la fi, pels problemes del seu temps.

Malgrat la violència anarquista és reprobable, perquè atempta contra les bases de la societat, l'individu anarquista mereix l'esforç de comprensió per part de la resta de la societat, per poder trobar maneres de reinserir-l'hi, perquè el seu impuls neix d'una injustícia. Segons Guimerà, serà l'amor la clau que possibilitarà aquesta reinserció. Jaume és com és perquè no

⁷¹ Prova d'això és l'article que el crític teatral Roca i Roca publicà dies més tard de l'estrena a *La Vanguardia*: «Sus personajes podrán vestir chaqueta ó blusa; pero astas prendas son sólo un disfraz más ó menos hábil que no puede ocultar ni cohibir los desbordamientos de su temperamento romántico en alto grado. [...] En vano se esfuerza para adaptarse al ambiente del verismo [...]» (26/04/1896). *Diario de Barcelona* anava més lluny i qualificava explícitament l'obra d'«antisocial», de «repugnante» i era la «glorificació de un dinamitero». (Martori 1995: 39-40). És clar, doncs, que l'obra no s'estrenà precisament en el millor moment.

⁷² En aquests termes s'expressava el crític de *El Diluvio* i també Jaume Brossa, tot titllant-la de retrograda i allunyada de la realitat àcrata, perquè no acceptava la renúncia ideològica del jove anarquista per amor (Ibidem).

⁷³ Martori (1995: 43).

⁷⁴ Com veurem més endavant, Guimerà acabarà perfilant encara més aquests mites a *Terra baixa*, on l'Arcàdia ja no serà el món rural, també contaminat, sinó un espai llunyà indeterminat, lluny de la societat.

va gaudir d'una infantesa plena, com tots els marginats guimeranians, i no va assimilar els valors morals; és per això que ha sigut víctima d'un engany i, per tant, és mereixedor de la compassió de la societat; ell és el bo entre els dolents de Babel. No així la figura del Vicentó; ell té el respecte de la societat, però ho aprofita en benefici propi, representa el dolent entre els bons d'Arcàdia.

Amb la mort d'en Jaume al llit pairal, bressol de la tradició pagesa, única i atemporal, tot retorna a l'estabilitat. Guimerà només planteja la confrontació i s'estalvia, igual que a *En Pólvora*, de proposar una solució clara, car defuig analitzar les complexes relacions econòmiques del capitalisme, la veritable causa dels conflictes. Com veiem, tot plegat està amarat d'una moralitat tradicional, anacrònica davant les noves relacions socioeconòmiques pròpies de l'era industrial, que no encaixen en la formació romàntica de Guimerà

Per bastir aquest drama de forma prou versemblant, Guimerà farà un esforç més gran d'apropament al col·lectiu protagonista que en les anteriors obres. El dramaturg estudia a fons la gent del camp, la seva manera de viure, d'expressar-se, de sentir i de patir. Aquests trets configuraran una obra amb un pes més significatiu de les tendències realistes, sense oblidar, però, que continuem parlant d'un drama romàntic, especialment pel que fa al desenllaç.

La festa del blat també és una de les obres de Guimerà on més presència té el simbolisme. Realment és una obra que cal rellegir força vegades per extreure'n tot el teixit simbòlic que la cohesiona. Així, elements com l'aigua, les pomes, els ocells o el blat tenen un significat molt més profund que ajuda a interpretar més adientment l'obra, sense oblidar la caracterització dels mateixos protagonistes, representants, com hem vist, de dos mons antagònics. El primer element que apareix a l'obra és l'aigua que l'Oriola dona al Jaume i que li calma la set física, però també li calmarà l'espiritual, car ella li dona l'amor que ell tant necessita per sortir de l'espiral de violència i autodestrucció en què s'ha vist immers per la falta d'amor maternal⁷⁵; a més, no és fortuït que el nom de la masia on es recupera de les seves pròpies ferides porti el nom d'*Aigua*, car allí és curat, per segon cop. L'escena del lligat de pomes té unes connotacions bíbliques ben clares, és un joc de seducció que intensifica la relació sentimental d'ambdós, tot utilitzant l'ambigüitat del llenguatge, de la mateixa manera que la redacció de la segona carta de *Maria Rosa*. El mateix nom d'Oriola la caracteritza, com veurem, car és el nom d'un ocell, l'oriol, d'un animal lliure: «QUICA: [...] Saps què hi ha? Que tu la voldries tenir al puny! I per ara l'aucell vola».⁷⁶ Finalment, la presència omnipresent del blat, molt més que un cereal, esdevé el símbol central de l'obra, amb una gran varietat de matisos. N'hi ha de positius com ara la germanor, car tots participen conjuntament en la sega, fins i tot els més pobres, i també estan units simbòlicament a través de la garba: «ONCLE TELM: [...] i com

⁷⁵ Si més amunt vèiem la semblança entre la solució redemptora de Guimerà al conflicte social i la paràbola del fill pròdig, ara no se'ns pot escapar el paral·lisme que hi ha entre l'escena de l'aigua que ofereix Oriola al Jaume i la que ofereix la bona samaritana a Crist (Joan 4, 1-42). En ambdós casos l'aigua és molt més que un mer element, és allò que Crist anomena *aigua viva*, com a element purificador, regenerador, redemptor; allò que li cal al Jaume.

⁷⁶ Acte primer, escena V.

una garba lligats tots els del poble. [...] Que siguem aquí tots germans!»;⁷⁷ tanmateix, n'hi ha també de negatius, com quan la garba cau pels trets de la policia i es desfà, clar símbol de la desunió que els ha envaït; o sobretot quan el foc acaba per consumir l'idíl·lic paradís de la Rigala, l'Arcàdia rural.

Els personatges de l'obra són també una barreja de tendències. D'una banda tenim els personatges arquetípics de la literatura costumista, com són l'oncle, la pubilla, l'hereu pobre, la dida...; i de l'altra tenim personatges extrets de la realitat contemporània del seu temps, com ara els obrers i els jornalers. A més, i com ja hem avançat, els dos protagonistes són representants d'aquests dos mons que es troben enfrontats: «JAUME: [...] Tu i jo no ens semblen de res, i jo diria que som iguals de per dintre. [...] Som la nit i el dia, tu i jo [...]».⁷⁸

Jaume, orfe, concentra el seu amor en Oriola, també òrfena, per omplir la falta d'amor matern i que fou la causa dels seus errors. Ell és tot bondat⁷⁹ i es deleix per transformar el món; un món injust on els rics s'aprofiten impunement dels pobres, que pateixen innombrables fatalitats. Tanmateix, les relacions de poder no li ho permetran i, influït per doctrines errònies, acabarà per reaccionar-hi violentament, amb l'assassinat. No obstant això, quan arriba a la Rigala, símbol del món arcàdic, tots els seus prejudicis quedaran en entredit, i s'adonarà que a través de la fraternitat i de l'amor pot efectivament canviar el món. El nostre protagonista, però, no només intenta transformar el món exterior, sinó també el seu món interior, car vol compensar les seves carències maternes amb l'amor a l'Oriola; és doncs, un altre cop, un amor amb tints clarament edípics: «ORIOLA: [...] I jo, comteu jo quina alegria! Perquè em semblava que li feia de mare, jo!...».⁸⁰ La raó per la qual no aconsegueix canviar el món i assolir la felicitat és perquè és ple de contradiccions, en ell lluiten la ideologia, d'una banda, i l'amor que sent per Oriola, de l'altra. Però ha comès un crim i l'ha de expiar; la mort és la seva penitència, però es veu compensada pel perdó final de la gent de la masia, a través de la forta càrrega simbòlica que significa morir al llit pairal,⁸¹ envoltat per Oriola, el seu amor, i pels representants dels dos mons, l'oncle i el Faci. Les últimes paraules que li dirigeixen, ell que no havia tingut família, no poden ser més eloqüents:

ORIOLA: Jaume! Espòs meu!
ONCLE TELM: Fill! Fill!
PAGESOS: Germà! Pobre Jaume!

⁷⁷ Acte primer, escena XV. Trobem insistentment aquesta idea de fraternitat, sempre però amb un deix d'enyor: «ONCLE TELM: Què mosso ni mosso! Tots érem uns aleshores, que tots ens estimàvem.» (Acte tercer, escena II).

⁷⁸ Acte primer, escena XIII.

⁷⁹ «JAUME: [...] Què en vaig fer [del pa]?... Ai! Ah, sí: en vaig donar la meitat a aquell pobre vell, i... l'altra meitat me la vaig partir... amb la cegueta que passava la palanca... de no sé a on [...]» (Acte primer, escena IX).

⁸⁰ Acte primer, escena VII.

⁸¹ «QUICA: Perquè la cambra dels avis és aquí com... un sagrari» (Acte primer, escena II); o també: «ONCLE TELM: I aquí no es riu d'aquesta manera, ho sents? Que aquí és com si estessis... com... com si estessis a missa» (Acte tercer, escena II).

Com a personatge, però, Jaume resulta massa artificial, car Guimerà intenta suavitzar tant els seus actes violents i engrandir la seva bondat i penediment que no resulta creïble,⁸² cosa que, com hem vist, ja va insinuar la crítica.

El personatge femení, Oriola, és l'evolució natural de la Maria Rosa. Aquesta última acabava trencant el cercle viciós i esdevenia lliure; aparentment lliure, perquè ja hem vist com l'última cosa que fa és buscar la protecció masculina del seu germà en veure què ha fet. Oriola, en canvi, sí és un personatge lliure, no es deixa dominar, sinó que domina. Ho veiem clarament en la seva relació amb el Jaume, ella és qui porta la iniciativa, totalment conscient d'aquesta transgressió, car s'oposa frontalment a la moral burgesa, però sense contradiccions ni remordiments, ni amors en termes de propietat, com li passarà a la Marta de *Terra baixa*, sinó d'igual a igual: «ORIOLA: I mira't, si t'estimo, Jaume; mira-ho! I no ets tu qui em voltes el cos i em fas teva; *que sóc jo, jo mateixa, una noia*, Jaume, qui t'estreny als braços i et vol per sempre! Sí, jo sóc teva, ben teva!».⁸³ És una dona activa, que no accepta les imposicions, però que, també flaqueja i llavors busca recer en l'oncle.

Una de les característiques que més diferencien *La festa del blat* és el fet que no hi ha triangle amorós, tal com hem vist en les altres dues obres. Aquí el paper del Vicentó, l'hereu pobre, és circumstancial.⁸⁴ L'oncle Telm el nomena amo de la masia, fins i tot abans que s'hagi de casar amb l'Oriola, perquè no entén les demandes dels jornalers. Però, en Vicentó, en negar-se al diàleg, trenca la tradicional entesa entre amos i treballadors i dóna més raons per a la revolta.⁸⁵ Ell representa, doncs, les noves relacions de poder del món industrial que han acabat per contaminar el camp. En aquestes noves relacions, l'única finalitat que preval és el benefici, per damunt de qualsevol altra, cosa que comporta que el propietari s'allunyi de l'obrer, amb totes les reaccions que se'n derivaran al final.⁸⁶

L'oncle Telm i la Quica representen el món de la propietat rural paternalista que està desapareixent. Amb les seves intervencions aportaran l'enyor d'un món preindustrial, una mena de paradís que acabarà perdent-se. L'oncle, a diferència del Vicentó, és a prop del jornalero, coneix les seves preocupacions, però no serà capaç d'adaptar-se als nous aires de canvi i per això se sent perdut, no entén per què els jornalers se li enfronten: «ONCLE TELM: Filla! Filla meva! Què els hi hem fet nosaltres?».⁸⁷

Faci, el jornalero que es contracta a Barcelona, és l'autèntic antagonista; ell és el contrapunt a en Jaume. La seva evolució a la història és inversa a la del Jaume. Si el Vicentó sembla

⁸² Així ho expressava el mateix Guimerà en una carta a María Guerrero el 17 de novembre de 1895: «[...] lograr que resulte simpático el anarquista, y lo resulta», citat per Martori (Guimerà 1995: 11).

⁸³ Acte segon, escena XIII (el subratllat és nostre).

⁸⁴ Vegeu l'escena VI del primer acte, quan des del primer moment queda clar que Oriola no el vol.

⁸⁵ La seva actitud recorda el comportament d'en Francesc a *En Pólvora*, per bé que aquest es movia per enveja i l'altre és per pur despotisme.

⁸⁶ A part de fer córrer la brama que contractarà gent nova, i que provoca la ira final dels jornalers, hi ha moltes intervencions on queda palesa aquesta actitud despòtica: «VICENTÓ: Anem, que jo no ho comportaria que ella aquí governés. Al capdavant és una criada.» (Acte segon, escena II).

⁸⁷ Acte tercer, escena IX.

l'oposant en la trama amorosa a l'anarquista, en Faci l'és en la trama social. De tots els personatges és el més versemblant pel que fa al context social; ell representa, d'una banda, la transició del món preindustrial al capitalista, i de l'altra, com les idees revolucionàries canvien les voluntats dels homes, com la fraternitat acaba deixant pas a l'odi, l'enveja i la violència: «FACI: Ja som altra gent ara!».⁸⁸

Així doncs, en aquesta obra, i com hem vist en referir-nos a Vicentó, no podem parlar de triangle amorós, sinó de triangle social, car el conflicte principal és aquesta col·lisió entre dos mons, atada per uns (Faci i Vicentó) i incompresa per d'altres (Telm). És l'obra on Guimerà exposa més clarament l'enfrontament entre el món rural o preindustrial, empara de tradicions i valors ancestrals, i el món urbà o industrial, on les relacions humanes deixen pas al capital; és un món negatiu, font de tot mal. Hem vist com aquest món pairal s'ensorra davant l'empenta fabril, i com queda simbolitzada aquesta violència en la garba penjada del balcó que cau, tot desfent-se, i en el foc que crema les garberes. En resum, és la història de l'enfrontament entre el capitalisme i l'anarquisme industrials més salvatges i el paternalisme tradicional, motivada per la incomprensió o pel refús de Guimerà a les transformacions socioeconòmiques finiseculars.

Hi ha, però, encara un altre personatge que no hem tractat i que assoleix una importància que no tenia, i que no tindrà més, en la producció dramàtica de Guimerà. Estem parlant del *cor*. Aquest personatge col·lectiu, els jornalers, esdevé molt més important a *La festa del blat*, especialment pel que fa a la funció que se li atorgat, la de judicar en Jaume, i les conseqüències que això tindrà en el seu desenllaç tràgic. Aquest personatge esdevé variat, amb múltiples caracteritzacions, alguna d'elles, però, encara deutores del sainet (en Sèbio o en Martinet, per exemple),⁸⁹ però d'altres força elaborades, car gairebé assoleixen l'estatus de personatge individual (sobretot l'esmentat Faci, però també l'Aleix).⁹⁰

Com hem dit suara, un dels aspectes que més preocupaven Guimerà per aconseguir una obra versemblant fou la incorporació d'aspectes socials extrets directament de les seves observacions. Així, un d'aquests aspectes més reeixits fou el llenguatge. Va aconseguir una llengua popular i àgil, i va desenvolupar un registre col·loquial supradialectal, amb un lèxic ric en referències rurals, i va adoptar-lo a la caracterització de cada personatge;⁹¹ també trobem diàlegs còmics que tenen com a objectiu relaxar la tensió acumulada.⁹² De vegades, però, el llenguatge té una intenció efectista, resulta excessiu i compromet la seva intenció realista: «ORIOLA: Vols una sola paraula? Doncs que avui se decideix la meva sort per tota la

⁸⁸ Acte tercer, escena X.

⁸⁹ «SÈBIO: Ai la flor de l'ametller! No la toqueu, que és primala!» (Acte primer, escena II).

⁹⁰ «ALEIX: Doncs, no! D'aquí no passes! [...] I tu l'has volgut salvar perquè t'has venut a aquesta gent: tu!» (Acte tercer, escena X).

⁹¹ Aquest lèxic rural, sovint arcaïtzant, és posat en boca dels personatges que més representen aquest món rural, els garants de la tradició, com ara l'oncle o la dida: «aspre» (entès com a 'pal', 'canya'), «plorava com una verra», «marruixa» ('gat'), «avalló» ('avall'), «escotxega, escotxega. Malaguanyades esmorralles!» O bé, també per diferenciar el nivell cultural de cadascun, com ara la llengua del Dimas o de la Manela.

⁹² «QUICA: [...] Nostre senyor sempre ens en ha donat amb abundor de bordegassos com de collites [...]» (Acte primer, escena II).

vidal». ⁹³ A més, com ja hem dit, la tensió dramàtica es concentra al final dels actes, tot fregant el melodrama, com ara a l'escena XIV del segon acte o la VII i la X del tercer.

Com hem vist, Guimerà tracta de forma innovadora dos temes tabú, com són l'anarquisme i les revoltes pageses. L'estructura de l'obra, però, segueix el patró endegat per Guimerà en les obres anteriors. Al primer acte, que té quinze escenes, s'hi planteja l'obra, amb l'explicació de la festa per part de la Quica i el monòleg d'en Jaume, on se'ns diu per què ha fugit de Barcelona. En les catorze escenes del segon acte, el nus, es desenvolupa la tasca pedagògica del protagonista per estimular la revolta en els jornalers per aconseguir la propietat de la terra que treballen. Alhora, però, comença a brollar en ell l'amor cap a l'Oriola que acabarà per fer-lo renegar de les seves idees. Al tercer acte, amb només deu escenes, aquest canvi d'actitud li comportarà l'enfrontament amb els mateixos pagesos, als quals ha inoculat el verí de la revolta, i que li costarà la vida.

A *La festa del blat* també trobem escenes de caire proper al masoquisme, tot i que més simbòliques o innocents. Innocent és l'esmentada escena on Oriola ofereix aigua fresca als llavis ressecs i bullents d'en Jaume. En aquesta escena, hi juga també un paper essencial el joc del llenguatge, ja que la correlació de contraris explicita el contrast, tot provocant el dolor d'ella i el goig d'ell, tot amanit amb un fort erotisme. Una altra escena on es posa de manifest aquesta càrrega eròtica, però més explícita la trobem en la parella Manela-Dimas, plenament costumista i que recorda el matrimoni Tomasa-Quirze de *Maria Rosa*:

MANELA: Quin revés, oi? Per què guaitaves!
DIMAS: Me'n clavaràs un altre demà, de revés? Sí, Manela?
MANELA: Sí que te'l clavaré!
DIMAS: Tornem-hi, ara?
MANELA: No! ⁹⁴

3.4. *TERRA BAIXA* (1897)

Terra baixa fou estrenada en castellà a Madrid el novembre de 1896 i, posteriorment, a Tortosa el 8 de febrer de l'any següent, ja en català. ⁹⁵ Aquesta obra se separa força de la temàtica de les obres anteriors, ja que al conegut triangle amorós, que es basa en la passió en estar pur, l'acompanya la lluita entre el bé i del mal, expressada en termes d'espais geogràfics i, sobretot, de propietat, no només d'objectes, sinó especialment de persones. ⁹⁶

⁹³ Acte segon, escena VI).

⁹⁴ Acte segon, escena IV.

⁹⁵ El 10 de maig es va estrenar al Teatre Romea de Barcelona. L'endemà, l'anònima crítica de *La Vanguardia* es desfèu en elogis per la qualitat literària, però no pas per la dels actors que la representaren (ni el mateix Enric Borràs s'escapà de la crema): «[...] el drama de Guimerà hizo al público de anoche impresión hondísima, de aquellas que el público no olvida jamás... Mayor hubiera sido ella todavía si la interpretación que los cómicos dieron a la obra, en conjunto, hubiese sido mejor sostenida y más justa.»

⁹⁶ Laura Borràs (Guimerà 2003: 154) ha definit Manelic com a alliberador dels «pagesos del jou de l'amo, la figura del desvetllador de consciències en un àmbit estrictament social». No creiem, en absolut, que *Terra*

És, potser *Terra baixa* l'obra on el mite d'Arcàdia es completa (i amb aquesta simbologia el nostre dramaturg s'acosta al Modernisme). I no pas perquè ho resolgui tot, ans al contrari. Aquí el mal no prové d'un personatge secundari, ombra del senyor, sinó que és el mateix amo, el Sebastià, qui ha corromput l'ordre sagrat. El domini de Sebastià és absolut, abassegador, amo i senyor com és de la terra baixa. La seva possessió no es limita a les coses, sinó també a les persones, el cor. Aquest cor no s'hi oposarà mai, tot i tenir ben clar que l'amo els porta pel mal camí, i que els utilitza. Tot i així, malgrat estar-ne penedit, no són capaços d'oposar-se-li. Però allà on podem observar aquest domini més colpidor és sobre la Marta. És damunt d'ella que Sebastià experimenta la màxima capacitat de possessió. La Marta es veu incapaç de trencar aquest lligam, tot i ser utilitzada de la forma més vil, sobretot perquè, com en tots els protagonistes de Guimerà, no ha gaudit d'una infantesa com cal, i no ha tingut l'oportunitat de completar-se com a persona.

Tanta és la capacitat de Sebastià de posseir, que no permet l'aparició d'un heroi a Arcàdia que se li oposi. L'heroi Manelic ja no és nascut a la mítica Arcàdia, com hem vist en les altres obres, sinó a la terra alta, perquè la corrupció i l'ambició s'han apoderat de l'únic reducte que quedava. Veiem, doncs, com al sentit geogràfic de *d'alt* i de *baix* se li afegeix un de més important i que els caracteritza definitivament, el sentit valoratiu, moral. Com molt clarament ens diu Bacardit (2008: 69): «Aquest simple fet transforma el paisatge en símbol». Així, l'aparició de Manelic només és possible en un món mític més enllà de la presència dels homes; lluny de l'ésser humà és encara possible el mite. Manelic ha crescut al marge de qualsevol societat, no és brut de cobdícia ni d'enveja, i és per això que serà l'únic capaç d'enfrontar-se a Sebastià. Davant de la corrupció total d'Arcàdia en mans de l'amo, que n'havia de ser el garant de l'ordre, els protagonistes no trobaran altra sortida que la brutal destrucció d'aquest fals mite, amb la mort de l'amo, i la fugida, car ja no hi ha solució possible al món dels homes.

Aquesta fugida enllà, recorda, ni que sigui vagament, la defensa que Ibsen fa de l'individu per poder realitzar-se al marge de la societat, i això és el que faran Manelic i Marta. No poden ser feliços a la terra baixa perquè està totalment corrompuda, per això Guimerà legitima aquesta fugida, perquè la societat, fins i tot la mítica Arcàdia rural, ja ha perdut els valors patriarcals.⁹⁷ Aquest final sembla entreveure que Guimerà ha perdut la fe en la regeneració de la societat i és per això que el triomf de l'amor entre els protagonistes passa per l'assassinat de l'amo i la fugida. Guimerà sembla indicar-nos que en la nova societat industrial ja no és possible la redempció i l'amor, i que l'individu està legitimat per rebel·lar-s'hi.

baixa tingui aquest objectiu; sí que s'hi critica el caciquisme, sí que hi ha una moralitat en la mort de l'amo, però Manelic només defensa el que és *seu*, no té cap intenció de trencar l'estructura social. Benet i Jornet (1974) ens va fer veure que una de les lectures de l'obra era «un discurs sobre la propietat», sobre la possessió obsessiva, ja que la lluita entre Sebastià i Manelic tenia com a objectiu posseir la Marta.

⁹⁷ «MARTA: [...] Si lo que vull jo és anar-me'n amb ell, amb lo meu marit, amunt, sempre muntanyes amunt, fins allà a on no trobem gent que se'n riga de nosaltres! [...] i allà a on és Déu no se'n riurien, no, dels que estimen i perdonen» (Acte tercer, escena VI).

Com hem dit més amunt, el paisatge on es desenvolupa l'acció no és només un teló de fons de caire realista, sinó que, a més, té un significat simbòlic. *Terra baixa* no en podia ésser una excepció. Allí on tot s'esdevé, el molí, que hauria d'ésser el seu lloc de repòs físic i espiritual, actua de parany per a la Marta, és la ratera de l'amo.

No hem de entendre, però, la terra alta com un lloc concret, ni tan sols com la muntanya física i enfrontada a la plana, sinó com el símbol de la bondat, de la innocència. És, per tant, un estat moral, no físic, al qual hem de tendir, un cop hem estat contaminats pel pecat de l'egoisme. Així doncs, la lluita no és entre un món primitiu i un de modern, encarnat en el món pagès i en l'industrial, sinó entre el món dels purs i nets d'esperit i els amorals i corromputs. El resultat d'aquesta lluita no és altre que el triomf de l'amor, malgrat que en aquest cas només és possible fora d'aquesta societat de la terra baixa. Guimerà sembla, doncs, dir-nos que aquesta nova societat governada per l'egoisme no té solució, és per això que l'única manera de fer realitat l'amor entre ambdós, la Marta i en Manelic, és a la terra alta, fora de la influència de la maldat, perquè «allà a dalt se perdona tot».

Hem vist com un dels fets significatius dels drames de Guimerà és que no és la societat qui porta el mal als individus, sinó que són els individus que s'aprofiten del poder i la posició social en benefici propi, i acaben per aixafar els dèbils, tot fent-los infeliços. Doncs bé, *Terra baixa* és l'obra on més importància té el fet de la malversació del poder per part de l'antagonista. El mot *amo* no és només el que més es repeteix, sinó que és el que més por produeix entre els personatges, com un ésser absolut que tot ho té, que tot ho pot i a tothom: «NURI: [...] Com que ell és l'amo de tu, i de mi, i de l'ermità, i de la Marta [...]».⁹⁸ Guimerà reflecteix en la figura de Sebastià el poder del cacic, que governa despòticament sobre coses i persones, en disposa i manipula a plaer.⁹⁹ Sebastià és, sens dubte, un dels personatges més rodons de Guimerà. Si d'una banda és l'hereu dèspota, pervers, cruel, decidit, segur de si mateix, senyor de tothom; de l'altra, però, és ple de contradiccions, car es debat entre l'ambició i la passió per la Marta, a la qual és incapaç de renunciar, el corquen per dins, fins a abocar-lo a l'abisme.¹⁰⁰ Aquesta riquesa de ric propietari que teòricament l'hauria de fer feliç,¹⁰¹ contrasta enormement amb la passió que sent per la Marta, una passió

⁹⁸ Acte primer, escena II. I encara: «Com que sóc l'amo, a molts l'enveja els rosega. I qui ho paga ho paga.»

⁹⁹ Guimerà atacà sovint el caciquisme, un dels aspectes més foscos de la Restauració (vegeu per exemple els seus discursos, especialment «La lluita electoral en l'assemblea de Terrassa. Discurs de ponència», de maig del 1901, on usa l'analogia del llop). És, però, *Terra baixa* l'obra on més posa en evidència l'immobilisme i la decadència d'aquests propietaris rurals que governen les terres i els seus habitants com a senyors feudals, evitant-hi l'entrada de les idees fruit dels nous canvis socioeconòmics. Altrament, aquesta brutal caracterització del caciquisme ens recorda *Los santos inocentes* de Miguel Delibes (1981).

¹⁰⁰ És semblant aquesta lluita interna entre la propietat i la passió a la que tenia el Jaume de *La festa del blat*, entre la defensa de la ideologia i l'amor a l'Oriola, o a la que tenia Maria Rosa, entre l'amor a l'Andreu o la passió vers el Marçal, per bé que és en el Sebastià on Guimerà aprofundeix més en la psicologia humana.

¹⁰¹ Permeteu-me extreure una petita perla irònica que ens va deixar Guimerà sobre la felicitat i el poder: «MARTA: [...] I jo em deia, pobra de mi: “Que deu ser feliç amb tot aquest món seu i aquesta gent seva, l'amo” [...]» (Acte segon, escena IV).

malaltissa,¹⁰² basada en el domini, la possessió, la violència: «SEBASTIÀ: [...] Que vols que et faci trossos i que t'esclafi aquí mateix amb els peus? [...]» (acte tercer, escena IX). De la mateixa manera que domina les terres i la gent que hi viu, vol subjugar la Marta: «SEBASTIÀ: Por!... No ho vull que ho diguis, que em tens por! Jo el que vull és que m'obeeixis, com sempre, ho sents? Com sempre; i que m'estimis!» (acte primer, escena VIII). Aquest abús el porta a desmerèixer-se moralment com a amo, i aleshores és justificada la reacció de Manelic. En veure com se li oposa la parella i que no pot tenir allò que creia ben seu, reacciona de forma visceral i durant el tercer acte Sebastià apareixerà en tot el seu patetisme, vençut per la seva pròpia passió.

Aquesta pressió és tan angoixant que impossibilita qualsevol intent d'oposició i la injustícia més absoluta plana sobre la Marta. Ha tingut una vida sense rumb, ha crescut al marge de la societat, és una supervivent, sense adquirir els més mínims valors, cosa que fa que tingui una nul·la autoestima. Això permetrà que Sebastià la pugui dominar com si fos una esclava, i l'acabarà cosificant. Ella veu que això no és vida, que l'humilia, però com ella mateixa diu ben explícitament al monòleg del primer acte (escena IV):

MARTA: [...] Ara ho veig, ara, lo desgraciada que sóc. Si no sóc ningú, jo, ningú; que em van agafar com a una bèstia, i com una bèstia m'han criat; [...] Que en dec ser de dolenta jo! Dolenta d'aquí ben endintre! Perquè si no ho fos tant, de dolenta, tindria més esperit, jo, i ja fa temps que hauria fugit d'aquesta casa, o m'hauria tirat pel xuclador de la resclosa!

Coneixem la Marta a través dels seus tres monòlegs, que ens permeten observar-ne l'evolució, la seva lluita personal per sortir de l'espiral autodestructiva en la qual es troba. Marta és el resultat de les circumstàncies que li han tocat de viure, que l'han marcat, però no és culpable, sinó que la falta d'amor maternal ha permès que Sebastià exerceixi sobre ella una tal brutalitat, una actitud vexatòria que li anorrea la personalitat, i que és consentida per les estructures de poder de la societat. Està empresonada pel Sebastià al molí on és utilitzada com una mena d'esclava sexual, per la qual cosa és condemnada a l'ostracisme per la resta de veïns. Serà negada com a persona, ja que Sebastià la cosificarà, esdevindrà el premi d'un lluita entre dos mons: «SEBASTIÀ: I tu què t'has pensat? Si jo d'això en dispo! Jo, jo en dispo!».¹⁰³ Tanmateix, amb l'aparició d'en Manelic i la inesperada atracció mútua, Marta comença un procés d'alliberament de la seva culpa, especialment en l'escena VIII del segon acte, on ella, a través de la sang vessada, queda redimida dels seus pecats perquè Manelic la perdona. A partir d'aquí, i per primera vegada a la seva vida, deixa de ser passiva, perquè té un objectiu per al qual lluitar: «MARTA: [...] La Marta... no és res la Marta; mes la dona del Manelic ho és tot, perquè és la seva dona!»;¹⁰⁴ és capaç d'enfrontar-se amb el Sebastià, això sí, sempre amb el referent de la protecció del Manelic.

¹⁰² Repartides per l'obra trobem un enfilall d'exemples dramàtics d'aquesta fixació que té el Sebastià per la Marta: «I sempre, sempre seràs meva, que jo no et deixo, Marta, que ni que em mori et deixo!» (Acte primer, escena VIII), «jo et necessito per respirar i per viure, que sense tu no puc viure ni respirar!», «Tu m'has volgut perdre i t'has sortit amb la teva. Res me fa que tot s'esgavelli i que per mi tot s'acabi!» (Acte tercer, escena IX).

¹⁰³ Acte segon, escena IX (el subratllat és nostre).

¹⁰⁴ Acte tercer, escena IX.

Una de les últimes intervencions del drama palesen l'alliberament de l'esclavatge de l'amo, que propicia el triomf del bé sobre la maldat, de la llibertat enfront l'opressió. Ara bé, no deixen de ser fortament ambigües perquè deixen entreveure la reubicació del paper d'amo ara en la persona de Manelic, la qual cosa suposaria que la Marta continuaria sota la seva, diguem-ne, *protecció*. Mentre Manelic acabarà aconseguint la seva llibertat, la Marta no assolirà la independència com a persona, com havia fet la Maria Rosa, i se li seguirà negant la pròpia personalitat i haurà de seguir un altre home, per bé que de moral diametralment oposada a l'anterior: «MANELIC: [...] Aquí la tens a la Marta! No la volies? Aquí la tens! *A endur-se-la el qui puga*, que amb sang se guanya!».¹⁰⁵ S'ha convertit, doncs, en un premi que es disputen els dos homes. La lluita per la Marta és la lluita de dos mons enfrontats que volen obtenir el premi. Tots dos empren la violència quan les situacions escapen al seu control o comprensió, com ara per aconseguir la Marta. Si Sebastià utilitza una violència basada en la força econòmica i psicològica, Manelic serà estrictament física, car les seves mans són l'únic que té, igual que quan va matar el llop a la terra alta.

Manelic, el pastor, candidesa i bondat fetes persona, pateix també un procés de transformació, que el farà davallar al coneixement de la maldat.¹⁰⁶ Aquesta evolució, de la qual som testimonis pels apartats del segon acte, passa per una primera etapa, on és presentat com a beneit, però que, amb l'escena del llum misteriós a la nit de noces, comença a transformar-se des de la sospita que no el deixa viure. És aleshores quan exigeix saber però en no poder-ho aconseguir vol fugir, rendir-se; però després de la gran escena de violència i passió entre el matrimoni, pren la decisió que ha de lluitar, que ha d'esfondrar el poder del tirà. Tots dos s'enfronten a les seves pors; un amb l'ajuda de l'altre esdevindran persones mestresses del seu destí.

Manelic, com a pastor, ha de menar i tenir cura del ramat, perquè el llop no s'emporti les ovelles. És en aquest sentit que és l'únic capaç de perdonar Marta, perquè no té prejudicis i pot assolir l'amor absolut, el que perdona. És evident el contrast entre l'amor de Manelic, basat en la protecció, l'estimació i el perdó, i el de Sebastià, regit per la possessió, el desig sexual i l'abús. Ara bé, després d'aquest autoconeixement del mal al qual fèiem referència suara, té molt clar que el perdó només té sentit fora de la societat, només podran ser feliços fora d'ella. Guimerà denota aquí un clar pessimisme pel que fa a les relacions humanes, per això dèiem que l'Arcàdia no és al camp, com succeïa en les obres anteriors, sinó que és allí on no hi ha societat, on l'home, com en Manelic, és salvatge, lliure.¹⁰⁷

Tanmateix, si Manelic no reacciona fins al final del segon acte és perquè, tot i haver-se criat salvatge, quan coneix el mal queda desconcertat i, a més, té molt clara la posició del *sinyor*

¹⁰⁵ Acte tercer, escena X (el subratllat és nostre).

¹⁰⁶ «MANELIC: [...] jo en lo mal... si ni tan sols hi creia! Ara sí, ara sí, que ja se m'han encomanat totes aquestes misèries de la terra baixa!» (Acte segon, escena VIII). I més endavant: «MANELIC: [...] que ja tot s'ha trasmudat aquí dintre, que ara el qui mana sóc jo. I ara ho veuràs si sóc l'amo!» (Acte tercer, escena X).

¹⁰⁷ Xavier Fàbregas (1971: 185) anomenà aquest indret *Super-Arcàdia*: «MANELIC: Sí, anem-hi, sí, que allà es perdona tot; que no és com aquí baix, on tot se corromp. Quin fàstic! Que allà dalt, Marta, fins los cossos en la neu se conserven: ves què faran les ànimes!» (Acte segon, escena VIII).

Sebastià a la terra baixa; es conté i no gosa tocar-lo, tot i que l'ha bufetejat, fins i tot quan la Marta li demana que es revengi, perquè: «MANELIC: Oh, quina ràbia! Però si ell és l'amo!». Això canvia quan descobreix qui és el *llop* de la terra baixa, qui ha comès els abusos contra la seva dona; llavors reacciona i canvia les relacions de poder. En aquest sentit, cal parar esment al subtil canvi de tracte que Manelic disposa a Sebastià: «MANELIC: *Vós!* Oh!... *Tu!* Lladre! Pillastre! Lladre! Lladre!». ¹⁰⁸ Ara l'amo ha perdut la categoria moral associada a la seva posició per l'abús que n'ha fet, és per això que Manelic no veu la seva mort com un assassinat, sinó com una defensa del que és seu, com ho havia fet a la terra alta, defensant les ovelles. ¹⁰⁹ En definitiva, restableix la justícia, n'és el braç executor; és el regenerador social. *Terra baixa* obtingué precisament un èxit notable entre els cercles obrers perquè, com diu Bacardit (Guimerà 2006: 15), «Manelic podia ser vist com l'home natural, pur, que s'enfronta a la propietat i a la societat hipòcrita que la sustenta».

La resta de personatges, allò que més amunt hem anomenat el cor, no tenen la solidesa que havien adquirit en obres anteriors. Sembla com si Guimerà els hagués sacrificat per poder donar més consistència als protagonistes del triangle amorós, cosa que va aconseguir amb escreix. La família dels Perdigons (caracteritzats pel seu propi nom, com ha vist Xavier Vall a Guimerà 2000: 29) no tenen la força que exhibeixen els jornalers a *La festa del blat*, car resten estàtics i amb prou feines qüestionaran la moralitat de l'amo («NANDO: Sí que l'hem feta [grossa], sí; i que no sé com no ens cau la cara de vergonya») ¹¹⁰ perquè li tenen pànic i són incapaços d'oposar-se-li. ¹¹¹ La Marta els critica inapel·lablement pels seus prejudicis i la seva submissió absoluta al senyor: «MARTA: Infeliços!... *Per obediència* m'heu tingut sempre malícia, a mi, que mai us havia fet cap mal a vosaltres! I *per obediència* us heu rigut del Manelic, i l'heu martiritzat! Què us havia fet ell perquè el maltractéssiu aixís? Què us havia fet?». ¹¹² En aquesta mateixa línia, i des d'un vessant simbòlic, cal entendre que aquesta família no hagi tingut descendència, car la seva condescendència i maledicència ¹¹³ els embruteix moralment, tot establint una correlació entre l'esterilitat filial i la moral. És en aquesta línia que hem d'entendre l'escena final, quan entren i veuen el cos del Sebastià, reben llavors una lliçó fonamental: l'actitud de Manelic els demostra que és possible mantenir la dignitat i canviar el món si les causes són justes; ell ha fet el que a ells els ha faltat valor per fer.

Un cas a part, però, és el de la Nuri, personatge innocent, molt més proper a Manelic que no pas a la seva família. ¹¹⁴ Al principi la seva funció és merament informativa, ja que a través de

¹⁰⁸ El subratllat és nostre.

¹⁰⁹ «MANELIC: Que me'n vagi! Se creu que encara em mana a mi [...] que ara el qui mana sóc jo. I ara ho veuràs si sóc l'amo!» (Acte tercer, escena X).

¹¹⁰ Acte tercer, escena I.

¹¹¹ Vegeu diversos exemples a l'escena III del primer acte: «JOSEP: L'amo tot ho fa bé, que és l'amo! [...]»; «JOSEP: [...] i l'amo que ens prenga la casa i les terres!» (fixeu-vos en la pressió econòmica i psicològica que exerceix l'amo).

¹¹² Acte tercer, escena VI (el subratllat és nostre).

¹¹³ No ens podem estar de citar la rondalla de Sant Miquel que en Tomàs, a l'escena V del segon acte, dedica a les germanes perdigones per la seva xafarderia i mala llengua.

¹¹⁴ «MANELIC: Que ets bona minyoneta, Nuri! / NURI: Com tu bon minyó. Ves, el conill ho diu a la llebre [...]» (Acte segon, escena I).

la seva ingenuïtat, l'espectador queda informat de moltes de les coses que passen al molí, molt abans que apareguin els tres protagonistes. Més endavant, però, esdevé l'únic personatge que ajudarà desinteressadament la parella, car no ha sigut contaminada per la perfídia de la terra baixa i per això esdevé el pont entre aquesta terra i l'altra.

Un dels personatges que a priori sembla oposar-se al despotisme de l'amo és en Xeixa (també el nom el qualifica, ja que significa blat de la millor qualitat). Ell és l'únic que distingeix el que està bé del que no,¹¹⁵ per això veu quin caire prenen les coses. Ara bé, la seva rèplica només es limita a l'enfrontament verbal, car no vol o no pot trencar la relació de poder, per això prefereix marxar i no ser-ne còmplice: «XEIXA: He fet tot quant he pogut. I ara me'n rento les mans. Avi Tomàs, ja no hi ha remei! [...] Sols me'n penedeixo d'haver callat tant temps.»¹¹⁶ En la línia dels personatges guimeranians garants de la tradició i de la bondat, encara que molt simplificat, trobem el Tomàs, l'ermità. No és casual que ho sigui, car l'ermita l'apropa a les muntanyes, a l'Arcàdia de Manelic. Si consent en el casament entre Manelic i Marta és perquè no en sap res de la maquinació de Sebastià, quan se n'assabenta intenta impedir-ho però no hi pot fer res; acabarà fent costat a Marta després d'escoltar la vida de patiment que ha tingut (acte segon, escena IV).

Ja hem dit més amunt que *Terra baixa* està magníficament teixida per un entramat de símbols que aporten a l'obra una gran cohesió; basteixen una gran al·legoria mitjançant elements simples però d'un gran efectisme. Ja hem parlat dels mites d'Arcàdia i Babel i de la seva significació. Ara ens concentrarem en unes al·legories que es repeteixen insistentment mitjançant els animals. Tots els personatges tenen associada la imatge d'un animal en funció de la seva personalitat. S'ha parlat a bastament de la figura del llop, que l'imaginari popular sempre ha vist com a signe de maldat. No hem d'oblidar que el centre d'aquesta fauna animalística és el pastor, ell dóna sentit a tota aquesta simbologia. Així, ell és qui protegeix l'ovella-Marta del llop-Sebastià, tal com ja s'anticipa amb la història que explica Manelic al primer acte. És interessant de veure també com aquest lligam entre protagonistes i animals porta associada una inversió de valors. Així, l'amo, aparentment fort i patriarca, és dèbil i lladre; el bon salvatge, aparentment dèbil, és extremadament ferm, i acabarà coneixent el mal; i la mala dona assoleix el bé. A part d'aquestes associacions, apareixeran aïlladament també altres noms d'animals que completaran l'obra: Manelic parla de «bens», «cabres» i, finalment, «gossos» de l'amo, tot referint-se als Perdigons; quan Tomàs creu que Xeixa l'enganya l'anomena «escorpió»; Sebastià tracta de «ganso» Perruca i de «granoteta de pluja» la Marta.

Però el simbolisme de l'obra no s'acaba amb les correspondències animalístiques. La sang recorre *Terra baixa* de cap a cap, present en les escenes més intenses, tant passionals com violentes. En el cas de la Marta, la sang que vessa representa la purificació, el perdó dels pecats comesos, una mena de exorcisme que la purifica, l'allibera del jou del Sebastià, i és així, neta, que ara sí pot ser estimada i estimar: «MARTA: És sang! Sang meval!» (acte segon, escena VIII). Una altra sang apareix a l'obra, però ja no es tracta de sang purificadora, sinó

¹¹⁵ És molt il·lustrativa la primera escena de l'obra, on veiem Xeixa tot garbellant el blat, en destria el bo del dolent.

¹¹⁶ Acte primer, escena XI.

símbol de premonició de lluita de dos mons, el de la terra baixa, simbolitzat pel duro, i el de la terra alta per la sang («MANELIC: [...] I li vaig embrutar de sang la mà d'ell i la moneda», acte primer, escena XII); també és símbol de violència, d'ira («SEBASTIÀ: Mira't que em torno boig i que pertot veig sang!...», acte tercer, escena IX) o de venjança («MANELIC: A endur-se-la el qui puga, que amb sang se guanya!», acte tercer, escena X).

Contrastant amb aquesta sang, Guimerà ens delecta amb una altra metàfora a través de l'aigua, aquest cop més complexa però d'una gran exquisidesa. Manelic farà correspondre la seva història d'odi-amor amb la Marta amb la d'un riu que desemboca al mar. El riu prové de les muntanyes, per tant porta aigua bona, i busca insistentment el mar, que és a la terra baixa i la seva l'aigua és amargant: «MANELIC: [...] I t'he estimat encara més al venir a trobar-te, pobre de mi, davallant a salts, com l'aigua dels cims a ajuntar-se amb l'aigua del mar, que diuen que és amarganta! Que ho siga, d'amarganta, que ho siga, ella atrau com tu m'atraus a mi, [...]».¹¹⁷

El masoquisme esdevé aquí també part de la simbologia que envolta *Terra baixa*, no només un recurs aïllat, car aquí pren un lloc destacat en la relació dels tres protagonistes. El seu amor és passional, brutal, violent, i els diàlegs denoten aquest neguit. Sens dubte una de les escenes més enceses de passió sadomasoquista (com hem vist, element decidit i recurrent) en l'obra del nostre dramaturg és la VIII del segon acte, on la Marta provoca insistentment el Manelic perquè la maltracti i la mati. Les reaccions violentes d'ell, que se sent enganyat, i provocadores d'ella, perquè la condemni, són brutals. Les rèpliques són prou explícites i val la pena reproduir-les totes:

MARTA: Parla'm! Insulta'm! Pega'm! Mes no te'n vagis!
[...]
MARTA: I t'he enganyat jo, i estic contenta d'haver-te enganyat. I mira: me n'en ric de tu, com tothom, mira! Sí, sí; me n'en ric! I encara espero l'altre!
[...]
MANELIC: Que et mataré!
MARTA: Mata'm! Mata'm! A que no em mates!
MANELIC: Què anava a fer! No puc, no!
MARTA: Ah, covard! Que ja es veu que t'has venut per diners!
MANELIC: Doncs té! Maleïda!
MARTA: Ah! A la fi!
MANELIC: Oh Déu meu! Què he fet jo!
MARTA: És sang! Sang meva! I tu has sigut!... Oh quin goig! Si ric! Mira com ric! I ara ric d'alegria.

Aquesta magnífica escena, carregada de passió i que simbolitza la redempció de la Marta dels seus pecats, acabarà amb la declaració mútua d'amor, un amor, però, també tenyit de possessió: «MANELIC: [...] i vui jo, perquè ho vui, besar-te i mossegar-te fins a l'ànima, i estrenye't en mos braços ofegant-t'hi en ells, confonent en un afany rabiós la mort i la vida [...]».

¹¹⁷ Acte segon, escena VIII. Com veiem, aquesta escena és, amb diferència, una de les millors de l'obra, per la violència, per la passió, per l'amor que s'hi destil·la, pel llenguatge, per la riquesa lírica.

Les anticipacions també són presents a *Terra baixa*, sobretot al primer acte i acaben per materialitzar-se durant els altres dos. A part d'informar-nos de les característiques i situacions en què es troben els protagonistes quan encara no han aparegut, les anticipacions van preparant l'espectador per al desenllaç. Quan els primers personatges ens presenten Manelic, el caracteritzen com un ruc ignorant, després, però, Tomàs aclareix que no només no ho és sinó que té molt caràcter, cosa que al segon i tercer actes es posarà en evidència: «TOMÀS: Babau!... Qui ho diu que és un babau el Manelic? És un àngel de Déu. Tot bondat, i amb un cor! [...] Això sí, també té el seu geni, també; que un dia de poc que no mata un home.»¹¹⁸ El Xeixa també s'encarregarà d'avançar el tarannà d'en Sebastià i el cau on ha anat a parar en Manelic, tot lligant-ho amb el perill de l'aparició del llop a la terra alta: «XEIXA: Massa que hi ve, reïra! Ja el veuràs, ja. Si Déu no t'ajuda!»¹¹⁹ Altres anticipacions seran més significatives, car avancen fets cabdals en el desenllaç, com ara la història que relata Manelic, aprofitant el somni que havia tingut (escena VI del primer acte) i en el qual sorgia una dona de l'aigua (un altre element proper al Modernisme) i que s'anava transformant de bruixa a marededéu, símbol de la transformació que patirà la Marta, de mala dona a verge.¹²⁰ Però, evidentment, l'anticipació que té més significació és la narració de la mort del llop que explica el mateix Manelic. Evidentment, en aquell moment no té, aparentment, cap mena d'interès, però pren la màxima importància quan s'esdevé el final i llavors és quan la història pren tota la seva magnificència.

L'obra està estructurada en els típics tres actes (amb dotze, deu i onze escenes, respectivament), que corresponen al plantejament, amb l'aparició dels personatges, el casament fictici i la relació entre Marta i Sebastià; el nus, quan el pastor s'adona de la situació real, l'enfrontament i posterior descoberta d'amor entre la Marta i el Manelic; i, per últim, el desenllaç amb la resolució del conflicte amb el retorn del Manelic i l'assassinat de l'amo. De fet, però, aquestes tres parts no corresponen als tres actes, sinó que Guimerà els dislocarà; per exemple, ja al final del segon acte (escenes VIII a X) es desencadena la trama, tot anticipant clarament el desenllaç del tercer acte, que només tindrà la funció de preparar la tornada de Manelic i el seu enfrontament mortal amb Sebastià.

Com no pot ser d'una altra manera, a *Terra baixa* també es dona la combinació d'elements realistes i de romàntics. Així, trobem característiques realistes en el tipus de llengua, en el tractament del caciquisme, la localització al molí i les activitats que s'hi realitzen, l'àpat... Pel que fa als elements romàntics, trobem la bondat i comprensió d'en Manelic, el llenguatge poètic, les expressions efectistes, el triomf de l'amor... Ara bé, apareixen també altres aspectes eminentment romàntics, com ara els aparts o els monòlegs, que podrien trencar la versemblança aconseguida amb els trets realistes, però que no és així car no són retòrics, cosa que els atorga la fluïdesa necessària.

¹¹⁸ Acte primer, escena V.

¹¹⁹ Acte primer, escena VI.

¹²⁰ Tot seguint amb els paral·lelismes que hem establert al llarg d'aquest estudi entre l'obra guimeraniana i el Nou Testament, aquest somni premonitori i la posterior transformació de la Marta, ens recorda la història de Maria Magdalena, i com Crist la perdonà, tot i la vida dissoluta que havia portat.

La llengua, com ja és habitual, és rica en matisos i en lèxic rural, amb refranys i frases fetes. Aconsegueix un ritme escènic brillant i una gran efectivitat dramàtica utilitzant insistents rèpliques amb frases curtes i lligades per coordinació, inacabades o imperatives, amb onomatopeies, reiteracions, interjeccions i exclamacions.¹²¹ Aquest ritme, però, es trenca per diversos monòlegs protagonitzats per la Marta i escampats per l'obra que tenen la missió de donar informació sobre el seu passat i els seus sentiments, però que ens ajuden sobretot a mostrar-nos la psicologia del personatge. En el més pur romanticisme guimeranià i hereu del seu vessant líric, el dramaturg ens regala, com en cap altre drama, un llenguatge poètic que no podem deixar de lloar, i que té l'objectiu de fer més pregon l'amor entre els dos protagonistes: «MANELIC: [...] que jo era un grapat de neu que es va fondre mirant-te [...]» o més evident la metàfora: «MANELIC: [...] el cel s'ha enterbolit amb lo baf de tantes misèries, i Déu no et veuria la cara quan parlessis».¹²²

En definitiva, hem vist com a *Terra baixa* la preocupació social de Guimerà se'ns mostra, com sempre diluïda en la trama passional, en la força del caciquisme, en el domini sobre les persones. És la mostra que la idealització del camp com a reducte dels valors tradicionals ha mort. Les relacions de poder han canviat definitivament, tant pel despotisme dels propietaris, que només pensen en l'acumulació de poder, econòmic i polític, com per la submissió dels jornalers, que no només no es rebel·len contra l'abús del qual són víctimes, sinó que aboquen les seves frustracions en altri.

4. CONCLUSIONS

En aquest estudi hem analitzat les obres de Guimerà *En Pólvora*, *Maria Rosa*, *La festa del blat* i *Terra baixa*, per establir si hi ha en elles realment una preocupació social, tal com fan pensar les seves ambientacions de caire realista.

Hem bastit el treball estudiant en primer lloc el convuls context històric català de finals del segle XIX i com influí en la societat i, particularment, en Guimerà i en la seva aposta per una solució paternalista a l'incipient conflicte social català. En segon lloc, hem observat quines eren les tendències de la dramaturgia europea pel que fa a qüestions socials i si influïren en la producció guimeraniana.

La part principal, però, és l'estudi de cadascuna de les obres. Hem analitzat si és significatiu el paper del conflicte social en aquestes obres o, com hem demostrat, només és un teló de fons de la història principal, que no és altra que la trama amorosa, això sí tractada des de vessants diferents. Hem comprovat com l'objectiu de Guimerà és mostrar-nos les contradiccions dels personatges, les seves passions, el seu amor; un amor extremadament possessiu que acabarà per transformar-los i abocar-los a la tragèdia. Així doncs, la revolta

¹²¹ «El conill ho diu a la llebre»; «No en trec ni una malla»; «Sant sunyé»; «Tururut»; «Oil»; «Digues, digues»; «Àpala!»; «Uuix!»; «T'he respirat a tota tu tot jo!»...

¹²² Acte segon, escena VIII.

social per a Guimerà és secundària, queda supeditada a una història d'amor tràgica; a la passió desfermada que genera i que mena els protagonistes cap a l'autodestrucció. En paraules del mestre: «El teatro es, ha sido y será siempre eso: emoción. Lo demás se da por añadidura».¹²³ Efectivament, l'objectiu de Guimerà és mostrar-nos les passions humanes, no pas la conflictivitat social ni la situació en què vivien alguns col·lectius, que actuen de rerafons, tot i que no renuncia a denunciar-la, com en el cas dels obrers de *En Pólvora* i de *Maria Rosa* o els jornalers de *La festa del blat* i de *Terra baixa*. També hem vist com la conflictivitat social en Guimerà no és fruit d'una ideologia organitzada, sinó espontània, car és la reacció dels marginats a la pressió de l'amo (Vicentó, Sebastià), o del seu representant (Francesc), que ha perdut de vista la moral inherent a la seva posició. És aquesta denúncia de l'abús del poderós contra els dèbils com a font de conflicte realment l'única preocupació social en les obres de Guimerà. I la prova la tenim en el fet que quan el culpable desapareix, també ho fa el conflicte. Ara bé, aquesta denúncia no va més enllà, ja que el nostre dramaturg no pretén canvis socials, sinó que tothom col·labori de forma fraterna en la superació dels problemes. En cap moment postula la dissolució de la societat, ans al contrari, la llibertat individual mai pot sobre l'ordre. La societat és la que ha de ser, s'hi ha de lluitar quan és injusta, quan el poderós es corromp, però fins a tornar-la al lloc que li correspon. Aquesta és la societat cap a la qual hem de tendir, una societat ideal, arcàdica, primitiva, innocent (i si no és possible se'n crea una de nova, com a *Terra baixa*. Així, l'amor és l'ideal messiànic de Guimerà. Tota la seva producció està orientada a mostrar-nos aquest ideal, és el que realment vol destacar, per damunt de concepcions realistes o naturalistes, de conflictivitat social o obrera. Tanmateix, aquest ideal té un preu, la mort. Ho veiem clarament en els finals de les obres que hem analitzat, en totes la mort és el punt culminant, el catalitzador que provoca el canvi necessari; és en aquest moment que tot torna al lloc que li pertoca i cessa el conflicte. Singularment, és el marginat, el condemnat per la societat, qui l'allibera de les cadenes de l'egoisme i del pecat. El repudiat en serà el redemptor. Tant la mort de Marcó com la de Jaume són el revulsiu que necessita la societat per adonar-se de l'error en el qual es troba; pel que fa a Marçal i a Sebastià, les seves morts les hem de veure a l'inrevés, ells van ser ajusticiats, però amb les seves morts els conflictes també es clouen.

Realment, els protagonistes, els marginats de Guimerà, no defensen cap tipus d'ideologia, sinó que reaccionen, a través de l'amor, contra la injustícia, contra l'abús de l'amo, perquè ha transgredit els valors que li són inherents i ja no està legitimat com a detentor del poder social. Potser, com ens diu Benet i Jornet (1996: 59), «el gran tema bàsic de Guimerà sigui la defensa dels éssers «diferents» que el món i els homes no saben entendre, acceptar i assimilar», però això ja és una altra història.

¹²³ Entrevista a Guimerà al diari *El Liberal* (22/12/1912), citada per Bacardit (Guimerà 2007: 135).

5. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Amades, Joan (2005). *Costumari català* (vol. IV). Barcelona: Edicions 62.

Bacardit, Ramon (2000). “Àngel Guimerà i la tragèdia”. A: J.M. Domingo i M. Gibert (eds.). *El segle romàntic: actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX: El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995* (pàg. 49-65). Tarragona: Diputació de Tarragona.

Bacardit, Ramon (2009). *Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Benet i Jornet, Josep M. (1974, setembre). “«Terra baixa» un discurs sobre la propietat”. *Serra d'Or* (núm. 180, pàg. 25-28).

Benet i Jornet, Josep M. (1996, gener). “Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà”. *Serra d'Or* (núm. 433, pàg. 59-61).

Bernal, Maria Carme (2000). “El motiu de l'origen en l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà i la relació amb la construcció del propi mite”. A: J.M. Domingo i M. Gibert (eds.). *El segle romàntic: actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX: El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995* (pàg. 67-75). Tarragona: Diputació de Tarragona.

Coromines, Pere (1974). “Els anys de joventut i el procés de Montjuïc”. A: *Diaris i records* (vol. I). Barcelona: Curial.

Fàbregas, Xavier (1969). *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62.

Fàbregas, Xavier (1971). *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*. Barcelona: Edicions 62.

Fàbregas, Xavier (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.

Fàbregas, Xavier (1974). “El teatre d'Àngel Guimerà. Trajectòria i significació”. A: Diversos autors. *Guimerà 1845-1924*. Barcelona: Lluís Carulla i Canals.

Fàbregas, Xavier (1979, desembre). “El teatre anarquista a Catalunya”. *L'Avenç* (núm. 22, pàg. 29-35).

Fàbregas, Xavier (1986). “Àngel Guimerà i el teatre del seu temps”. A: M. De Riquer, A. Comas i J. Molas (dirs.). *Història de la literatura catalana* (vol. VII). Barcelona: Ariel.

- Fàbregas, Xavier** (2009). "L'ésser marginat i la societat". A: Enric Cassany (dir.). *Panorama crític de la literatura catalana. El segle XIX* (vol. IV). Barcelona: Vicens Vives.
- Gallén, Enric** (1986). "El teatre". A: M. De Riquer, A. Comas i J. Molas (dirs.). *Història de la literatura catalana* (vol. VIII). Barcelona: Ariel.
- Gallén, Enric** (2000). "Realisme en el teatre de Guimerà". A: J.M. Domingo i M. Gibert (eds.). *El segle romàntic: actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX: El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995* (pàg. 155-172). Tarragona: Diputació de Tarragona.
- Gibert, Miquel M.** (2000). "Guimerà i Segarra: el tractament de les figures femenines". A: J.M. Domingo i M. Gibert (eds.). *El segle romàntic: actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX: El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995* (pàg. 199-214). Tarragona: Diputació de Tarragona.
- Guimerà, Àngel** (1975). *Obres completes* (pròleg de J.M. de Sagarra, vol. I). Barcelona: Selecta.
- Guimerà, Àngel** (1983). *Maria Rosa* (edició a cura d'Antoni Carbonell). Barcelona: Edicions 62.
- Guimerà, Àngel** (1991). *En Pólvora* (edició a cura de Ramon Bacardit). Barcelona: Edicions 62.
- Guimerà, Àngel** (1995). *La festa del blat* (edició a cura de Joan Martori i Esther Vilà). Barcelona: Edicions 62.
- Guimerà, Àngel** (2000). *Terra baixa* (edició a cura de Xavier Vall). Barcelona: Proa.
- Guimerà, Àngel** (2003). *Terra baixa* (edició a cura de Laura Borràs). Barcelona: Laertes.
- Guimerà, Àngel** (2004). *Maria Rosa* (edició a cura d'Enric Gallén). Barcelona: Proa.
- Guimerà, Àngel** (2006). *En Pólvora* (edició a cura de Ramon Bacardit). Barcelona: Proa.
- Guimerà, Àngel** (2007). *Terra baixa* (edició a cura de Ramon Bacardit). Barcelona: Angle.
- Guimerà, Àngel** (2008). *Maria Rosa* (edició a cura de Ramon Bacardit). Barcelona: Angle.
- Guimerà, Àngel** (2008). *Terra baixa* (edició a cura de Joan Prats). Barcelona: Castellnou.
- Hauptmann, Gerhart** (1973). *Teatro* (edició a cura de J.M. Mínguez Sender). Barcelona: Editorial Bruguera.

- Martori, Joan** (1995). “Crònica de «La festa del blat», 1896-1903”. A: Diversos autors. *Guimerà 1845-1995*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- Munné-Jordà, A.** (1979, desembre). “La renovació modernista en el teatre”. *L'Avenç* (núm. 22, pàg. 19-24).
- Termes, Josep** (1989). “De la revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil. 1868-1939”. A: Pierre Vilar (dir.). *Història de Catalunya* (vol. VI). Barcelona: Edicions 62.
- Vilà, Esther.** (1995). “Una passió amorosa entre la tradició i la revolta”. A: Diversos autors. *Guimerà 1845-1995*. Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- Vilà, Joaquim** (1979, desembre). “El teatre catòlic”. *L'Avenç* (núm. 22, pàg. 24-28).
- Vilaró, Jordi** (2000). “La passió en els drames de Guimerà dels anys 90”. A: J.M. Domingo i M. Gibert (eds.). *El segle romàntic: actes del Col·loqui sobre Àngel Guimerà i el Teatre català al segle XIX: El Vendrell 28, 29 i 30 de setembre de 1995* (pàg. 199-214). Tarragona: Diputació de Tarragona.