

«LES VELES S'INFLARAN...»: LA MUSICALITZACIÓ DE «MAR I CEL» D'ÀNGEL GIMERÀ,
PER DAGOLL DAGOM I XAVIER BRU DE SALA

Maridès Soler
Doctora en Filologia romànica

RESUMEN: En ese artículo se estudian las divergencias entre la obra teatral de *Mar i cel* de Àngel Guimerà (1888) y el musical del mismo nombre de Xavier Bru de Sala y Dagoll Dagom (estreno 1988;reprise 2004) así como su espectacular escenografía. La adaptación de una obra teatral a un musical viene determinada por diferentes exigencias típicas de este género. De esa forma no tan sólo tendrá lugar la traducción del lenguaje teatral al musical, sino también una adaptación e interpretación, por ejemplo el texto del libreto será más corto, ya que se necesita más tiempo para cantar que para hablar o para equilibrar las voces femeninas y masculinas se introducirán más personajes, como en ese caso en que Dagoll Dagom ha creado más figuras femeninas a fin de contrabalancear a las de los piratas. El musical también tiene en cuenta el gusto del público de finales del siglo xx muy diferente en su mentalidad y sensibilidad que el de principios de siglo.

PALABRAS CLAVE: Àngel Guimerà, Dagoll Dagom, Xavier Bru de Sala, Albert Guinovart, Mar i cel, musicals catalans, Teatro catalán.

ABSTRACT: This article studies the divergences between the play *Mar i cel* by Àngel Guimerà (1888) and the musical of the same name by Xavier Bru de Sala and Dagoll Dagom (debut 1988;reprise 2004) so as its spectacular scenography. The adaptation of a play into a musical will be carried out according to typical specific requirements. It doesn't restrain only to the translation of the theatrical language into this of the musical, but it includes also the adaptation and the interpretation of the plot, for instance the text of the libretto must be shorter, since one needs more time to sing than to speak or to equilibrate the female and male voices, it ought to be introduced more characters, as in this case in that Dagoll Dagom has created more woman roles in order to counterbalance these of the pirates. The libretto and the scenography of the musical take in account also the expectations of the spectators of the end of the 20th century that are very different from those ones of the beginning of the century.

KEY WORDS: Àngel Guimerà, Dagoll Dagom, Xavier Bru de Sala, Albert Guinovart, Mar i cel, Catalan theatre

Introducció

Àngel Guimerà (1845-1924) va mostrar sempre en les seves obres una predilecció especial envers persones desvalgudes i marginades (*Terra Baixa*, *La Filla del Mar*, *En Pòlvora*) i també per a grups discriminats (*Mar i cel*). En aquesta darrera centra la seva atenció en el tema dels moriscos valencians i llur expulsió, un tema, que fins llavors, havia estat ignorat per la literatura catalana (Quintana, 2006: 81), malgrat que aquesta ètnia va conviure durant molts segles amb els cristians dels Països Catalans, sobretot a l'horta de Gandia i a les rodalies de Xàtiva (Fuster, 1975: 394).

Els moriscos eren els moros, que van quedar-se a Espanya després de la Reconquesta. D'antuvi, van ser més o menys tolerats, sobretot en el regne de València, on els senyors feudals els protegien perquè conreaven llurs terres. No obstant això, amb el pas dels segles i amb les tendències centralistes dels Àustries, recolzades per l'Església i la Inquisició, van ser obligats a batejar-se. Encara que batejats, però, van continuar fidels a llur llengua (algaravia), religió i costums. Els esforços més o menys pertinents de l'Església per convertir-los i integrar-los van fracassar, la qual cosa va donar peu a què Felip III, el 1609, ordenés expulsar-los a tots¹, sent llurs terres repartides entre els cristians.

Mar i cel fou estrenada el 1888 en català a Barcelona amb Rafael Calvo de la companyia Calvo-Vico com a protagonista. Aquesta va ser la darrera actuació d'aquest gran actor, el qual va finir poc després. A Madrid va representar-se per primera vegada en castellà el 1891, assumint el paper principal Ricardo Calvo, el germà de Rafael.

El 1986, Joan Lluís Bozzo, director de la companyia Dagoll Dagom², va adaptar al català el text de l'opereta *El Mikado* (1885) de William S. Gilbert i Arthur S. Sullivan³. Aquest va ser el seu primer treball en el camp del teatre musical seguit d'altres obres procedents de l'àrea angloamericana⁴. La musicalització de *Mar i cel* amb text de Xavier Bru de Sala i música d'Albert Guinovart va tenir lloc el 1988, exactament cent anys més tard de la seva estrena. Aquesta obra va reposar-se a la temporada del 2005/06 sobrepasant encara l'èxit del 1988⁵.

Musical

1. Es compta que van ser expulsats uns 170.000 moriscos, els quals constituïen el 34 per 100 de la població total del regne de València (Fuster, 1975: 394).

2. El nom de *Dagoll Dagom* procedeix d'un sobrenom amistós de Joan Ollé, el primer director de la companyia.

3. Com Dahlhaus ha fet observar molt bé, Gilbert i Sullivan constitueixen una excepció en el món de l'òpera i *operette* en tant que el nom del llibretista és esmentat sempre junt amb el del compositor (Dahlhaus, 2003: 229).

4. *Dagoll Dagom* ha realitzat d'altres escenificacions —moltes d'elles basades en obres angloamericanes—, entre d'altres: *Flor de nit* (1992), amb llibret de Manuel Vázquez Montalbán i música d'Albert Guinovart; *T'odio, amor meu* (1995), basat en contes de Dorothy Parker i música de Cole Porter i Joan Vives; *Pigmalió* (1997) de Bernard Shaw, en versió catalana de Xavier Bru de Sala amb l'adaptació de Joan Oliver; *Els pirates* (1997), versió catalana de l'opereta *The pirates of Penzance* (1879) de Gilbert i Sullivan; *Cacao* (2000), basat en l'obra *La course du rat* de Gérard Lauzier i música de Santiago Auserón; *Poe* (2002), inspirat en contes i poemes d'Edgar Allan Poe, adaptat per Joan Lluís Bozzo amb música d'Oscar Roig, i *La Perruxola* (2003) adaptació de l'opereta de Jacques Offenbach amb música de Joan Vives.

5. A la temporada 2005/6 van tenir lloc 240 representacions a Barcelona i va obtenir el Premi Butaca de Teatre per al millor espectacle teatral. Els espectadors van acudir-hi en massa de tot Catalunya; més de dos milions de persones van veure aquest musical. El públic va participar a l'espectacle cantant algunes de les tornades més melodioses i fàcils d'entonar, sobretot el famós *Himne dels pirates*, a l'hora que se sentia atret i fascinat per l'escenificació monumental amb un gran bergantí, el qual amb el seu vaivé transmetia la sensació d'estar navegant pel mar. Igual que a l'estrena del 1988, el 2005/2006 el paper de Saïd va ser representat de nou per Carles Gramaje, mentre que Àngels Gonyalons, que el 1988 va interpretar el de Blanca, va ser substituïda per Elena Gadel/Carme Cuesta. El 2006 va estrenar-se a Madrid amb el títol *Mar y cielo*. El 16 de març de 2007 va estrenar-se en alemany a l'Òpera de Halle (Alemanya) sota la direcció musical de Joan Vives amb el títol: *Der Himmel und das Meer* (Kraft 2007, pp. 44-47), traduït per Hartmut H. Forche i Jaime Román B. amb l'escenificació de Hartmut H. Forche i amb Jan Amman, com a Saïd, i Sara Fonseca, com a Blanca; va mantenir-se en cartellera durant 14 representacions amb 4.116 espectadors. El públic va acollir l'obra molt favorablement, al contrari de la crítica, la qual més aviat va pronunciar-se negativament.

Amb la inauguració del seu teatre, Bouffes-Parisiens, Jacques Offenbach (1819-1880) va aprofitar l'ocasió per definir la seva doctrina artística del que va denominar «opéra-comique». En aquesta propugnava la seva intenció de revifar la tradició de l'òpera-políticocòmica, que s'havia desenvolupat a partir del teatre de Cimarrosa i dels primers compositors italians amb uns textos i música més vius, graciosos i alegres (Gier, 1988: 238).

L'*operette* és una versió popular de l'òpera amb una música lleugera i uns temes populars a cavall entre l'òpera i el vodevil i s'adreça primàriament a un gran públic. Segons els països té diferents denominacions: opéra (operette)-comique a França, Operette a Àustria i a Alemanya, sarsuela a Espanya, Savoy opera, o també musical, a Anglaterra i musical als EUA⁶. Klotz (2004: 19-20) observa que el musical de fet no pertany al gènere de l'operette, donat que en aquesta última, la música engendra, determina i perfila el que succeeix a l'escenari. Aquest predomini d'una música diversificada, precisa i idomàtica manca al musical, el qual utilitza la música com a atribut, és a dir com un suplement de l'acció primària teatral.

En la actualitat, el musical ha assolit un lloc reconegut dins el teatre musical i els seus llibrets estan a l'altura de l'òpera⁷, inspirant-se sovint en obres literàries. Sobretot en els anys cinquanta del segle passat, Leonard Bernstein, Andrew Lloyd Webber, George i Ira Gershwin van procurar acoblar la música lleugera típica del musical amb un contingut literari culte, per exemple *Candide* (1965) de Bernstein, basat en l'obra de Voltaire, *My fair lady* (1956) de Frederick Loewe i Alan J. Lerner, en l'obra de George B. Shaw i, ja abans, *Porgy and Bess* (1935) de George i Ira Gershwin amb un text de DuBosse Heyward, que van aconseguir «elevant» el musical al nivell de l'òpera (Knapp, 2005: 183)⁸. Moltes d'aquestes produccions van arribar a través del film a un públic encara més majoritari, per exemple *My fair lady* va ser filmada el 1964 per George Cukor.

Traducció, adaptació, interpretació

Tant Guimerà com Dagoll-Dagom es dirigeixen en primer lloc a un gran públic⁹, per la qual cosa van procurar d'adaptar l'obra al gust estètic de l'època de cada ú. Cal recordar que tota adaptació i interpretació són vives i per això és normal que s'introdueixin canvis adequats per a la millor comprensió de l'espectador. El compositor d'una *operette* és més lliure per utilitzar diferents estils musicals (Gier, 1988: 238), per la qual cosa aquest eclecticisme musical, molt difós a l'àrea angloamericana, permet de transposar-lo al text presentant quadres amb referències actualitzades del moment de la representació¹⁰.

6. Després de la mort d'Offenbach, Viena va substituir París com a meca de l'operette (Gier, 1988: 238). Allà van sobresortir compositors tan famosos com la dinastia dels Strauss, entre els quals es destaca, Johann Strauss, fill (1825-1899) amb el *El ratpenat* (1874); d'altres compositors austríacs dignes d'esmentar són: Franz Lehár (1870-1948) amb *La viuda alegre* (1905) i Emmerich Kálmán (1882-1953) amb *La princesa de les czardes*; a Espanya, Tomas Bretón (1850-1923) amb *La verbena de la Paloma* (1894), Ruperto Chapí (1851-1901) amb *La revoltosa* (1897) i Amadeu Vives (1871-1932) amb *Doña Francisquita* (1923). A Anglaterra, William S. Gilbert (1836-1911) i Arthur Sullivan (1842-1900) amb *El Mikado* (1885) o *Els pirates de Penzance* (1879); Andrew Lloyd Webber (1948-) amb *El fantasma de l'òpera* (1986). Als EUA, Cole Porter (1891-1964) amb *Kiss Me, Kate* (1948) i *Les girls* (1957), els germans George (1898-1937) i Ira Gershwin (1896-1983) amb *Porgy and Bess* (1935), Leonard Bernstein (1918-1990) amb *West Side Story* (1957) i Frederick Loewe (1904-1988) i Alan J. Lerner (1918-1986) amb *My fair lady* (1956).

7. Klotz (2004: 17) distingeix entre operettes «bones» (peces teatrals dramàticomusicals amb escenes políticohistòriques), les quals, a més de presentar un estil propi, critiquen formes de vida rígides i conformistes. Les «dolentes» són aquelles, les quals, deixant apart llurs qualitats tècniques, es limiten a tractar temes, que versen sobre una felicitat migrada amb temes de mires estretes per tal d'acontentar un gran públic.

8. L'escenificació de *Manon* de Jules Massenet a la Deutsche Oper de Berlín (maig 2007) amb Anna Netrebko i Rolando Villazón va correr a càrrec de Vincent Paterson. Era la primera vegada que aquest coreògraf nordamericà escenificava una òpera, ja que abans només s'havia dedicat exclusivament a la música moderna multitudinària (Madonna, Mike Jackson).

9. Knapp (2005: 285) aboga que, en si, art i comerç no són necessàriament antagònics. Tota manifestació de cultura de masses, entre d'altres el musical americà, busca la possibilitat de sobreviure constituint així una intersecció entre art i comerç.

10. *Candide* de Bernstein, va ser estrenat el 1965 a Nova York amb al·lusions a l'era McCarthy; a l'estrena del 2006, al Théâtre du Châtelet de París, van aparèixer a l'escenari Tony Blair, Jacques Chirac, Silvio Berlusconi i Vladimir Putin.

Cal que tant el llibretista com el director «re-escriguin» el text de partida a fi que en resulti una barreja harmònica entre text literari i producció teatral (Link, 1980: 44). Guimerà no va pensar mai *Mar i cel* com a musical, per la qual cosa l'espectacle de *Dagoll Dagom* és un bon exemple per a estudiar els diferents segments del procés de traducció, adaptació i interpretació d'un text parlat a un text pluridimensional (Link, 1980: 24). En principi, tot text dramàtic presuposa un text multidimensional en potència, el qual, igual que una poncella, es desclourà en una flor més o menys reeixida. Tanmateix, amb la introducció de l'element musical canvia el sistema de comunicació, ja que els quadres musicals corresponen a un altre espectre expressiu (Benveniste, 1969: 53). Cal remarcar que, a diferència de la majoria dels musicals, a *Mar i cel* a penes hi ha escenes parlades, sinó que hi predomina el cant i el recitatiu acompanyat.

El text de *Dagoll-Dagom*/Bru de Sala és més polèmic i reivindicatiu que el de Guimerà. El col·lectiu dels moriscos és presentat des d'una perspectiva més amable i humana i, malgrat que són els perdedors, en el fons aconseguen guanyar les simpaties del públic. Després de la seva brutal expulsió, els trobem vint anys més tard, en el moment en què, després d'uns cants luctuosos, els pirates s'acomiaden de dos dels seus companys morts en un abordatge, els cossos dels quals a continuació seran llançats al mar igual que succeirà al final amb els cadàvers de Blanca i Saïd. Guimerà no confrontarà l'espectador amb aquesta escena, sinó que aquest episodi és narrat per Blanca, que ho veu per una finestra (Guimerà, 1975: 345); com a final, també buscarà un efecte més romàntic: Saïd es tirarà al mar abraçat amb Blanca, ferida pel seu pare. El missatge de la tragèdia de Guimerà es redueix a l'aspecte poèticoromàntic al voltant de l'amor impossible entre el morisc Saïd i la cristiana Blanca, expressant-lo amb la metàfora, que dona el títol a la peça, de «mar» i «cel», dos elements destinats a no coincidir mai, llevat en un punt llunyà fictici de l'horitzó. Així Saïd dirà: «Vós sou el cel; jo l'aigua;/ mai s'ajunten ací; mireu: s'ajunten/només en l'horitzó» (Guimerà, 1975: 424). Al musical, Blanca constatarà: «El mar i el cel, a l'horitzó, /són dos que es troben i es confonen» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 100).

Dagoll Dagom/Bru de Sala han conservat el vestuari historicista de l'època, si bé han modernitzat alguns vocables del llenguatge, per exemple, per comptes d'«arraix» (patró de barca sarraina), empen senzillament la denominació de «capità»; per canviar de tema, Ferran, com a patró de vaixell, recorre a l'expressió: «Virem timó; i deixem-m'ho»¹¹ (Guimerà, 1975: 343). Per comptes de dirigir-se a Alger, emprendran la direcció cap a Serba, indret avui més conegut per l'espectador com a centre turístic.

Responent a la sensibilitat de l'època actual, brutalitat i violència seran d'altres aspectes més marcats a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala: Saïd farà donar deu fuetades a Malek (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 40) i abans havia ordenat de tallar una orella a Carles (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 35). Pel contrari, a Guimerà, quan Ferran es nega a revelar la data de sortida d'un vaixell cristià carregat amb els impostos de Mallorca, Saïd admira la seva valentia i renuncia a castigar-lo tal com li ho demanaven els pirates (Guimerà, 1975: 350). Aquesta escena falta per complet a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala.

Un aspecte molt interessant d'estudiar és la religiositat, la qual reflecteix la fe cristiana més profunda del segle XIX que la del XXI. A Guimerà, Blanca, de petita, van posar-la en un convent i en aquest viatge el seu pare la duia de Mallorca a Barcelona per tal que professés aquí. *Dagoll Dagom*/Bru de Sala la presenten com a promesa de Ferran. Tots els personatges guimeranians es comporten d'acord amb la fe cristiana i sovint empen expressions religioses: «Déu! Oh, Déu!» (Guimerà, 1975:

11. Guimerà cuidava molt el llenguatge propi de l'ambient de les seves obres, per exemple a *Terra baixa* va emprar no tan sols mots muntanyencs, sinó també típicament pirinencs, i a *La filla del mar* i a *Mar i cel*, locucions i termes especialment mariners (Miracle, 1990: 161).

416); «resa, filla», recomanarà Carles a Blanca (Guimerà, 1975: 362); també l'infern i el dimoni hi seran sovint recordats: «Aquí hi balla el dimoni» (Guimerà, 1975: 405). Per la seva part, els moriscos invocaran sovint al seu Déu: «Ira d'Alà! (Guimerà, 1975: 393). La narració de Saïd sobre els seus pares constitueix una bona mostra de comprensió total entre ambdues religions dins d'un matrimoni multicultural: el pare, un morisc, va fingir convertir-se per casar-se amb una cristiana: «Apar un Jesuset, la mare em deia./ Sembla un hurí hermós, feia mon pare./ I amb sos petons creixia, en tant confosos/ versicles del Coran i de la Bíblia,/despertant i dormint barbotejava... Ella veia a Jesús; ell al Profeta» (Guimerà, 1975: 352). Per avivar més l'amor de Saïd envers la seva presonera, la mare d'aquest també es deia Blanca¹² (Guimerà, 1975: 332), pel contrari, al musical no s'esmenta mai el nom de la mare. L'accentuació del sentiment religiós mancarà completament a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala més d'acord amb l'època actual i, més aviat, s'inclinaran a posar en evidència els aspectes negatius del caràcter dels cristians: hipocresia dels nobles en expulsar els moriscos a fi d'apoderar-se de llurs terres o el perjuri de Carles, quan nega que és el virrei de València. La frivolitat i coquetejament de les cristianes assoleix un punt àlgid, quan, després que els pirates han estat vençuts i Saïd està a punt de ser ajusticiat, aquestes, amb cants alternants i l'uníson, intenten de convèncer amb insistència a Blanca per tal que abandoni el pirata a la seva sort i torni amb elles¹³. A fi de realçar el dramatisme de l'acció, l'escena està distribuïda de la següent manera: a l'esquerra de l'espectador, les cristianes alegres i ben vestides, al centre, assegut a terra, Saïd amb el dogal al coll i, ajupida al seu costat abraçant-lo, Blanca, despentinada i malgirbada. Per atreure-la a la seva banda, les cristianes s'acosten a ella, tot envoltant-la i, per entusiasmar-la, li descriuen allò que se'ls espera una vegada hagin arribat a Barcelona amb els següents mots clau: «processons, balls, festes, banquets, vestits brodats, ser festejades com reines». La tornada del text defineix el límit de la comprensió de les cristianes davant la posició ambígua de Blanca: «Sempre t'hem comprès/ i t'hem fet costat,/ però no entenem res/ del que t'ha passat» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 94-95). Blanca, abraçada a Saïd les mira desafiant, però, alhora angoixada, lluitant entre l'amor pel pirata i la fidelitat a la seva cultura i religió, però resta ferma, bo i responent-los: «Així, no heu comprès/ el que està passant./ És més important/ que un vestit brodat?» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 94-95) Un cop s'han retirat totes les cristianes, Blanca aprofitarà l'ocasió per deslligar tot seguit Saïd.

A Guimerà, l'explicació de Joanot de la seva traïció a fi d'ajudar els cristians, es redueix senzillament al comentari: «Déu m'ha tocat el cor» i alhora demana a Blanca que, quan torni al claustre, pregui per ell (Guimerà, 1975: 403). Pel contrari, a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala aquest personatge és un traïdor arter sense cap mena d'escrúpols ni cap mena de connotació religiosa. A la tragèdia, Blanca agafa d'una paret un punyal, el qual té una empenyadura en forma de creu, que els pirates havien confiscat abans als cristians. Amb ell, igual que una Judit moderna, intenta de matar Saïd. No obstant això, aquest, després de vèncer-la, permet que se'l quedi; al final, Blanca es servirà d'aquest mateix punyal per defensar el pirata. A *Dagoll Dagom*/Bru de Sala, Blanca ja posseeix d'antuvi un punyal, el qual es troba amagat dins d'una creu de fusta. Amb aquesta astúcia aconsegueix que els pirates li'l deixin perquè es pensen que és només una creu: «És una creu, senyor/ la porto sempre;/ me la van regalar,/ jo era una nena,/ i crec que em porta sort. /Deixeu-me-la, si us plau,/ és un trosset de fusta /i a Alger, no en fareu res» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 31-32). Més tard, en descobrir el seu contingut destructiu, Saïd comentarà amb despit: «La creu enganxada a l'espasa» (*Dagoll Dagom*/Bru

12. Amb el nom de Blanca, Guimerà segurament volia denotar la puresa del caràcter de la protagonista. *Dagoll Dagom*/Bru de Sala han accentuat aquest simbolisme vestint-la de blanc, ja que al teatre els vestits serveixen sovint per establir la identitat de cada personatge (Fischer-Lichte, 1983: 127).

13. En aquest cas, el cor adquireix un paper independent com a protagonista de grup, el qual s'encara, com a col·lectiu, amb la protagonista sola (Klotz, 1980: 211).

de Sala, 2005: 47). També Guimerà havia utilitzat aquesta metàfora per referir-se en general a les armes dels cristians: «lo punyal i la creu tot d'una peça» (Guimerà, 1975: 352). Aquest acoblament de creu i punyal presenta un signe conjunt que determina, per una part, la funció pràctica (punyal) i, per l'altra, simbòlica (creu, cristianisme) (Fischer-Lichte, 1983: 152).

Personatges

La tectònica de l'obra es basa en dos mons polaritzats antagònics dins l'espai reduït d'un vaixell: els dels cristians i el dels moriscos pirates. Dos mons enfrontats sense possibilitat de comprendre's ni menys d'integrar-se. Només a través de l'amor i la tolerància envers d'altres formes de vida i de pensar podran superar-se aquestes fronteres, si bé per alguns resultaran per sempre infranquejables. A Guimerà, a la banda cristiana apareixen tres personatges principals: Blanca, una novícia, Carles, el seu pare, del qual no precisa el seu ofici o càrrec, i el cosí Ferran, patró del vaixell abordat; a la banda morisca, Saïd, com a capità, i Joanot, un cristià renegat, un personatge híbrid, el qual com la llengüeta d'una balança serà el responsable que la sort s'inclini a favor d'una o altra fracció. *Dagoll Dagom*/Bru de Sala hi han incorporat a més dos personatges nous: la figura tràgicocòmica d'Idriss, el grumet —interpretat per una soprano— i Maria, la germana de Blanca, els quals formaran la parella còmica habitual del teatre musical. Endemés apareixeran un gran nombre de personatges secundaris, típics dels musicals (Gier, 1988: 239), *Dagoll Dagom*/Bru de Sala hi han introduït dinou personatges nous nominals junt amb molts comparses per formar el cors dels moriscos i de les cristianes, els quals a través de solos i cors adquireixen un gran protagonisme i permeten muntar unes coreografies espectaculars alhora que emfasitzen el sentiment de comunitat (Altman, 1987: 119).

Dagoll Dagom/Bru de Sala canviaran també la condició d'alguns protagonistes. A fi de d'adaptar-los millor a la mentalitat de l'espectador actual (Link, 1980: 25), Blanca no serà cap novícia, sinó la promesa de Ferran, i Carles serà Virrei de València. A Guimerà, Blanca és l'única protagonista femenina mentre que al musical, a més de la seva germana, Maria, estarà envoltada de dames de companyia, les quals serviran per formar cors paral·lels femenins als dels pirates produint un efecte acústic més harmònic, sobretot a l'epíleg, on ambdós cors proclamaran a l'uníson un missatge de comprensió universal.

Igual que a l'òpera, l'orientació paradigmàtica de l'*operette* ofereix la possibilitat per a tota mena d'arranjaments, sobretot en els papers còmics. No tan sols números musicals, sinó també algunes escenes parlades són completament independents i no formen part del sintagma del argument principal (Gier, 1988: 241). El duet còmic del grumet Idriss i de la cristiana Maria contrarresta amb els de la parella principal més lírics i tràgics i relaxa alhora la tensió de l'atmosfera brutal i explosiva del vaixell. El text marcadament còmic de «On són aquelles pomes/ que em va donar Saïd» acompanyat per les acrobàcies del grumet aconsegueixen fer oblidar la tragèdia que s'està vivint. Sovint aquests números còmics amb cants alegres i fàcils d'entonar, adquiriran més atenció i èxit que la història amorosa sèria (Gier, 1998: 243), tot i que, com en aquest cas, llevat d'un duet còmic, no es desenvoluparà mai cap relació romàntica entre ells paral·lela a la de la parella central.

A Guimerà, Ferran, ja de nen, estava enamorat de la seva cosina Blanca, però, atesa la vocació d'ella, no s'havia atrevit mai a confessar-li el seu amor, la qual cosa farà ara aprofitant-se de les circumstàncies excepcionals en què es troben. No obstant això, tant Blanca com el seu pare el rebutgen indignats. Pel contrari, *Dagoll Dagom*/Bru de Sala presenten ja d'antuvi Blanca i Ferran com a promesos, la qual cosa reforçarà la postura de Ferran davant Saïd i alhora augmentarà la tensió dramàtica entre els dos pretendents rivals, basada en un triangle amorós, típic de les obres musicals. En llurs mons antagònics i, malgrat llurs biografies desiguals, Blanca i Saïd són dos idealistes,

els quals en el fons de llurs cors s'assemblen pel seu anhel de perfecció. Per llur noblesa de caràcter es destacaran i sobresortiran de llurs cultures i, mitjançant llur amor, demostraran que les barreres multiculturals poden superar-se fàcilment. Al musical, ambdós protagonistes cantaran tres duets creuats¹⁴. En el primer, al suau balanceig de l'onatge, s'adonaran que llurs postures estan més a prop del que s'afiguraven i alhora començarà a aflorar llur incipient amor: «Saïd: Però en aquest món cruel i sord... / Blanca: Però enmig de l'odi i horror.../ Saïd: Hi ha qui no vol arrossegar-se./ Blanca: Hi ha que no es creu aquesta farsa» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 55). En el segon, que en part canten al uníson, apareix ja el leitmotiv, que dona el títol a l'obra: «Ets el mar/ Ets el cel/ que es besen quan s'acosta/ l'infinít» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 76). El tercer duet està dominat per un vaivé d'emocions: és el cant de comiat entre Saïd, condemnat a mort, i Blanca. De nou apareix la metàfora de «mar i cel», com a símbol de llur amor impossible a la terra, donat que ací només es podrien trobar a l'horitzó. Aquest duet és en part un trio, ja que Ferran mirarà de tornar a conquerir l'amor de Blanca amb l'argument que ella pertany al seu món i no al dels moriscos.

Dagoll Dagom/Bru de Sala perfilen la figura de Saïd amb certs trets diferents als de Guimerà. A la primera escena de la tragèdia, apareix Saïd, malalt i dèbil, dormitejant al llit (Guimerà, 1975: 329); Hassèn l'ha d'ajudar a caminar i, més tard, li arregla una bena del braç que li relliscava (Guimerà, 1975: 329). Pel contrari, al musical, després que els pirates s'han acomiadat dels mariners morts, l'aparició de Saïd, com a capità, serà més mediàtica i espectacular. Després dels cants luctuosos a mitja llum, un focus l'enfocarà de ple mentre dona l'ordre de llançar els cadàvers al mar: «Que Al·là aculli als seus/ braços els germans que han / perdut la vida lluitant al/ costat nostre... Llanceu-los al mar» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 18-19). Tant a Guimerà com a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala, Saïd és noble i generós, per exemple regalarà un diamant a Osman, quan aquest es lamenta que no pot casar-se amb la seva estimada perquè és massa pobre (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 24); a Guimerà, Saïd també li'n regalarà un sense precisar exactament, però, de quina gemma es tracta, sinó només de quin valor té: «Mil dobles/a Alger te'n donaran» (Guimerà, 1975: 328). Tanmateix, com hem vist abans, al musical Saïd presentarà trets més brutals. Tanmateix, la causa de la seva derrota final i la dels seus pirates serà deguda a la noblesa del seu caràcter i la seva confiança envers Joanot. A fi de protegir millor els cristians, pren les claus de Malek, un pirata enemic acèrrim dels presoners, i les entrega a Joanot, el cristià renegat¹⁵. Aquest acte conduirà a la peripècia (Joanot entrega les armes als cristians) amb la consegüent catastrofe (els cristians maten tots els pirates). A Guimerà, Blanca impedeix Saïd d'anar a ajudar els pirates, quan aquests són atacats pels cristians (Guimerà, 1975: 398); al musical, aquesta escena no és necessària, ja que abans Saïd ha estat empresonat i lligat pels seus mateixos homes (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 76-77).

Ferran és un personatge lleial, generós i tolerant davant d'altres formes de viure i pensar, però, sobretot al musical, com tots els amants rebutjats, fa més aviat una trista figura en ser menyspreat per Blanca malgrat ser el seu promès. Guimerà confereix a Ferran una personalitat més forta i ben dibuixada, per exemple, tot i amb l'amenaça de tortura, es negarà a revelar les dates de sortida de Mallorca d'un vaixell carregat d'impostos. Aquesta escena manca al musical, on, com a novetat, introduiran l'escena, en la qual Ferran contempla amb menyspreu i repulsió com Carles concedeix a Joanot tot el que aquell li demana per tal d'aconseguir la llibertat (descàrrec de tots els crims comesos, títol de marquès, terres, palau amb serventes) fins arribar a rebaixar-se a anomenar-lo:

14. Normalment els cants creuats no signifiquen cap comunicació directa, ni tampoc cap duet en sentit estricte, sinó que es podrien definir més aviat com dos monòlegs interiors paral·lels, els quals s'expressen en veu alta cap enfora en forma de cant. Els mots no són pensats com a diàleg, sinó que serveixen per manifestar una sensació muda i solitària i, com a tal, es poden considerar com a substrat de la música (Dahlhaus, 2001: 528).

15. A *Simon Boccanegra* de Giuseppe Verdi amb llibret de Francesco Maria Piave i Arrigo Boito segons el drama d'Antonio García Gutiérrez, Boccanegra confia també en Paolo, el qual per motius personals, basats en un malentès, s'aprofitarà de la credulitat d'aquell per emmetzinar-lo.

«noble senyor» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 78-80). Al final, Ferran confirma de nou el seu amor per la seva promesa i alhora la seva admiració quan aquesta defensa el pirata fins i tot a costa de la seva vida, per la qual cosa s'avindrà a ajudar Saïd a fugir a canvi de què Blanca es quedi amb ell, tot i que és conscient de què: «Tindrè l'amor/ al meu costat,/ sabent que pensa en l'altre amor» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 99). A Guimerà, Ferran també vol ajudar Saïd a fugir, acceptant l'amor dels dos amants, del qual ell d'antuvi ja n'havia estat sempre exclòs, donat que mai no havia tingut cap dret envers Blanca: «Tu... l'estimes/ a aquest home: [...] Ell que t'estima tornarà a trobar-te» (Guimerà, 1975: 425). Aquí seguirà una escena molt emotiva, la qual, malgrat la rivalitat dels dos homes per Blanca, culminarà amb què Saïd, conmogut per la magnanimitat de Ferran, li ofereix els seus braços, els quals Ferran pren de tot cor. Aquesta abraçada emblemàtica, que manca al musical, és un signe quinèsic de comunicació, iniciat per Saïd, i alhora d'interacció entre aquests dos personatges amb el gest d'obrir els braços i abraçar-se (Fischer-Lichte, 1983: 66), el qual ve recolzat pels mots: «Saïd: Ah! els braços!/ No me'ls negueu!/ Ferran: Saïd! Amb tota l'ànima!» (Guimerà, 1975: 426). Aquesta acció quinèsica exemplifica plàsticament la possibilitat de comprensió fraternal entre aquests dos mons. Tanmateix, amb la catàstrofe provocada per la mà de Carles (a Guimerà, Carles fereix Blanca i a *Dagoll Dagom*/Bru de Sala, Carles mata Saïd i a continuació Blanca se suïcida) es desbarataran llurs plans de fugida, tot facilitant indirectament la unió dels dos amants allà, on el cel i el mar es troben.

Carles és el prototipus de la intransigència i fanatisme (Fàbregas, 1971: 53), el qual, d'antuvi per la seva actitud fa impossible qualsevol apropament entre les dues cultures. Per a ell només hi ha bons i dolents i, per descomptat, ell pertany als bons. Guimerà li conferirà un alt càrrec militar sense precisar quin; al musical, a fi d'accentuar més el nus del conflicte, Carles ostentarà el càrrec de virrei de València, el qual al seu temps va participar a l'expulsió dels moriscos. Quan Saïd li fa jurar que no és el virrei, no dubtarà ni un moment a cometre perjuri (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 31-36) ni tampoc vacil·larà en acceptar sense cap mena d'escrúpols totes les condicions que Joanot li exigeix per tal d'aconseguir la llibertat.

I amb Joanot hem arribat a un personatge clau, el qual serà el causant de la peripècia de l'obra, si bé a Guimerà i al musical obrarà per diferents motius¹⁶. D'antuvi, Guimerà posarà en relleu el seu sincer penediment d'haver renegat del cristianisme obligat pel fet de què va haver de fugir de la justícia després d'haver matat la seva dona, que li havia estat infidel amb el seu millor amic. Confrontat amb la tragèdia dels cristians presoners, tot seguit s'empara d'ell una gran tristesa, que anirà madurant fins a decidir-se a tornar a la fe, de la qual havia renegat, i alliberar-los sense cap mena de condicions. Tanmateix, quan veu Saïd, presoner i condemnat a mort, s'oferirà sense dubtar ni un moment a posar-se al seu lloc per tal de salvar-lo: «Jo estimo a Saïd» (Guimerà, 1975: 408).

Al musical, el perfil psicològic de Joanot és ben diferent. D'antuvi, Hassèn el descriu amb encert: «I un cristià com en Joanot/ és d'aquells que així que pot /t'ensarrona, et treu el suc,/ i et fa creure que ets un ruc» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 38). I el mateix Joanot definirà la seva posició: «Són dos déus que s'enfronten/ i que busquen la mort,/ i jo enmig de la lluita/ em mantinc sempre a port» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 43). La seva traïció s'expressarà d'una manera molt plàstica en l'escena, en la qual ajuda a beure a Hassèn, que està ferit, i mentre aquest li ho agreeix, en el moment més inesperat, el mata d'una punyalada a l'esquena (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 82). En aquesta escena el seu caràcter pèrfid ve denotat per les següents accions: punyal amagat, ajudar a beure a fi de guanyar-se la confiança del ferit, atac immediat per sorpresa mentre un somriure cínic aflora alhora als seus llavis. A diferència de Guimerà, Joanot afaforeix els cristians, no per penedi-

16. Fàbregas el considera només un personatge secundari i feble, les escenes, en las quals intervé, manquen de consistència i els seus parlaments constitueixen una dissonància (1971: 54).

ment, sinó perquè es promet millors condicions que si continua amb els pirates. Malgrat que Saïd va depositar-li la seva confiança, Joanot serà el primer en posar-li el dogal al coll, quan aquell és condemnat a mort. Davant d'aquest comportament, el pirata li retreurà: «Ah, Joanot, et reconec/ tu ets el traïdor... Jo et feia confiança/i ens ha sobtat la mort» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala 2005: 88). I, malgrat que ha contribuït a l'alliberament dels cristians, Blanca també li tirarà a la cara: «Tu ets la rata més vil/ el pitjor traïdor,/ el cor negre» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 92). Al musical, Joanot i Carles són dos personatges que en el fons s'assemblen, ja que l'únic que els interessa és llur propi profit, per al qual estan disposats a sacrificar-ho tot, àdhuc llur autoestima, creences i honradesa.

Escenificació

L'adaptació d'un text dramàtic a un llibret presuposa la reducció del text de partida a fi de donar cabuda a d'altres elements musicals i escènics (Kaindl, 1995: 95). Una obra dramàtica en si es incompleta perquè li manca l'escenificació, adaptació i interpretació, per la qual cosa caldrà trasposar les idees precedents d'un text literari escrit en un de multimedial, on sovint l'escenificació adquirirà més importància que al propi text, el qual quedarà així relegat darrera del llenguatge primari dels quadres (Link, 1980: 25;34). Al llenguatge parlat, s'hi afegirà la quinèsia, proxèmica, il·luminació, balls, coreografia, pantomima, acrobàcia i, si es tracta d'un musical, també la música. *Dagoll Dagom* ha afegit al text de partida quatre quadres escènics (un pròleg, dos interludis i un epíleg).

L'escenificació és una «partitura òptica» (Uecker, 1977: 57), la qual no tan sols serveix de decorat, sinó també alhora confereix un espai i una atmosfera determinats a fi que l'acció parlada i musical tingui lloc en un marc adequat alhora que influirà també directament en la quinèsia i proxèmica dels actors, per exemple a un vaixell els actors caminaran i es comportaran d'una manera diferent si es troben dins una cambra reduïda (Guimerà) o a coberta (*Dagoll Dagom*), on poden moure's més lliurement, pujar, baixar i fer tota mena de funambulismes per les veles, pals, cables i escales de corda (Fischer-Lichte, 1983: 143).

Les instruccions de Guimerà per a l'escenificació de *Mar i cel* són breus i concises. Els tres actes tenen lloc a l'interior d'una cambra d'un vaixell corsari¹⁷. *Dagoll Dagom*/Bru de Sala representen l'obra en dos actes¹⁸, en els quals l'escenificació s'alterna entre la coberta del bergantí i una cambra dels presoners als baixos; el pròleg té lloc a la cort de Felip III, al primer interludi l'escena es dissol en dues èpoques (la diègetica i vint anys abans en un espai irreal), el segon interludi, a un zoco moro, i l'epíleg, es desdobra en dues zones distribuïdes a dos nivells; el vaixell i el mar. El pròleg serveix per posar l'espectador en antecedents dels fets històrics, que van impel·lir Saïd a esdevenir pirata i, també per decantar d'antuvi la benevolència del públic envers els moriscos innocents expulsats de llur país. Aquest pròleg es basa en una narració retrospectiva¹⁹ de la tragèdia guimeraniana (I acte, escena xv), en la qual Saïd explica a Blanca en estil indirecte l'expulsió dels moriscos vist des de la seva perspectiva d'infant (Guimerà, 1975: 351-353). En escoltar-lo, la compassió i simpatia de Blanca es tradueix en sanglots i plors. *Dagoll Dagom*/Bru de Sala desdoblaran aquesta explicació del pirata en dos quadres escènics més espectaculars i emblemàtics: el pròleg i una interpolació (Link, 1980: 33). Al pròleg, l'espectador participarà en directe del fet històric, en el qual Felip III en recitatiu acompanyat decreta l'expulsió de tots els moriscos d'Espanya (22 de setembre de

17. El primer i el segon actes consten de dinou escenes i el tercer, de dotze.

18. El primer acte té catorze escenes i el segon deu.

19. Les narracions retrospectives són molt adients per a escenificar-les com a pròleg, per exemple Rudolph Lothar i Eugen d'Albert van introduir a l'òpera *Tiefland* (1903) un pròleg basat en una narració retrospectiva de Manelic.

1609). Aquesta posada en escena amb vestits i pentinats historicistes, que recorden un quadre de Velázquez, és un bon exemple de què tant el llibretista com el director d'escena cal que tinguin la imaginació d'un pintor (Just, 1984: 103). En aquest quadre es realça la hipocresia dels nobles espanyols, els quals, amb l'excusa de defensar la fe cristiana, volen apoderar-se dels conreus i de les propietats dels moriscos.

Vint anys més tard, l'acció del musical transcorrerà segons el temps diegètic de l'obra guimeriana. A la segona escena, l'espectador es trobarà davant d'una escenificació, la qual aquest cop recordarà un quadre de la pintura holandesa del segle XVII: un gran bergantí amb un mascarò amb la figura d'un cap de cavall mitològic (al·legoria del text de l'*Himne dels pirates*: «com un cavall desbocat per les ones») de dos pals amb les seves veles navegant al bell mig del mar²⁰. Adesiara es balancejarà a l'efecte sonor i visual del suau murmuri de les onades. En aquest espai obert —al contrari de Guimerà— es desenvoluparà la catàstrofe, amb la qual culminarà l'amor impossible de Blanca i Saïd i, amb ella, el fracàs de la coexistència paritària i pacífica de les dues ètnies sense vencedors ni vençuts. La primera trobada amb els pirates mostra llur vessant humana i emotiva, en el moment en què s'acomiaden amb cants luctuosos de dos companys morts en un abordatge. Un cop acabada aquesta cerimònia, enceten *La festa dels pirates*, en la qual passaran a repartir-se el botí mentre que, a través de cants jovials i alegres, es definiran com a pirates i alhora es presentaran els uns als altres, bo i definint el caràcter i, sobretot els defectes, de cadascú²¹: «Malek: Un pirata és un perill/ a cavall de les onades,/ un pirata és com un llamp/ que fereix deu mil vegades.» o «Osman: Un pirata com Hassèn/ és bonàs i molt valent,/ té el cervell més que mandrós i és fidel com un gran gos» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 37-38).

La segona part de la narració retrospectiva de Saïd de l'expulsió dels moriscos apareix en una altra interpolació (1er acte, escena 9), en la qual justifica el seu odi envers els cristians. A diferència del teatre parlat, al musical, els conflictes afectius no són presentats ni resolts a través del diàleg, sinó a través de quadres escènicomusicals. Mentre que al pròleg, l'exposició es desenvolupa merament sota criteris objectius, aquí, quan Saïd narra les seves vivències subjectives d'infant, l'escena es dissoldrà sincrònicament en dos temps: el diegètic (amb Saïd pirata) i el de vint anys abans (amb Saïd nen). Blanca es trobarà enmig de dues èpoques vivint directament l'expulsió brutal dels moriscos, en la qual sobretot criatures i dones seran les més afectades. Primer, Blanca seurà una mica apart contemplant incrèdula allò que passa davant seu, però, de mica en mica, s'immergirà en el temps passat, bo i barrejant-se entre els moriscos per protegir Saïd nen i la seva mare. Saïd nen cridarà desesperat, mentre el cadàver del seu pare serà arrossegat davant els seus ulls i, poc després, la seva mare, assassinada al seu davant: «Odia'ls fill amb tot el cor, / recorda que ells ens han assassinat» seran els darrers mots de la mare al seu fill mentre Blanca s'abraça al seu cadàver (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 52). Per la seva banda, a Guimerà, la mare la mataran a una galera, on els transportaven cap a Àfrica; abans de morir, però, aquí la mare serà més contundent a l'hora d'exigir al fill una reparació: «La sang seva/ aquí em saltà./ Caigué, i ai! de sos braços/ m'arrencaven! Més ella m'estrenyia,/ morint i tot, aquesta mà; ses ungles/ m'entraven a la carn: Fill: venja'ns! venja'ns!» (Guimerà, 1975: 353).

20. Aquesta posada en escena és una exposició no verbal d'un muntatge teatral marítim molt adient a una ciutat marítima com és Barcelona.

21. Aquests interludis, que no han de veure directament res amb l'acció principal, són típics de l'opéra-comique del s. XIX, sent-ne un bon exemple l'autobiografia cantada del segon acte de *Le Postillon de Lonjumeau* (1836) amb text de Leuven (Adolphe comte Ribbing) i de Léon-Lévy Brunswick amb música d'Adolphe Adam (Gier, 1988: 321, nota 5).

El primer acte s'acabarà amb una escenografia magistral, en la qual els pirates enfilats pels pals entonaran l'emblemàtic *Himne dels pirates*, una lloança triomfal a la pirateria²². Aquest mateix himne, però, amb un text lleugerament diferent, clourà també el segon acte i el musical, brindant un final fantasmagòric de gran impacte popular.

L'enllumenament²³ és un altre efecte especial, el qual, a més de la seva funció pràctica, serveix de signe semiòtic per posar en relleu diferents aspectes teatrals (Kaindl, 1995: 157), i igual que a un film, cridar l'atenció sobre un personatge o objecte mitjançant l'enfocament directe d'un focus llumínic, aïllant-lo de la resta dels personatges i accentuant alhora una qualitat significativa (Fischer-Lichte, 1983: 155-156). *Dagoll Dagom*/Bru de Sala ho practiquen en repetides ocasions, per exemple, la primera aparició de Saïd vindrà ressaltada per un focus, que el farà destacar de la resta dels pirates, que estan a la penombra, o, al principi, després de llençar els cadàvers a l'aigua, la qual cosa té lloc gairebé a les fosques, augmenta la claror, bo i il·luminant tot l'escenari per tal d'expressar l'alegria dels pirates a l'hora de repartir el botí aconseguit.

Fent honor al seu títol, el mar i el cel juguen un paper decisiu per al desenvolupament de l'acció, la qual cosa es reflectirà també a l'escenificació. Normalment el cel serà fosc —signe de tenebres i maldat—, mentre que, durant els duets de Blanca/Saïd i d'Idriss/Maria, s'aclarirà tenyint-se amb pinzellades de tons blavosos o es transformarà en una romàntica nit estrellada; per acompanyar el triomfal *Himne dels pirates*, al final del primer i segon actes, adquirirà tonalitats vermelloses. Com a tota escenificació, la nota personal del director hi serà molt marcada (Link, 1980: 38), per exemple, per accentuar la desigualtat de la lluita feroç entre ambdues cultures recorrerà a simples accessoris com són les armes (armes de foc, per una banda, a mans dels cristians, cimitarres, per l'altra, a mans dels moriscos)²⁴, les quals per la seva eficàcia determinaran d'antuvi, qui resultarà vencedor en aquesta lluita desequilibrada.

L'escena primera del segon acte és la segona interpolació del musical. Aquest quadre manca per complet a Guimerà, on Blanca, mentre defensa Saïd, només somnia per uns breus moments, en què el seu pare i els cristians volen apoderar-se del pirata, bo i mormolejant: «Pare!/ Oh, no; no! Tots enrera!... A fora/ No, vils! Oh, no el toqueu!» (Guimerà, 1975: 405-406). Al musical, les instruccions per a l'escenificació són lapidàries deixant al director les mans lliures per adaptar-lo segons els seus criteris: «Blanca somia que està en un zoco moro. Tots els moriscos l'assetgen.» Sobre aquestes dues frases *Dagoll Dagom* ha muntat un quadre de tres minuts, durant el qual Blanca rambleja sola, desorientada i espantada per un zoco enmig d'una gran multitud d'àrabs, que es passegen o es dediquen a jocs malabars; aviat, però, uns moros començaran a importunar-la i, poc després, se n'hi afegiran d'altres. Al final, apareixeran la seva germana Maria amb d'altres dames, el seu pare i també Ferran, tots ells disfressats de moros, que l'alliberaran de les impertinències dels àrabs. El somni acaba abruptament i després d'uns breus segons de foscor total es passa de nou al temps diègetic a bord del vaixell sota un cel estrellat, on Saïd desvetlla Blanca, que dorm a coberta. A continuació, amb cants creuats i a l'uníson, ambdós proclamaran per primera vegada llur amor incipient, del qual fins ara no n'eren conscients. La tècnica del somni s'empra molt sovint en el musical angloamericà, la qual cosa permet d'introduir material fantàstic a l'escenografia (Altman, 1987: 61). Mitjançant aquest somni l'acció té lloc a terres mores, fora del vaixell, i alhora denota la por, que rau en el subconscient de Blanca, davant del futur que se li espera de ser venuda allà com esclava.

22. La melodia de la tornada de l'*Himne dels pirates* (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 67-68) presenta clares influències del leit motiv del musical *Les girls* (1957) amb música de Cole Porter, guió de John Patrick. Aquest musical va ser filmat per George Cukor amb Gene Kelly, Mitzi Gayner, Kay Kendall i Taina Elg com a protagonistes.

23. Fischer-Lichte distingeix entre «il·luminació» referint-se als aparells tècnics i «llum» per indicar el sistema de signes específics de la claror (1983: 155).

24. Tanmateix, presenta certa incongruència, ja que els pirates, que s'havien incautat de les armes de foc dels cristians, no van aprofitar l'ocasió per apoderar-se'n i fer-les servir abans de què Joanot les tornés als presoners.

A Guimerà, després de la catastrofe, provocada per la traïció de Joanot, els cristians s'apoderen del vaixell matant tots els pirates amb excepció de Saïd, el qual és defensat per Blanca contra el seu propi pare. Quan aquest vol matar el pirata, Blanca s'hi interposa rebent ella la bala, la qual només la fereix. Saïd l'agafa i, abraçat amb ella, es llença al mar on desapareixeran, quedant només el cel i el mar com a testimoni de llur amor. L'obra es clourà amb els comentaris lapidaris de Carles: «Oh, Déu!» i de Ferran: «A fons! Ni rastre!» (Guimerà, 1975: 430).

Pel contrari, *Dagoll Dagom*/Bru de Sala munten un quadre final molt espectacular i emotiu: Carles mata Saïd i Blanca, com una nova Julieta, se suïcida al seu costat. A continuació, llurs cadàvers seran llençats a l'aigua. Aquesta acció presenta un paral·lelisme amb l'escena del principi, en la qual els cossos de dos mariners morts són tirats també per la borda. L'escenari queda a les fosques per uns breus moments i, a continuació, s'iniciarà l'escena desena i final, en la qual apareix de nou el vaixell embolcallat per una densa bromassa acompanyat per un murmur de veus procedents del mar, les quals envolten el vaixell. Les instruccions per a l'escenografia són: «Les ombres de tots els morts van emergint del mar al voltant del vaixell. Atmosfera de calma, més enllà de la mort.» Aquesta escena fantasmagòrica vindrà encetada per un comentari de Maria des de dalt de vaixell: «No sé si són imaginades,/ però sento veus aquí al costat» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 103). Al so de la melodia de l'*Himne dels pirates*, els pirates van sorgint a poc a poc del mar junt amb Blanca, Saïd, la mare d'aquest i els moriscos expulsats de la primera interpolació. La coreografia serà molt clara desdoblant-se sincrònicament en dues zones separades físicament dins el mateix temps diegètic. Les dues ètnies es troben a dos nivells desiguals, la qual cosa denota d'antuvi una jerarquia de vencedors i vençuts: a dalt del vaixell, els cristians (regne dels vius) i, a baix al mar, els moriscos amb Blanca (regne dels morts). Així es formaran dos cors, el dels cristians i el dels moriscos, els quals entonaran a l'uníson el *Himne dels pirates*, el text del qual presentarà, però, alguns canvis essencials: ja no es parlarà més ni de lluites ni de conquestes, sinó que accentuarà el fracàs de la violència i l'horror davant de la mort i de l'odi: «Aquesta pau de les tenebres/ és tot el que hem sabut guanyar,/ però en la mort de Saïd i Blanca/ hi ha una història d'amor derrotat...» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 104). La tornada triomfal, la qual abans proclamava amb insolència: «Les veles s'inflaran,/ els vent ens portarà/ com un cavall desbocat per les ones» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 67) anunciarà ara un missatge d'avinença fraternal: «La pau que ens ha abraçat,/ la pau que ens portarà/ com un cavall amansit/ per les ones» (*Dagoll Dagom*/Bru de Sala, 2005: 103-105).

Bibliografia

- ALTMAN, Rick (1987), *The American Film Musical*, Bloomington, Indiana Univ. Press.
- BENVENISTE, Emile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, 2, París, Gallimard.
- BRU DE SALA, Xavier, *Dagoll Dagom* (2005), *Mar i cel*, basada en la obra d'Àngel Guimerà, Barcelona, Ed. 62, (*El galliner* 172.)
- DALHAUS, Carl (2001), *Allgemeine Theorie der Musik*, 2. *Kritik-Musiktheorie-Opern-und Librettotheorie-Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber. (Gesammelte Schriften 2.)
- (2001), *19. Jahrhundert: Theorie-Ästhetik-Geschichte. Monographien*, Laaber: Laaber. (Gesammelte Schriften 5.)
- FÀBREGAS, Xavier (1971), Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*, Barcelona, Ed. 62.
- FISCHER-LICHTER, Erika (1983), *Semiotik des Theaters*, 1. *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen, Narr.
- FUSTER, Joan (1975), «Poetes, moriscos i capellans», a *Llengua, Literatura, Història*, Barcelona, Ed. 62, pp. 317-508. (*Obres completes*, 1.)
- GIER, Albert (1988), *Das Libretto*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft.
- (ed.,1986), *Oper als Text*, Heidelberg, Winter.

- GUIMERÀ, Àngel (1975), «Mar i cel», a *Obres completes*, 4, Barcelona, Selecta, pp. 323-430.
- HELBO, André (ed., 1986), *Approches de l'Opera*, París, Didier, 1986.
- HONOLKA, Kurt (1978), *Kulturgeschichte des Librettos*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen.
- JELAVICH, Peter (1992), «Populäre Theatralik, Massenkultur und Avantgarde: Betrachtungen zum Theater der Jahrhundertwende», a Herta SCHMIDT i Jurij STRIEDTER (eds.), *Dramatische und theatralische Kommunikation*, Tübingen: Narr, pp. 253-261.
- JUST, Klaus Günther (1984), «Das deutsche Opernlibretto», a Steve Paul SCHER (ed.), *Literatur und Musik*, Berlín, E. Schmidt, pp. 100-116.
- KAINDL, Klaus (1995), *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenberg.
- KLOTZ, Volker (1987), *Bürgerliches Lachtheater. Komödie - Posse - Schwank - Operette*, Reinbek, Rowohlt.
- (2004), *Operette*, Kassel, Bärenreiter.
- KNAPP, Raymond (2005), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton, Princeton Univ. Press.
- KRAFT, Klaus-Dieter (2007), «Mar i cel», a *Musical*, febrer/març, 123, pp. 44-47.
- LINK, Franz H. (1980), «Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts», a Ortrun ZUBER (ed.), *The Languages of Theatre*, Oxford, Pergamon, pp. 24-50.
- MARTORI, Joan (1995), *La projecció d'Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial.
- MIRACLE, Josep (1990), *Àngel Guimerà, creador i apòstol*, Barcelona, PAM.
- QUINTANA, Artur (2006), «Les novel·les morisques de Rafael Escobar», a *Zeitschrift für Katalanistik*, 19, pp. 81-90.
- SCHER, Steven Paul (ed., 1992), *Musik und Text*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.
- SCHULTZE, Brigitte, FISCHER-LICHTE, Erika et al. (eds., 1990): *Literatur und Theater*. Tübingen: Narr.
- SOLER, Maridès (1988), «Caciquisme i color local a “Terra baixa” d'Àngel Guimerà i a “Tiefland” de Rudolph Lothar i d'Eugen d'Albert», a *Zeitschrift für Katalanistik*, 1, pp. 132-149.
- (2005), «La dinàmica dramàtica de «La filla del mar» d'Àngel Guimerà i de «Liebesketten» de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert: Una comparació», a *Zeitschrift für Katalanistik* 18, pp. 197-214.
- (2006), «Les adaptacions operístiques de «Terra baixa» d'Àngel Guimerà al francès («La catalane») i a l'alemany («Tiefland»)», *20è Col·loqui GermanoCatalà*, Tubinga, 23-26 febrer, a Jordi JANÉ i LLIGÉ i Johannes KABATEK (eds.), Aquisgrà, Shaker, pàgs. 25-44. (Biblioteca catalànica germànica, 6.)
- (2007), «Dagoll Dagom y el musical 'Mar y cielo' según Àngel Guimerà», a *Gestos*, 22, 44, pp.107-117.
- (2007), «Dort, wo sich Himmel und Meer treffen», a *Dagoll Dagom* i Xavier BRU DE SALA, *Mar i Cel –der Himmel und das Meer-*, Trier, Matergloriosa Verl., pp. 7-11.
- UECKER, Günther (1977), «Bühnenbild heute», a Rudolf HARTMANN (ed), *Oper, Regie und Bühnenbild heute*, Stuttgart, Kohlhammer, pp. 56-57.
- ZUBER, Ortrun (1980), «Problems of Propriety and Authenticity in Translating Modern Drama», a Ortrun ZUBER (ed.), *The Languages of Theatre*, Oxford, Pergamon, pp. 92-103.