

ACTITUDS SUÏCIDES I ESTRATÈGIES ANTIFANÀTIQUES EN *MAR I CEL* (1888) D'ÀNGEL GUIMERÀ I DE XAVIER BRU DE SALA I DAGOLL DAGOM (1988)

Maridès Soler  
*Doctora en filologia romànica*

**RESUMEN:** Aunque todas las sociedades y religiones occidentales prohíben expresamente el suicidio, este es un tema que aparece con frecuencia en la literatura. Hasta el s. XVIII, los motivos principales eran el amor y el honor; más tarde se añadieron otras causas como la rebelión, tedio, deudas y, en épocas bélicas, el heroísmo. La mayoría de los dramas guimeranianos acostumbran a terminar con asesinatos, pero también algunos con suicidios. En el drama *Mar i cel*, dos personajes (*Blanca* y *Joanot*) anuncian sus intenciones suicidas sin llevarlos, empero, a término; en el musical, sólo será *Blanca*, quien además de advertirlo, también lo perpetrará. El motor, que provoca la catástrofe, reside en primer lugar en el fanatismo (originario e inducido) de ambas facciones (moros y cristianos), el cual es también la base de otros dramas guimeranianos. Pero más interesantes que el fanatismo en sí serán las soluciones, que Guimerà y Dagoll Dagom ofrecen para superarlo.

**PALABRAS CLAVE:** Àngel Guimerà, Xavier Bru de Sala, Dagoll Dagom, *Mar i cel*, teatro catalán, musical catalán, suicidio (literatura), fanatismo (literatura)

**ABSTRACT:** Although all societies and religions forbid expressly suicide, this is a theme that appears often in the literature. Until the 18<sup>th</sup> century the main motive for it was love and honour; later other causes join to, for instance rebellion, ennui, debts and, in war times, the heroism too. The most of the Guimerà's dramas used to end with murders, but also there are someones with suicides. In the drama *Mar i cel* two characters (*Blanca* and *Joanot*) foretell their suicide's intentions, but they don't carry it out; in the musical *Blanca* will be the only one, who, besides of announcing it, will do it too. The fanaticism (originary and induced) is the main ground, that provokes the catastrophe of both factions (Moors and Christians). Fanaticism appears in other Guimerà's dramas also, but in *Mar i cel*, more interesting than this, are the solutions (plurality of values, love and tolerance), that Guimerà and Dagoll Dagom propose in order to overcome it.

**KEY WORDS:** Àngel Guimerà, Xavier Bru de Sala, Dagoll Dagom, *Mar i cel*, Catalan theatre, Catalan musical, suicide (literature), fanaticism (literature)

## 1. Guimerà i el suïcidi

ELS drames guimeranians acostumen a acabar molt ràpids i la majoria dels casos amb morts violentes, si bé també alguns amb suïcidis (*Mar i cel*, *Arran de terra*, *Aigua que corre*, *La filla del mar*, *Alta banca*, *Gala Plàcidia*, *Judith de Welp*, *El fill del rei*, *Rei i monjo* i a *En Pòlvora* un intent frustrat), uns pocs de mort natural, per exemple de disgustos, accident o malaltia (*La pecadora*, *L'Eloi*, *Sainet trist*, *L'ànima és meva*, *La reina vella*, *Judit de Welp*) i dos amb conflictes amb la justícia (*En Pòlvora*, *Maria Rosa*).

Segons les estadístiques, els homes cometen més suïcidis que les dones (Durkheim, 1973: 59; Estruch, 1981: 132). Pel contrari, el número d'intents de suïcidis és tres vegades més elevat entre la població femenina. Malgrat aquestes dades, a la literatura seran les dones que perpetran més suïcidis (Halbwachs, 1939: 72; Bassein, 1984: x). El suïcidi amb tots els seus complexos motius apareix molt aviat en la història de totes les literatures junt amb la condemna de les religions i cultures corresponents.<sup>1</sup> Fins el s. XVIII, a la literatura s'idealitzava el suïcidi (sobretot *Werther* de Goethe), el qual era causat exclusivament per problemes d'amor o honor (Monfèrier, 1979: 23). A partir del s. XVIII, s'hi ajunten altres factors com a causants, per exemple rebel·lió, tedi, deutes i, sobretot en èpoques bèl·liques, l'heroisme. Tanmateix, com Grollman ha observat molt encertadament, la mort de l'amor desvetlla l'amor per la mort (1971: 140) ja sigui en sentit real o figurat; aquesta darrera variant és el cas del final del musical de *Mar i cel*, on la *Blanca* cometrà suïcidi davant la mort del *Said*.

## 2. Actituds suïcides en *Mar i cel*

El suïcidi es pot classificar en actiu, que es prohibit per les religions i, passiu, que l'església accepta (Hole, 2004: 195-197). El suïcida considera la pròpia vida inferior a la dels altres i també la professió d'una fe per damunt d'aquella. Aquests ideals es mantenen inalterables fins arribar a la mort, la qual cosa pressuposa una dinàmica interna molt profunda i, a vegades, una lluita turbulenta ambivalent amb si mateix junt amb un process paulatí de fermesa, abnegació i capitulació. Normalment només es veu la part exterior d'aquest succés: el fet de què s'accepti la mort per una persona o una fe, les quals es consideren subjectivament d'un valor més elevat que la vida pròpia, exigeix un *sacrifici*, el qual té lloc després d'un lluita interna per a arribar a aquest canvi elemental de la jerarquia de valors. Així serà el mateix pare de la *Blanca* que li insinuarà:

Carles: Val més la mort.

Blanca: Més per la fe, com martres (Guimerà: 331).<sup>2</sup>

Blanca: Cal morir.

Carles: La mort que vinga de mans d'aquesta gent i serà dolça. Més ai, ma filla, si la mort nos déssen amb nostres mans. L'infern...

Blanca. No seguiu, pare. Oh Déu, que trista nostra sort! Si un somni lo que ens rodeja apar! (Guimerà: 334).

D'antuvi la *Blanca* es decanta pel suïcidi passiu i demana al *Ferran* que primer la mati abans de ser venuda com a esclava: «Al sê en terra jo arribaré on tu ets: llavors esta arma (Lo punyal que porta

1. Com a excepció cal esmentar la societat grega, la qual només considerava el suïcidi il·legal, si no era ordenat per l'estat (Sòcrates). No es coneixen gaire les disposicions oficials dels romans, però ja que el dret romà es basava en gran part en el grec, és de suposar que tenia reglaments semblants (Durkheim 1973: 385-387). La tradició grecoromana ens ha transmès alguns episodis mítics o històrics, en els quals es presenta el suïcidi com encomiable, per exemple per motius patriòtics (el rei Codros de Atenes, Cató el Jove) o amorosos (Dido).

2. Totes les citacions de *Mar i cel* de Guimerà es refereixen a Obres completes, 1 (1975).

amagat al pit.) la prens i en les entranyes me l'enfones» (Guimerà: 375). Més endavant encara li recalcarà aquell prec:

Blanca: Em mataràs, Ferran?  
 Ferran: T'ho juro.  
 Blanca: Oh, gràcies! (Guimerà: 379).

Al musical, no és la *Blanca* la que es lamenta de la seva sort i desitja morir, sinó el cor: «Estem perduts, abandonats, la mort serà el millor que ens pot passar. Serem venuts, serem esclaus, i sofrirem fins que morim» (DD: 27).<sup>3</sup> Llavors el *Ferran*, com a promès de la *Blanca*, li ofereix la seva mà: «Aquí la tens, la meva mà en la teva mà, l'única força que ens podrà salvar» (DD: 27-28). Encara que al musical la *Blanca* no esmenta mai explícitament el pròposit de suïcidar-se, al final serà ella mateixa, però, que el perpetrà.

A *Mar i cel*, les intencions suïcides dels personatges es troben sempre sota la influència d'un factor extern, que els obliga a decantar-se per aquesta solució. Al drama guimeranià tenen lloc dues intencions de suïcidi (*Blanca* i *Joanot*), les quals no s'executen, i, al musical, un de consumat (*Blanca*). Ambdós protagonistes guimeranians juguen amb el pensament de suïcidi: el *Joanot* —un personatge molt complex i ambivalent, que divergeix completament a ambdues obres, i que estudiarem amb més detall més endavant— vol suïcidar-se d'un tret a la cara per fer-se passar pel *Saïd* (Guimerà: 408) i és natural que a la *Blanca*, com a novícia, se li ocorrin pensaments de sofrir un martiri abans de ser venuda com a esclava. Martiri prové del grec *martys*, és a dir *testimoni de la sang* i per a les seves idees el màrtir està disposat a sofrir la mort ja sigui a mans d'un altre o d'un mateix. El martiri volgut o sofert significa el punt àlgid d'engatjament per a una causa: és el punt culminant de l'«impuls cap a l'extrem» (Hole, 2004: 10-11; 52). Això, però, tampoc no vol dir que tots els que senten un impuls per al martiri siguin fanàtics conscients, sinó que caldria una anàlisi minuciosa de les circumstàncies personals i socials de cada u per estudiar els motius que els han dut a aquesta acció (Hole, 2004: 199).

És interessant d'observar el desenvolupament de la psicologia de la *Blanca* davant el suïcidi, sobretot a Guimerà, on l'amor humà envers el *Saïd* substitueix paulatinament l'amor diví per Jesucrist. Primer, la *Blanca* començarà per associar el *Saïd* amb Jesús: «Sos ulls semblaven los teus, Jesús» (Guimerà: 363) fins acabar per voler salvar la seva ànima: «Vull aquest home arrencar de les urpes del diable». (Guimerà: 410). Més tard, malgrat ser novícia, oblidarà la seva fe fins a arribar a superar la por a l'infern: «I ni a l'infern tinc por» (Guimerà: 416), a la qual cosa el *Carles* exclamarà: «sacrilegi [...] l'ha embruixada aquest vil» (Guimerà: 416). Al musical, després del seu assaig de matar el *Saïd*, canvia radicalment de postura i també es jugarà la vida per defensar-lo adoptant una actitud ratllant al fanatisme amb motiu del seu enamorament: «Et donaria fins la vida, però tinc pares, germans, una fe...» (DD: 74) fins dir més endavant: «Que no em toqui ningú. Reculeu i calleu o bé me'l clavo. Pare meu, no voleu que m'enfonsi el punyal Doncs mateu-lo! Aquí hi ha dues morts, dues morts, pare, i no una» (DD: 91). Al musical aconseguirà aquesta amenaça en el moment en què el *Carles* mata el *Saïd*. Guimerà evita el suïcidi actiu, malgrat que ho ha anunciat: «Si a ell lo maten, jo em mataré» (Guimerà: 414) i es decanta pel suïcidi passiu, la qual cosa fa que la *Blanca* es posi davant el *Saïd* per rebre ella la bala. Per la seva banda, tant el *Saïd* com els pirates no manifesten cap inclinació declarada envers el suïcidi per complir la voluntat d'Al·là.

El *Joanot* és un bon exemple del tipus de fanàtic simpatitzant oportunista més o menys convençut (Hole, 2004: 65). Aquest personatge ofereix una psicologia complicada pel fet de trobar-se balancejant entre dos móns dels quals reconeix i accepta la pluralitat. Per pròpia voluntat, va autoexcloure's del

3. Totes les citacions de *Mar i cel* de Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala es refereixen a l'edició del 2005.

seu país per escapar-se de la justícia amb motiu d'haver matat la seva dona perquè tenia un amant. Per això, va refugiar-se amb els pirates, bo i renegant de la seva fe, sofrint així una exclusió doble (política i religiosa). El resultat és un personatge híbrid, ni moro ni cristià. Malgrat ser un renegat a ambdues obres, en el moment que el Saïd li confia les claus, mirarà de protegir els cristians i de traïr els pirates. Al drama, es penedeix sincerament d'haver renegat de la seva religió i ajuda els cristians sense esperar-ne cap profit personal. Els seus sentiments religiosos seran els que en primer línia li faran alliberar els cristians: primer es compara a un Judas, i fremeix d'haver d'anar a l'infern (Guimerà: 345), però, després de la victòria dels cristians, procura de salvar el Saïd, ja que segons ell l'estima com a un pare (Guimerà: 408). Per això, presenta a la *Blanca* un pla d'alliberament de l'arraix:

Quan siga fosc jo vinc: a vostre pare  
aquí escric una carta; en ella conto  
que a Saïd l'he mort, que en ell em venjo,  
i em llenço al mar afatigat de viure.  
Més jo no ho faré pas: les vestidures (me parece que se corta aquí) canviaré amb Saïd, i a  
sobre el rostre  
un tret m'aviaré que m'estrafaci,  
i ell estarà salvat (Guimerà: 408).

Aquesta proposta no tira endavant perquè en aquests precisos moments es presenta el *Ferran*.

Al musical, *Joanot* és un cínic maquiavèlic, el qual presenta una psicologia diferent del de Guimerà. Encara que també es troba entre els dos móns, només mira d'aprofitar-se'n d'ambdós, ja que li és evident que no quatlta en cap dels dos. A la primera trobada amb els cristians, es manifesta ja d'antuvi el seu origen de pròfug de la justícia quan reconeix d'antuvi el *Carles*: «*Joanot*: Tu eres el virrei de València quan els van expulsar./*Carles*: I tu un dels fugitius de la justícia» (DD: 33). A Dagoll Dagom,<sup>4</sup> la seva duplicitat i fellonia són molt més marcades i només pel seu profit personal salvarà els cristians i traïrà els moriscos. El vessant guimeranià de penediment, compassió i agraïment envers el Saïd hi mancaran completament. Amb la seva perfídia esdevé un personatge ric, el qual no tindrà cap mena d'escrúpols de matar a traïció el Hassèn (DD: 82); més tard assajarà sense èxit d'enganyar la *Blanca* per desarmar-la i no li passarà mai pel cap de cometre suïcidi per salvar el Saïd.

### 3. Guimerà i el fanatisme

En primer lloc, el mot *fanatisme* presenta una connotació negativa, sobretot en l'actualitat en que es relaciona amb terroristes musulmans però tampoc cal oblidar que constantment estem bombardejats amb una altra variant més innocua d'aquest lexema, és a dir amb la de *fans*, *fanclubs*, *fanshops*.<sup>5</sup> En principi, no existeix un fanatisme concret, sinó només individus fanàtics (Hole, 2004: 46). Fanatisme en si mateix no és cap ideologia o sistema, sinó es refereix solament a subjectes, els quals s'identifiquen amb un ideal determinat. Així per estudiar aquest fenomen, caldrà estudiar les persones i llur comportament i no el tema i contingut, el qual pot variar segons l'ocasió, mentre

4. El nom de Dagoll Dagom prové d'un sobrenom amistós de Joan Ollé, el primer director de la companyia, el qual va ser succeït més tard per Joan Lluís Bozzo.

5. El mot *fanatisme* i els seus derivats (*fans*, etc.) procedeixen de la mateixa etimologia, la qual prové del llatí *fanum* (recinte sacral) amb un origen clarament religiós. Els *fanàtics* eren originàriament els adeptes, els quals mostraven un entusiasme tan desmesurat que arribava a un *deliri sacral*. D'aquí que se suposava que estaven posseïts del *dimoni*. En relació amb aquesta etimologia cal esmentar també el mot *profà*, el qual es referia als individus, que es trobaven davant, o millor dit, fora del temple.

l'actitud dels seus adeptes serà sempre la mateixa. El fanatisme és basa sobretot en unes idees determinades o *fonaments* (fundamentalisme) (Hole, 2004: 65). Existeixen diverses classes de fanatisme, els quals es combinen sovint amb d'altres aspectes, per exemple raça, religió, política. El fanatisme es pot classificar també en individual i col·lectiu, en simpatitzants i oportunistes (Hole, 2004: 47) alhora que també un mateix individu pot presentar diferents aspectes (tipus híbrid). Una altra classificació distingeix entre fanatisme *originari*, és a dir una persona, que està convençuda de les seves idees per damunt de tot i no es capaç d'acceptar ni comprendre altres opinions (*Carles*) i *induit*, és a dir persones, les quals ja de si tenen una predisposició natural, però que si no haguessin tingut mai contacte amb un fanàtic, no ho haurien estat mai (*Ferran, Blanca*) (Conzen, 2005: 33-34). En aquest cas també es parla de contagi (Hole, 2004: 54). En el fons, els fanàtics originaris són minoritaris a diferència dels induïts, que constitueixen la majoria.

Fàbregas descriu el mateix Guimerà com a fanàtic,<sup>6</sup> ara bé el seu fanatisme es caracteritza pel seu amor envers Catalunya (1971: 143). També el seu teatre ve dominat per grans passions, les quals es redueixen sovint a amor i odi i solen ser dominades i ofuscades pel fanatisme. Els drames històrics són els que es presten millor per presentar personatges fanàtics alineant-se així a la llista d'escriptors tràgics dramàtics, per exemple Shakespeare,<sup>7</sup> Schiller, V. Hugo i Ventura de la Vega (Miracle, 1978: 25). En molts drames guimeranians apareixen tipus fanàtics: alguns d'ells es basen —com era corrent en aquella època— en el concepte de *raça*<sup>8</sup> (Fàbregas, 1971: 143), per exemple *Gala Placídia* (1879), odi implacable als gots, *Les monges de St. Aimant* (1895), friccions entre mahomentans i croats, *El camí del sol* (1904), lluites entre almogàvers, grecs, alans i turcs,<sup>9</sup> *Andrònica* (1905 en cast.; 1910, en cat.), combats entre bizantins i grecs, *Indíbil i Mandoni* (1917), guerra dels ilergetes i ausetans contra els soldats romans, *L'ànima és meva* (1920), lluites entre cristians i turcs; d'altres, en problemes socials i polítics, per exemple *En Pòlvora* (1893), revoltes d'obrers contra els patrons, *L'Eloi* (1906), un pare que no accepta que la seva filla soltera tingui un fill, sens dubtes una possible reminiscència dels problemes dels seus pares, *La reina jove* (1911), revolta contra la reina Alèxia, i *Per dret diví* (1926, va acabar-lo Lluís Via), alçament dels vassalls contra el rei Hildebrand, el qual s'escapa cap a les muntanyes.<sup>10</sup>

En tota l'obra guimeraniana es troba un interès i simpatia manifestats per als marginats, sobretot orfes, desvalguts o forasters,<sup>11</sup> la felicitat dels quals es veu sovint frustrada pels convencionalismes de la societat o per tabús morals. Guimerà es posa sempre al costat dels seus protagonistes quan es tracta de prejudicis socials portats a extrems de fanatisme, però es mostra respectuós davant preceptes religiosos o morals quan creu que tenen una vigència absoluta, per exemple estarà a favor de la *Blanca* perquè encara no havia professat, però no de l'*Andrònica*, que ja havia fet els seus vots (Fàbregas, 1971: 156).

Tot i que l'època de Guimerà predominava l'enaltiment patriòtic, tant el fanatisme com la brutalitat són més moderats a la tragèdia de *Mar i cel* que al musical. Encara que aquest segueix bastant fidelment l'original guimeranià, es produeixen algunes divergències essencials influïdes per

6. Guimerà mateix emprava sovint el concepte de fanatisme en els seus discursos, adoptant potser inconscientment una postura extrema davant del nacionalisme català per temor que li retreguessin el seu origen forà (Fàbregas, 1971: 143).

7. A la seva època Guimerà va ser sovint anomenat el «Shakespeare català» (Miracle, 1978: 17); el 1904 va ser candidat al premi Nobel, el qual, però, van atorgar-lo a Echegaray i Mistral, i el 1913 se'n va tornar a parlar sense arribar més lluny (Guimerà, 1978: 1521).

8. A les Canàries, Guimerà va tenir contacte amb diferents races: guanxes, espanyols i negres a més dels cònsols, armadors i traficants oriünds de països d'Europa i Amèrica (Miracle, 1958: 90).

9. La presonera turca Ofíria i el capità almogàver Roger recorden en part al *Saïd* i la *Blanca*, en els rols invertits. Al final, ambdós amants moriran a mans de llurs enemics grecs.

10. Per a Guimerà la terra alta representa la puresa per damunt de la mesquinesa de la terra baixa (*La reina vella, Terra baixa, Per dret diví*).

11. Molt punyent i típica del fanatisme social és la narració curta *El nen jueu*.

l'època: a finals del s. XX, encara que el paper de la religió és més dèbil, la col·lisió de musulmans i cristians és més acusada junt amb el fenomen més generalitzat de la violència.<sup>12</sup>

#### 4. Situacions fanàtiques en *Mar i cel*

Sempre que les societats se senten (o creuen estar) amenaçades en la seva estabilitat, els codis morals esdevenen més rígids i intolerants (Conzen, 2005: 62). Normalment, el fanatisme extrem apareix en èpoques, en les quals es produeix un canvi social radical, mitjançant el qual la societat o alguns dels seus membres té la sensació de què es veuen amenaçats en els seus principis bàsics (Conzen, 2005: 62; Hole, 2004: 17).<sup>13</sup> Una de les característiques típiques dels fanàtics originaris és la de què estan tan convençuts de si mateixos i de la validesa absoluta de les seves idees que no es deturen fins a imposar llur voluntat agressivament sense estar disposats a cedir mai. El món dels fanàtics està format només de blanc i negre sense termes migs amb la conseqüència que per a ells només existeixen amics o enemics (Hole, 2004: 54); contra aquests darrers caldrà actuar brutalment, la qual cosa constitueix una característica típica, que s'ha donat adès i ara al llarg de la història de les religions monoteistes. D'aquí que crítica o dubtes s'interpreten com una actitud destructora contra Déu i les autoritats terrestres, que el representen (Conzen, 2005: 53).

*Mar i cel* advoca clarament per un enteniment total entre les diferents ètnies i ideologies. Al llarg de la tragèdia s'intercanvien com el pèndol d'una balança els papers de vencedor i vençut i en el moment en què un dels partits ocupa el lloc de vencedor, exerceix sense límits la violència contra els vençuts amb un fanatisme cec basat en l'odi acumulat durant anys. Tot i estar vençuts, els uns i els altres no es retindran d'amenaçar-se verbalment igual que si fossin al poder, per exemple el Ferran presoner dirà: «Us penjava per gallerets», a la qual cosa Hassèn respondrà lògicament: «Ell a tu et penjarà» (Guimerà: 338). Al primer acte de la tragèdia apareixen els pirates com a vencedors, al segon acte, els cristians amb un final, en el qual queda obert què passa exactament amb el Saïd i la Blanca. Al pròleg del musical, l'espectador es troba d'antuvi confrontat amb la majestàtica cort de Felip III, on es posa en evidència l'arbitrarietat dels governants i llurs interessos egoistes per expulsar els moriscs; com a contrapartida, el primer acte presentarà el triomf d'aquests, mentre que al segon acte seran de nou els cristians, els quals mataran brutalment tots els pirates i només a l'epíleg apareixeran per fi ambdues faccions agermanades.

#### 5. Estratègies antifanàtiques

Una de les principals condicions per superar el fanatisme és la de poder diferenciar entre persona i idea, entre grup i individu, és a dir, cal acceptar les persones amb el seu estil de vida, costums i creences, cosa la qual el típic fanàtic originari n'és incapaç (Hole, 2004: 237) i, per altra banda, no estigmatitzar d'antuvi un individu amb clixés típics de la seva ètnia. Hole divideix les estratègies antifanàtiques en les següents categories (Hole, 2004: 221-243):

12. Vegeu Soler, Maridès (2008), «Les veles s'inflaran...': La musicalització de *Mar i cel* d'Àngel Guimerà per Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala».

13. Guimerà va escriure *Mar i cel*, a l'any de l'Exposició Universal (1888) en plena Restauració caracteritzada per un govern dèbil i pel renaixement de moviments nacionalistes, però no és fins a finals del segle XX i principis del XXI, en què apareix una polarització més extrema entre el món cristià i el musulmà.

## A) PLURALITAT DE VALORS

En primer lloc, cal alliberar-se de la «tirania dels valors» i del «fanatisme de la justícia» (Hole, 2004: 222) i alhora desenvolupar i conrear una pluralitat d'ideals, fins ètics, creences religioses i també comprensió. En una societat existeixen dues tendències contràries: les unes proclamen el pluralisme mentre que les altres professen la uniformitat (Hole, 2004: 18). Sobretot el sector religiós, el qual es recolza en la tradició i en un sol llibre (Bíblia, Alcorà), presenta una imatge només de blanc o negre (Hole, 2004: 227) o com el *Ferran* retreu al *Carles*: «Preferiu matar que comprendre» (DD: 101). El *Carles* és un individu que confon els convencionalismes socials amb les virtuts primigènies i s'oposa a la integració de l'ésser marginat (Fàbregas, 1971: 168). La fixació fundamentalista i l'aferrar-se a dogmes religiosos amb la consegüent exclusió fanàtica es basa en part en la por de perdre el propi fonament alhora que tampoc es vol (o pot) dubtar de les pròpies creences ni menys encara d'un mateix (Hole, 2004: 230). Les fronteres entre diferents comunitats no haurien d'ésser rígides, sinó permeables a fi de permetre d'integrar-se i alhora ser acceptats. Voluntat d'integració per una banda i d'acceptació per l'altra en són les condicions imprescindibles. Que una coexistència pacífica de diverses religions i cultures és possible, ho ha demostrat sempre la història, sobretot a nivell individual sense interferències de religió o política. Quan vivien a l'horta de València, els moriscs estaven integrats dins la cultura del país, tot practicant llurs creences. Tanmateix era una convivència obligatòria no exempta d'antagonismes i friccions (Fuster, 1975: 395-398). Guimerà presenta una mostra d'integració exemplar: la mare del *Saïd* era cristiana i es deia també *Blanca*, el pare va fer veure que es convertia al cristianisme, però va continuar practicant el mahometisme (Guimerà: 352) i el mateix *Saïd* va ser educat en ambdues religions. A Dagoll Dagom/Bru de Sala manca l'associació onomàstica i també que l'arraig hagués practicat ambdues religions. El *Joanot* guimeranià es fa càrrec de la pluralitat, comprén els dos móns perquè n'ha vist les dues cares i que hi ha bons i dolents a ambdós. Per una part, té remordiments d'haver matat la seva esposa (Guimerà: 325), però per l'altra mostra estimació i comprensió envers els pirates (Guimerà: 372), sobretot pel *Saïd*, tot i que naturalment se sent més atret envers la cultura, on va ser criat. Més tard es penedirà d'haver traït els moriscs: «sóc un altre Judas» (Guimerà: 360), la qual cosa la *Blanca* li retreurà: «Vós venguéreu a Déu nostre Senyor» (Guimerà: 406). A Guimerà, el *Joanot* es decanta completament i sincera cap els cristians, en primer lloc, perquè «Déu m'ha tocat el cor» (Guimerà: 403) i, en segon, perquè espera que la *Blanca* resi per ell (Guimerà: 407). Per altra banda, mirarà de salvar el *Saïd*, com més tard també ho farà el *Ferran* (Guimerà: 408; 425). Pel contrari, al musical —com ja hem vist més amunt—, *Joanot* pertany als escèptics oportunistes, els quals, en el fons, els és igual quina creença tinguin i només van allà a on ells els hi va bé, encara que en el fons tant en un bàndol com en el altre se sent incomprès (DD: 78).

Després de la peripècia, la *Blanca* plora enternida perquè és capaç de veure l'altre cantó de la medalla i de sentir empatia pels expulsats (DD: 59), per la qual cosa el *Saïd* se n'estranya i el *Carles* la renya (Guimerà: 354). Més tard la *Blanca* començarà a defensar-los obertament acusant els cristians: «amb los caiguts s'esbraven sols les feres! Què! Hi ha tigres aquí?» (Guimerà: 421). Més directa és la confrontació al musical, on la *Blanca* comunica d'entrada la seva postura a favor dels moriscs: «He sofert molt per ells —la pobra gent— he vist què va passar als innocents» (DD: 57). Després que la *Blanca* ha pogut superar la indoctrinació inculcada, topa amb el fanatisme originari del *Carles* i amb l'induït i col·lectiu de les seves companyes. En identificar-se amb els botxins cristians, reconeix llur comportament cruel, encara que ella mateixa no en sigui directament responsable (Guimerà: 385). Al musical, s'escenifica aquesta identificació durant la narració retrospectiva del *Saïd* (DD: 48-52), en la qual la *Blanca* rambleja enmig dels soldats cristians i dels moriscs expulsats, bo i assajant de

protegir aquests darrers. Després d'aquesta escena, inculparà directament els cristians: «he vist el que vau fer i no m'ho crec» (DD: 57) alhora que simpatitzarà amb els expulsats: «Sobre la terra quant i quant heu patit» (Guimerà: 423).

## B) AMOR

Segons Fàbregas, l'amor és una força anivelladora, el qual està per damunt de les desigualtats que els homes han establert a la societat (1971: 157). En relació amb el fanatisme, Hole opina que l'amor, per naturalesa, n'és diametralment oposat, ja que són dues nocions, que s'excloen per si mateixes, alhora que es nega a acceptar el concepte de fanatisme amorós (*Liebesfanatismus*), ja que pervertiria el que normalment s'entén per amor, és a dir, la sensibilitat i capacitat d'empatia sense oblidar que en moltes religions existeix el manament de l'amor al pròxim o àdhuc de l'amor a l'enemic (Hole, 2005: 234-235). L'amor és un reconeixement manifest de l'individualitat de l'altre i fa veure el món amb uns altres ulls, per exemple el *Saïd* exultarà després d'haver parlat amb la *Blanca*: «Quin dia més hermós [...] els ocells volen de dos en dos» (Guimerà: 388-389). Tant a Guimerà com a Dagoll Dagom/Bru de Sala, ni la *Blanca* ni el *Saïd*, com a representants de dos bàndols enemistats, mostren d'antuvi una atracció especial l'un per l'altre. Tanmateix entre ambdues obres existeix una diferència essencial: a Guimerà, la *Blanca* és una novícia, per la qual cosa per enamorar-se del *Saïd* cal que superi i negui la seva vida monàstica anterior i la seva dedicació a Déu. A Dagoll Dagom/Bru de Sala, pel contrari, és la promesa del *Ferran* per la qual cosa la seva inclinació envers el *Saïd* no provoca ja d'antuvi cap conflicte de consciència. També el procés de l'enamorament entre ambdós personatges transcorre diferent a ambdues obres. Al començament de la tragèdia es dona la paradoxa, que encara que la *Blanca* sigui la presonera del *Saïd*, aquest depèn d'ella per curar-lo, ja que està ferit i el metge morisc ha mort a l'abordatge. En aquesta situació inversa és natural que, llurs trobades per força siguin viscudes de mala gana per ambdós (Guimerà: 330-332). Aquesta actitud canviarà de repent en el moment que el pirata narra l'expulsió dels moriscs, l'assassinat de la seva mare i d'aquí el seu odi als cristians i la *Blanca* reacciona plorant. En adonar-se'n, el *Saïd* es con mou i comença a interessar-se per ella (Guimerà: 351-353); per la seva banda, la *Blanca* s'enamora d'ell en veure la injustícia que ha sofert (Guimerà: 354). A Guimerà, aquesta empatia aplanarà el camí per l'enamorament d'ambdós protagonistes, que es produirà d'una manera subreptícia. Malgrat això, la *Blanca* voldrà matar l'arraix (Guimerà: 358), per la qual cosa més endavant el pirata li dirà: «amb el punyal trucares a mon pit i ell va respondre't» (Guimerà: 382). La *Blanca* i el *Saïd* es confessen llur amor en dos soliloquis, del qual ells mateixos se'n sorprenen (Guimerà: 390; 406), si bé una declaració oberta de llurs sentiments només tindrà lloc al final (Guimerà: 422-423). A Dagoll Dagom/Bru de Sala, la successió de les escenes de l'enamorament és més plausible: després que la *Blanca* ha assajat de matar l'arraix, aquest narra l'expulsió per la qual cosa la *Blanca* plora i el *Saïd* es con mou davant l'empatia d'ella. A Dagoll Dagom/Bru de Sala canten un duet introspectiu i reflexiu per separat, mitjançant el qual es convencen ells mateixos de llur amor alhora que qüestionen el fanatisme originari i l'induït (Dagoll Dagom/Bru de Sala: 53-56). En un altre duet a l'uníson, revelen que per a ells l'amor ocupa el primer pla, al qual subordinen tots els altres interessos (DD: 99-101).

Com a conseqüència de l'amor del *Saïd* per la *Blanca*, el morisc es juga la vida per salvar-la fent canviar el rumb de la nau (Guimerà: 394; DD: 73). Aquest fet coincideix amb la traïció del *Joanot*, per la qual cosa tots els pirates són vençuts i morts i el *Saïd* fet presoner, bo i capgirant així el transcurs de l'acció. Ara serà la *Blanca*, la qui, al seu torn, haurà de mostrar que el seu amor supera el fanatisme induït, cosa la qual resultarà del tot incomprensible per al seu pare. La comparació amb el mar i cel, que no coneixen el fanatisme, però que no s'ajunten mai, llevat a l'horitzó, és a dir, en un punt llunyà

utòpic, serà la metàfora per descriure aquest amor impossible (Guimerà: 424; DD: 75-76). Fidels a exacerbar més el fanatisme, al final del musical l'actitud defensiva de la *Blanca* serà més accentuada (DD: 96-98), la qual acomplirà de fet la seva amenaça de suïcidar-se, en cas de que matin el *Saïd* presentant així certa reminiscència amb la Julieta de Verona.

Dagoll Dagom/Bru de Sala introdueixen a més la parella còmica de l'Idriss i la Maria (60-63), la qual, amb el seu caràcter infantil i enjogassat, mostren també una possibilitat de superar les mires estretes del fanatisme lluny de l'odi inculcat sense esforçar-se el més mínim a conèixer de prop els subjectes de llur aversió.

### C) TOLERÀNCIA

*Mar i cel* és un cant d'esperança i tolerància per al futur alhora que alliçona que amb fanatisme i violència no es guanya res i, al contrari, es perd tot. Com és habitual a les obres guimeranianes, després que els dos amants s'han tirat al mar, el final queda obert acabant molt breu i ràpid amb el comentari del *Ferran*: «ni rastre». Fàbregas compara aquests finals precipitats amb una llençadora que passa d'un fil a l'altre sense que ni tan sols el que fa córrer el teler se n'adoni (1986: 577). Pel contrari, el musical es clou amb un epíleg molt espectacular, en el qual es representa la reconciliació pòstuma d'ambdues faccions no tan sols a nivell individual, sinó també a nivell col·lectiu. Aquesta escena, però, no transcorre ben bé en pla d'igualtat, sinó a dos nivells ben diferenciats: els cristians, a dalt del vaixell com a vencedors (cor dels vius), i els moriscs amb la *Blanca* i el *Saïd*, al mar, morts i vençuts (cor dels morts). Malgrat aquesta escenografia, llur cant conjunt és un missatge de tolerància i comprensió mútua pel futur. Ambdues faccions estan unides per un cant comú uníson: l'emblemàtic «Himne dels pirates», però amb un text lleugerament diferent lliure de fanatisme, per exemple el «cavall desbocat», com a metàfora del vaixell pirata, serà ara un «cavall amansit» (DD: 104).

Per superar el fanatisme cal dur a terme un procés d'aprenentatge de grans dimensions (Hole, 2004: 236), el qual farà que d'enemics encarnissats, esdevinguin amics que es respectin. Com hem vist abans, la *Blanca* supera el fanatisme a través de l'amor, però també és possible mitjançant la tolerància. A Guimerà, el *Saïd* apreciarà la integritat i valor del *Ferran* i, per la seva part, aquest, al final, també admirarà l'enteresa i honestat del pirata, la qual cosa l'empenyarà a abraçar-lo, i més tard, a intentar de salvar-lo (Guimerà: 421; 426). Aquesta simpatia fraternal mútua i aquest gest de reconciliació tan amical no és possible al musical, on el *Ferran*, com a promès de la *Blanca*, no podria abraçar el seu rival, tot i que està disposat a ajudar-lo a escapar a canvi, però, de què la *Blanca*, la seva promesa, es quedi amb ell. Malgrat les diferències que els separen, el capità cristià accepta l'arraix com a igual, ja que ha estat capaç de superar el fanatisme induït i de posar-se en la situació de l'enemic i, malgrat les diferències, ha pogut establir un lligam emocional amb aquell (Hole, 2004: 237). Tanmateix la moral de la tragèdia és evident i el seu consegüent missatge de pau és el de conscienciar de les conseqüències fatals del fanatisme a fi de no arribar en el futur a friccions conflictives, és a dir, evitar d'antuvi que l'*impuls cap a l'extrem* no es torni a repetir.

## 6. Conclusions

1. El suïcidi és un tema que apareix sovint a la literatura, sobretot a causa de desenganys amorosos o punts d'honor. A *Mar i cel*, el motiu principal serà l'amor envers el *Saïd* per part de la *Blanca* i l'amor *paternal* envers també l'arraix per part del *Joanot*. Guimerà s'alinea més en la tradició dels romanços hispanoàrabs mentre que el musical accentua més la confrontació d'ambdues ètnies alhora que ha

canviat la idiosincràsia del *Joanot*, el qual d'un cristià renegat penedit disposat a sacrificar la seva vida per a l'arraix ha esdevingut un cínic oportunista.

2. Malgrat que els drames guimeranians acaben sempre tràgics, el tema del suïcidi no és gaire freqüent, ja que la catàstrofe es resol més sovint a través d'assassinats més o menys truculents.

3. A la tragèdia de *Mar i cel*, dos personatges (*Blanca* i *Joanot*) juguen amb la intenció de suïcidi, però no el consumen, mentre que al musical només serà la *Blanca*, qui l'anunciarà i al final el perpetrà.

4. El desig de suïcidi de la *Blanca* i del *Joanot* guimeranià i el suïcidi consumat de la *Blanca* del musical pot considerar-se com una forma de fanatisme, és a dir d'un *impuls cap a l'extrem*.

5. A diferència de la *Blanca* del musical, la *Blanca* guimeraniana, com a novícia, se li ocorren pensaments de martiri i juga amb la idea de sofrir un suïcidi passiu, que és una variant del martiri tolerada per l'esglèsia

6. Al musical, s'hi ha afegit un pròleg i un epíleg. El pròleg, basat indirectament en una narració retrospectiva del *Saïd* guimeranià, presenta el moment del decret d'expulsió dels moriscs, que és la causa del seu odi fanàtic contra els cristians. Pel contrari, l'epíleg mostra, com a colofó, un exemple de concòrdia harmònica com a superació del fanatisme.

7. Guimerà es concentra més en l'amor dels protagonistes principals mentre que els altres personatges estan més diluïts. Dagoll Dagom/Bru de Sala perfilen més els caràcters dels personatges secundaris, tant dels cristians com dels musulmans, bo i presentant les accions més polaritzades, més vindicatives, més brutals i, llevat de l'epíleg, menys conciliatòries.

8. Un punt culminant del musical és l'*Himne dels pirates*, una cançó enganxadissa, el text del qual modificat es torna a cantar a l'epíleg i que pot considerar-se com a la clau de la peça: primer, com a cant emblemàtic dels pirates, i després a l'epíleg, com a símbol d'haver superat un fanatisme aparentment inconciliable.

9. Qui és el fanàtic opressor i l'oprimint alterna al llarg de l'obra: tal volta són els cristians, els que tiranitzen els moriscs, tal volta són els moriscs contra els cristians i tal volta també hi ha friccions entre els mateixos cristians.

10. La possibilitat de superar el fanatisme s'aconsegueix mitjançant la pluralitat de valors, l'amor i la tolerància. Guimerà, però, veu la solució no en aquest món, sinó en un punt fictici a l'horitzó, on el mar i el cel s'ajunten teòricament. Dagoll Dagom/Bru de Sala proposen a l'epíleg un possible cant a la vida i a la esperança en aquest món, si bé orientat de cara al futur.

11. Com és habitual en el teatre guimeranià, el desenllaç final acaba molt breu i ràpid quedant obert el futur dels protagonistes. El musical, pel contrari, es recrea amb allargar el final: després de la mort d'ambdós protagonistes a l'escenari, segueix a continuació un epíleg espectacular amb la reconciliació d'ambdues faccions, si bé l'una (cristians) es mourà en el món dels vius (dalt del vaixell) i l'altra (pirates), en el dels morts (sota del vaixell al mar).

## 7. Bibliografia

CONZEN, Peter (2005), *Fanatismus. Psychoanalyse eines unheimlichen Phänomens*, Stuttgart, Kohlhammer.

BASSEIN, Beth. A (1984), *Women & Death*, Westport, Greenwood.

DAGOLL, Dagom y Xavier, BRU DE SALA (2005), *Mar i cel*, basada en l'obra d'Àngel Guimerà, Barcelona, Ed. 62.

— (2007), *Mar i cel —der Himmel und das Meer—*, Trier, Matergloriosa Verl.

- DURKHEIM, Émile (1973), *Der Selbstmord*, Neuwied, Luchterhand.
- ESTRUCH, Joan (1981), *Plegar de viure*, Barcelona, Ed. 62.
- FÀBREGAS, Xavier (1971), *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona, Ed. 62.
- (1978), *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
- (1986), «Àngel Guimerà i el teatre del seu temps», dins Molas, Joaquim, *Història de la literatura catalana*, vol. 7, Barcelona, Ariel, pp. 543-604.
- FUSTER, Joan (1975), «Poetes, moriscs i capellans», dins *Llengua, Literatura, Història* (Obres completes, 1), Barcelona, Ed. 62, pp. 317-508.
- GROLLMAN, Earl A. (1971), *Suicide*, Boston, Beacon.
- GUIMERÀ, Àngel (1975), *Obres completes, 1*, Barcelona, Selecta.
- (1978), *Obres completes, 2*, Barcelona, Selecta.
- HALBWACHS, Maurice (1930), *Les causes du suicide*, París, Alcan.
- HOLE, Günter (2004), *Fanatismus. Der Drang zum Extrem und seine psychischen WURZELN*, Giessen, Psychosozial-Verlag.
- MIRACLE, Josep (1958), *Guimerà*, Barcelona, Aedos.
- (1978), «La perennitat de Guimerà», dins Guimerà, Àngel, *Obres completes, 2*, Barcelona, Selecta, pp. 9-26.
- MONFÉRIER, Jacques (1970), *Le suicide*, París, Bordas.
- ORS, Eugeni d' (1909), «Lletra de l'últim pirata del Mediterrani a D. Àngel Guimerà», dins *La veu de Catalunya*, 25.05.1909.
- QUINTANA, Artur (2006), «Les novel·les morisques de Rafael Escobar», dins *Zeitschrift für Katalanistik*, 19, pp. 81-90.
- SOLER, Maridès (1991), «Freiwilliger Tod? Die Selbstötung im modernen katalanischen Frauenroman», dins *Polyglotte Romania*, 1, Homenatge a Tilbert D. Stegmann, Frankfurt/M., Domus Editoria Europea, pp. 111-127.
- (2007a), «Dagoll Dagom y el musical *Mar y cielo* según Ángel Guimerá», dins *Gestos*, 22, 44, pp. 107-117.
- (2007b), «Dort, wo sich Himmel und Meer treffen», dins *Dagoll Dagom; Bru de Sala, Xavier, Mar i cel —der Himmel und das Meer—*, Trier, Matergloriosa Verl., pp. 7-11.
- (2008), «'Les veles s'inflaran...': La musicalització de *Mar i cel* d'Àngel Guimerà per Dagoll Dagom i Xavier Bru de Sala», dins *Stichomythia* (rev. electr.), 7, pp. 123-135.
- (2009), «El protagonisme del mar als drames *Mar i cel* i *La filla del mar* d'Àngel Guimerà», dins *Journal of Catalan Studies* (rev. electr.), pp. 83-103.
- Soler, Maridès (2011 en preparació), «El fanatisme políticoreligiós i ètnic en la tragèdia *Mar i cel* (1888) d'Àngel Guimerà i en el musical *Mar i cel* (1988) de Xavier Bru de Sala i Dagoll Dagom», en Actes del 22è Col·loqui germanocatalà de Viena, 2010, München, Meidenbauer.
- VOLTAIRE (1877), «Le fanatisme ou Mahomet le prophete», dins *Oeuvres complètes, 4. Théâtre. III*. (Repr. 1967), París, Garnier, pp. 91-167.