

Toni Sala, pròleg a l'edició de *Sol solet*, Arola Editors / TNC, 2017.

Sol solet... és una de les obres mestres d'Àngel Guimerà i això vol dir del millor teatre que s'ha escrit mai en català.

«La nostra cultura no demanava més, perquè tampoc no donava per més», diu Maragall, parlant del teatre d'abans de Guimerà. Però, i després de Guimerà? «¿I el monument, senyors, aquell monument digne que havíem de bastir-li?», es preguntava Girbal Jaume, a principis dels anys trenta «¿Per qui els guardem, el bronze i el marbre i el granet?» Com Verdaguer, Ruyra, Bertrana o Carner, Guimerà ha hagut d'imposar-se al pecat de fer servir els referents de la seva època. Els pescadors, els masovers, els elements essencials de la vida pairal catalana —pa, vi, blat, raïm, religió— es van malvendre durant el segle vint, i no diguem amb la repressió franquista, que va fomentar la contradicció interessada entre catalanitat i universalitat que encara cueja. Però els referents eren autèntics, Guimerà necessitava uns elements molt profunds per poder tractar problemes que també ho són. Per entendre la seva radicalitat, n'hi hauria prou de comparar l'hostal d'aquesta obra amb qualsevol hostal sagarrià —«un Guimerà sense força», en deia Riba, del primer teatre de Sagarra.

El món va canviar i els problemes es van haver d'explicar d'una altra manera, però si precisament Guimerà va ser capaç de dur a l'escenari les tensions socials del seu temps, costa d'entendre la dificultat de llegir-lo atenent als referents nostres, lligant-los al món que els era propi com fan totes les cultures. Costa més d'entendre que s'anés perdent de vista un autor que justament va tractar uns conflictes tan moderns i amb una valentia insuperada. Com s'explica, si no per desconeixement, que Dalí es girés d'esquena al nostre principal indagador de les passions violentes? Guimerà ho tenia tot per convertir-se en referent del surrealisme. Però entre l'oblit i les lectures crítiques cegues —«Estamos ante un teatro que no puede decirnos nada», escrivia Joan Anton Benach, el 1974—, les representacions d'aficionats —no hi pot haver un bon teatre sense uns bons actors— i la banalització per la via de l'espectacle musical o del pastor tronat que crida «he mort el llop!», Guimerà no ha tingut una lectura profunda i creativa més enllà de les aportacions essencials de gent de teatre com Salvat, Belbel o Albertí-Arribas i dels estudis acadèmics de Miracle, Fàbregas o Bacardí. Van reeditar-se els seus dos poemaris no fa gaire, però la poesia de Guimerà no és comparable al seu millor

teatre, que encara espera la lectura d'escriptors no dramaturgs. Vull dir que, mereixent-s'ho tant o més, no ha tingut la sort d'una relectura moderna com han tingut Verdaguer, Ruyra o Carner, revigoritzats per Riba, Ferrater, Comadira o Casasses. Ara mateix, si no és per l'atzar d'una lectura obligatòria a secundària, el seu teatre no el llegeix ningú, i la seva transcendència pública es redueix a les poques representacions que se'n fan, quan necessitaria un Festival Guimerà que temporada rere temporada anés descobrint, posant al dia i dignificant, el nostre millor dramaturg. Més encara en una societat cada cop menys llegida i més audiovisual.

En la llunyania, hi va haver l'excepció de Maragall, que va parlar del dramaturg amb més profunditat que Sagarra o Palau i Fabre. Maragall va relacionar amb molta intel·ligència el poeta i l'home de teatre. «Quan un pur poeta, un home de la paraula, se posa a fer teatre, inverteix la gènesi teatral, i l'acció li brolla del calor líric, l'acció és lírica. Però aixís com en l'home de teatre, si ho és en gran, l'empremta objectiva de l'acció aixeca en sos més forts moments a poesia la paraula dels personatges, aixís mateix el poeta en el calor líric pot arribar a crear situacions verament teatrals. Un i altre en els seus grans moments poden arribar a un igual resultat en l'escena, a l'emoció teatral en el públic.»

Maragall acaba dient que «la paraula, quan és forta, també és acció». Al teatre, no són els personatges parlant a través del món, com a la narrativa, sinó el món que parla a través dels personatges. El verb s'encarna, el verb s'ha fet home. *Sol solet...* es pot llegir com una reflexió sobre el perill i la força del teatre en la construcció del món de cada dia. És en això una de les obres més shakespearianes de Guimerà, que necessitava un lèxic radicalment oposat a la convenció, per fer-nos veure el contrast. És un text sobre les fronteres entre el teatre i la vida.

Entrevistat al seu moment, Guimerà diu que *Sol solet...* «desarrolla un problema social: el del hombre abandonado, que se acerca al calor del mundo pidiendo amparo, llamando o, mejor dicho, viniendo a su encuentro el Sol solet... de la canción popular catalana.» Guimerà feia servir aquestes cançons populars pel que tenen de fil directe amb la nostra intimitat, perquè porten directament a la infantesa —a la mare. Àgata, la filla del mar, relacionava el sol amb la paternitat: «va sortir el sol, i li vaig estendre els braços, que entre la boira vaig prendre per la cara d'aquell pare meu que havia perdut i

que tornava; que en tot els veia a ells trobant-me sola. I em vaig adormir dient-li al sol i al mar: Pare! Mare!» El doble sentit de la paraula «sol» a la cançó, adjectiu o nom — l'escalfor del sol contraposada a la fredor de l'estar sol— és evident.

El problema de l'home sol confrontat a l'home social és una preocupació molt corrent a l'època. «L'home més fort del món és el que està més sol» d'*Un enemic del poble* s'havia anat convertint en un problema metafísic. «Solitud», «soledat», «sol» apareixen constantment a la literatura modernista, només s'ha de pensar en la novel·la de Català, escrita en el mateix moment que Guimerà redactava *Sol solet...*

La literatura, el diàleg literari, és la manera més profunda que tenim per reflexionar sobre la solitud. Paradoxalment, perquè hi hagi solitud hi ha d'haver algú altre, és a dir, hi ha d'haver una transcendència. El problema és arribar-hi. Per comunicar-nos amb l'exterior necessitem els sentits, i la literatura i la resta d'arts modernistes van esforçar-se molt a investigar quins són els límits de l'exteriorització, és a dir, fins on podem arribar sense acabar en el suïcidi. D'aquí en surt la sensualitat desafortada d'aquesta època. L'erotisme va provocar unes tensions molt fructíferes als grans escriptors catalans del moment, que es van aventurar pels territoris foscos de les passions i el sinistre. A *Josafat*, un altre text escrit durant aquells mateixos mesos, la prostituta Pepona presentava a Josafat una altra prostituta, la Fineta, dient-li que la seva amiga s'avorria perquè el marit no la pegava. La prostitució va obsessionar Bertrana pel que tenia de pacte impossible amb la sensualitat. El desig masoquista, tan distintiu de Guimerà, ve d'aquí, de l'exploració de la sensualitat i el desig de redempció tornats en dues cares d'una mateixa moneda: en el pecat hi havia la penitència.

A *Sol solet...* ho trobem en el diàleg amorós del segon acte:

MUNDA: Sí, sí, Hipòlit, sí; pega'm, pega'm (...) A mi no em fa res que et diguin dolent, i que ho siguis força, i que em maltractis.

HIPÒLIT: I aquest no et pega mai ni et maltracta. Eh que no et maltracta? (...) I tota, tota la Munda, que aquí la tinc, per masegar-la i espremer-la fins a cruixir-li els ossos.

No es pot reduir això a una sexualitat reprimida. És molt més profund, és un desig de transcendència, de trencar la solitud. L'erotisme té a veure amb una rebel·lió contra

l'engabiament de la civilització —per això la possibilitat rousseauniana és corrent a la literatura modernista—, però té molt més a veure amb la transcendència que encarna el paisatge, la persona estimada o els fills. Els «pega'm!» tan freqüents de Guimerà investiguen l'erotisme amb el motor de les passions. Ens fan entrar en territoris misteriosos i ambivalents, on el bé i el mal i la virtut i la culpa es barregen i es confonen. Guimerà, Bertrana, Ruyra, Verdaguer o Maragall van ser tot el contrari d'uns catòlics reprimits.

Sol solet... parla de la moral en un àmbit, la família, que precisament semblava útil per calmar aquests desitjos. Però, si Jon arriba a l'hostal necessitat de companyia, al final de l'obra la seva solitud s'ha multiplicat fins a un punt que ni ell mateix es pot imaginar, i Hipòlit pagarà amb la vida la companyia de Munda.

El desencantament de Guimerà amb el món arriba a uns nivells mai vistos en la literatura catalana. La visió de la societat que dona aquesta obra és tenebrosa i desoladora. «Sol, solet... *es una frase popular catalana de una tristesa infinita*», va dir Guimerà. A sota la cançoneta innocent hi ha amagada la tragèdia.

«No ho puc saber, si em fas la patota», dirà Hipòlit a Munda. No puc saber si m'enganyes. La desorientació humana és el tema de fons de *Sol solet...* On agafar-nos? No pot ser, llavors, la ficció, com un salvavides verinós?

Anem perduts en el terreny moral, no es pot saber qui són els bons i qui els dolents, hi ha una aposta que el protagonista i tots els altres, potser amb l'excepció de la mare, perdran. L'home que busca la certesa moral va venut. Mirar de trobar-la a la família no serveix de res.

L'ambivalència extrema dels personatges ens obliga a llegir-los amb molta atenció per procurar que no ens enganyin. *Sol solet...* parteix del «desig mimètic» que va descriure René Girard, o sigui, el desig del que desitja un altre. Això és molt corrent en Guimerà, que apuntala la majoria de les obres en els triangles amorosos. A *Sol solet...* hi ha un triangle doble, Hipòlit-Munda-Jon i Hipòlit-Gaetana-Jon, però, secundàriament, no s'han de perdre de vista els triangles Hipòlit-Gaetana-Bernabé i Hipòlit-Jon-Bernabé.

Algú hauria d'estudiar la «rivalitat mimètica» en Guimerà tal com Girard va fer amb Shakespeare. De passada veuríem que l'afirmació de Girard sobre Shakespeare funciona també amb Guimerà: «Durant la major part de la seva carrera, es pot dir que, cada

vegada que agafa la ploma, escriu dues obres en una: proposa conscientment als diversos sectors del seu públic dues interpretacions diferents de la mateixa obra, una interpretació sacrificial de la platea (que, per altra part, es perpetua a través de la majoria de les interpretacions modernes) i una lectura no sacrificial reservada als *happy few*, la lectura mimètica, única, autènticament shakespeariana.»

Al moment de l'estrena, les crítiques van carregar-se *Sol solet...* per la violència i el vocabulari, que de fet són la mateixa cosa. «Se tracta d'un drama violent» diu la *Il·lustració Catalana*, «en el que hi ha molta més violència que drama: violència de caràcters, violència d'acció, violència de paraules, però violència exterior, que no interessa per a res, en el fons, a l'essència dels personatges i de la faula. I és que en tota l'obra no se n'hi troba gaire, de fons. Tot l'encant que pugui tenir afecta tan sols a la vista y a les orelles, que es senten sempre ferides asprament pels moviments sobtats per les paraules atrevides [...] Els fets en què es basa el drama, sense ser vulgars, en tenen tot l'aspecte (...) Els personatges són tots d'una peça: en Jon, el protagonista, el bord que havent salvat de la mort a un seu company mariner troba en la mare d'aquest la que a ell li manca, és sempre i abans que tot l'home bo, que porta la bondat fins a l'exageració; l'Hipòlit, el germà del mariner salvat, és sempre l'home dolent, capaç de matar a traïció pero incapaç de fer un cop d'home, covard amb els valents i valent amb els covards; la Munda és sempre la femella que necessita home, que s'arrima a en Jon quan l'Hipòlit está a punt d'anar a presidi i que torna amb Hipòlit així que el veu llibert, traint el pobre Jon que, ple de bona fe, l'ha feta la seva esposa...».

Però, llegida l'obra amb atenció, Jon és una mena de Manelic rousseunià o més aviat un Antimanelic, un aprofitat que sedueix una vella lasciva incestuosa a la manera que l'Hipòlit del *Tirant* va seduir l'Emperadriu? Hi ha una història d'amor entre Bernabé i Jon que explica la partida de Bernabé al segon acte? Quin és l'autèntic negoci d'aquesta família sinistra, que en tot l'any només obre l'hostal els comptats dies de la fira? Munda és una prostituta, una dona enduta per les passions del sexe i la maternitat, o totes dues coses? Si no és una prostituta, per què no s'hi ha volgut casar Hipòlit? Que no la tracta a cada moment de «mala pua; bandarria d'hostal»? (Bandarra, puta). Quina n'ha fet, el cínic senyor Queralt, per acabar l'obra endeutat amb la justícia? Sembla que Guimerà deixés aquestes preguntes per als seus lectors i intèrprets futurs, nosaltres. «La interpretació en conjunt no va resultar prou arrodonida», deia una ressenya de l'època, i

podem carregar les culpes als actors, però també podem retreure de nou la frase de Maragall, «la nostra cultura no demanava més, perquè tampoc no donava per més.» Han passat cent deu anys i ja no té mèrit entendre que Guimerà tenia dret a fer servir paraules «atrevides» i a parlar de temes «atrevits».

«Sol solet...» pot ser llegida amb molta més complexitat que al seu moment, i el mateix Guimerà va deixar aquí i allà indicacions carregades de malícia. Quan Gaetana diu, del seu fill, «no sé pas a qui surt», Hipòlit li contesta amb una indirecta sagnant: «Vós ho direu a qui surto». Pot ser una indirecta sobre la prostitució i l'origen de la mala relació entre ells dos, i fins i tot sobre la malavinença amb el germà.

L'únic que es veu clar és la víctima, Hipòlit, un home amb antecedents criminals, per més que la mare, hipòcrita i comediant, digui a Jon: «Quina vergonya, fill meu, si l'hem de veure a presidi!», Hipòlit és l'únic que diu la veritat en aquest cau d'escurçons, i per això té els dies comptats.

Sol solet... és un conte de terror fosc fosc, la família protagonista és una teranyina letal. «Sempre baralles! Quina gent!», ens dona el to d'aquest hostal. «Un cau d'assassins», diu la mare. Som en un món de baixos fons, lladres, ludòpates i borratxos, delinqüents fugitius, prostitutes i criminals reincidents, d'arplegats que no se sap d'on surten, de guàrdies civils, fills il·legítims i mala gent, un ambient de misèria moral que troba les millors condicions pel seu cultiu intens entre les quatre parets de la família.

Abans d'aquesta obra, Guimerà havia escrit tres peces —*Arran de terra*, *La pecadora* i *Aigua que corre*— en què les implicacions morals de la passió minaven el cor de les famílies. La pecadora Daniela arribava al poble com Jon, buscant el «calor de la família». Són obres molt melodramàtiques, fracassades, però Guimerà està arriscant-se, mirant d'expressar el que no va acabar sortint fins a *Sol solet...* Les exageracions emocionals i les convencions van acabar canalitzant-se finalment i feliçment cap a aquesta obra. Un crític de l'època va voler disculpar *Sol solet...* dient que semblava «escrita amb pressa nerviosa». Si fos el cas, que no m'ho sembla, la pressa hauria beneficiat l'obra, que aconsegueix traduir a l'escenari la complexitat i els terrors que Guimerà detecta en la família, i que trobarà un altre moment gloriós a *L'aranya*.

El primer que veiem quan s'aixeca el teló és una mare autoritària que crida i renya el seu fill adult. Després sabrem que li controla la correspondència i els diners. «Aquest

xicot no és ningú mentre jo respiri», dirà. Mare i fill es tracten de bojós, es desitgen la mort i s'insulten amb una agressivitat i una violència espantoses. El somni de *La filla del mar* s'ha convertit en un infern.

Sol solet... combina les narracions bíbliques del fill pròdig i de Caïm i Abel. La narració del fill pròdig surt a l'evangeli de Sant Lluç. Un home té dos fills. Un dia, el petit li demana la seva part de l'herència i se'n va de casa. Dilapida els diners i ha de tornar. El pare l'acull amb els braços oberts.

«—De pressa, porteu el vestit millor i poseu-l'hi, poseu-li també l'anell i les sandàlies, porteu el vedell gras i mateu-lo, mengem i celebrem-ho, perquè aquest fill meu era mort i ha tornat a la vida, estava perdut i l'hem trobat.

I es posaren a celebrar-ho.

Mentrestant, el fill gran era al camp. Quan, de tornada, s'acostava a la casa, va sentir músiques i balls i cridà un dels criats per preguntar-li què era allò. Ell li digué:

—El teu germà ha tornat. El teu pare l'ha trobat en bona salut i ha fet matar el vedell gras.

El germà gran s'indignà i no volia entrar. Llavors el seu pare va sortir i el pregava. Però ell li respongué:

—Fa molts anys que et serveixo sense desobeir mai ni un de sol dels teus manaments, i tu encara no m'has donat un cabrit per a fer festa amb els meus amics. En canvi, quan ha tornat aquest fill teu després de consumir els teus béns amb prostitutes, has fet matar el vedell gras.

El pare li contestà:

—Fill, tu sempre ets amb mi, i tot el que és meu és teu. Però calia celebrar-ho i alegrar-se'n, perquè aquest germà teu era mort i ha tornat a la vida, estava perdut i l'hem trobat.»

Com el fill pròdig, Bernabé és el petit dels dos germans.

Hipòlit és el gran, com Caïm. Sinó que el romanticisme havia reivindicat Caïm enfront d'Abel. Caïm encarna des de llavors la veritat enfront del conformisme d'Abel,

Rodoreda mateixa va tocar el tema. Insisteixo que el personatge més honest de l'obra és Hipòlit, l'únic que no participa de la hipocresia de la família, i que s'hi revolta.

GAETANA: Vés què dirà ton germà!

HIPÒLIT: Déu vos el torni! Com si el Bernabé no ho sabés que sempre s'ha jugat per la fira!

A les primeres escenes hi ha una insistència obsessiva en la mentida per deixar clar quina és la norma de conducta familiar, en quin terreny ens mourem. Mentida i violència sempre van juntes, i la violència és l'altra característica de la casa. La mentida és un virus, entra en una persona, una família o una societat i acaba dominant-la. La mare menteix sobre el joc i Munda, també analfabeta, fa veure que sap llegir. Quan arriba Bernabé i abraça la mare i li diu que l'enyorava, ella contesta: «mentider!», i és la primera paraula que dirigeix al seu fill. No fer servir en el sentit literal la paraula ja és alterar-ne el sentit, però és que, per més que la mare desfiguri el sentit de la paraula, realment Bernabé és un mentider. Ha incomplert la promesa d'escriure Munda i s'inventa una justificació tan evidentment falsa que demostra fins a quin punt en aquella casa la mentida és la moneda d'ús corrent. Bernabé havia promès a Déu una missa d'un «paper de plata» que després converteix en missa de duro i, finalment, de dues pessetes. No sembla que li preocupi gaire Déu, i fa, per tant, la missa pels altres, és una altra forma d'hipocresia. «N'hi ha que diuen que és una bestiesa, això de la missa», dirà més endavant, i Hipòlit, que és l'únic que diu la veritat, contesta: «Ves si l'hauria dita jo!» La mateixa història del naufragi podria ser inventada.

L'Hereu Figueres i el senyor Querol serveixen per remarcar la hipocresia que domina tota l'obra. Tant l'un com l'altre van a l'hostal a jugar d'amagat de la família, i la justificació que el senyor Querol en dona al segon acte és d'un cinisme descarnat: «sempre he tingut la màxima de que els pares el mal el tenen d'anar a fer fora de casa.»

Quan Gaetana sap que Bernabé vindrà acompanyat, se n'alegra, i de seguida comença la substitució d'Hipòlit per Jon. Jon, un altre bord guimeranià, encaixa perfectament en el món tèrbol d'aquesta família i, al meu entendre, participa amb entusiasme en la comèdia *sentimentaloide* que domina a la casa des del primer moment. Aquí s'hi parla el seu idioma, aquí s'hi podrà desplegar. Cap problema per acceptar

l'afillament de Gaetana. Munda arriba a suggerir que Jon pogués haver estat engendrat en el mateix bordell.

MUNDA: Deu ser de per aquí.

JON: Tampoc ho sé. És a dir: no dec ser d'enlloc. (*Ella riu*)

MUNDA: Veu? Ja torna a fer brometa. Eh que sí?

JON: És clar que és divertit això. (*Riu ell.*)

MUNDA: És que no ho sé si parla de broma o en sèrio. En bona fe. Com que als hostals tothom es diverteix amb nosaltres... (*Rient, juganera.*)

La hipocresia és una màscara. *Sol solet...* parla de la màscara teatral. La misèria moral va lligada a la mentida, com el mal art —les males arts. Aquí arriba un moment en què la boira ho tapa tot.

El dinar del primer acte representa la substitució efectiva d'Hipòlit per Jon. Gaetana se l'afilla definitivament asseient-se entre Bernabé i ell. Munda comença també a fer-se'l com a promès. Són dos repudis d'Hipòlit, al fill i a l'amant. És natural que Gaetana no vulgui donar-li la clau.

La referència al Sant Sopar és molt evident. Seixanta anys després, Buñuel filmaria el Sant Sopar de *Viridiana*, però Guimerà havia estat més radical. Traïció i eucaristia es donen juntes. Fet i fet, la utilització dels altres, tan freqüent en Guimerà, és una canibalització i per això tenim àpats eucarístics, per exemple, a *Maria Rosa*, *Mossèn Joanot* o *Sainet trist*. A més de servir-li vi, Munda introdueix Jon en el ritual de senyar el pa abans de llescar-lo. L'està iniciant al cristianisme, l'està entrant a la família cristiana, i és un moment tan important que cap al final de l'obra encara Jon se'n recordarà, i acabarà demanant a Munda que doni aquest mateix ganivet a Hipòlit per tenir-hi el duel final. Fixem-nos que no arribem a saber si l'arròs està fet amb peix o amb pollastre, cosa que pot donar una idea del gust que deu tenir. Som a l'hostal terrorífic de l'*Spill*, on servien carn humana. Simbòlicament, s'estan menjant Hipòlit. S'han decidit per Jon i estan traient del mig a Hipòlit. «I això és un fill?», dirà la mare, referint-se al seu autèntic fill.

Al segon acte ja s'ha engegat una comèdia en què tots juguen a fer veure la bondat. La mentida envaeix l'escenari, la veritat s'escarneix. Menteixen cada vegada que obren

la boca, ironitzen shakespearianament sobre si mateixos. La mentida és volàtil, la frivolitat amorosa de la mare pot passar del fill veritable al fill fals sense problemes, de la mateixa manera que Munda pot anar darrere de Jon i ajudar a fer fugir Hipòlit. Som entre la boira de la mentida i els personatges no paren de picar amb el peu a terra o amb la mà a la taula per comprovar que no tot és una mar d'enganys. Jon beu i s'apunta al cinisme del senyor Querol: «quan un pare fa una cosa», li diu, «ell sap per què la fa». És difícil llegir amb innocència els monòlegs de Jon a l'escena III d'aquest acte, que comença com un Shylock venjatiu al seu famós monòleg i acaba com un Otel·lo rabiós —atenció a les acotacions: *amb despit* i, després, *sarcàstic*— plorant-li a Desdemona les seves desventures. En tots dos moments, però, el discurs pot ser llegit com la justificació d'un cínic sense valors: sense nom, pàtria, religió, ni lleis morals.

«**JON**, accentuant el que diu en veure passar la Munda, amb despit: Miri's: a mi, si un braç em fa mal, sóc jo qui me'n dolc i ningú més. Vostès, si un fill està malalt, es posen malalts tots; i quan els enterren el pare o un altre dels seus, sembla que vostès mateixos van a parar dintre de la caixa. Jo veig passar per davant meu tots els enterros del món, i em dic: tot això que s'ha mort no va per tu; deixa'ls que passin: no ho són, no, dels teus, que tu no ets de ningú, que tu no ets d'enlloc, que a tu no t'ha pervingut res, res de ningú: ni pàtria, perquè no saps on has nascut; ni nom, perquè no saps com te dius; ni religió, perquè no te n'han ensenyada cap; ni lleis, perquè ningú t'ha fet entendre què és el bé i què és el mal; i vas pel món com... les volves, que es governen pel vent que fa i passen sense que ningú les vegi.»

«Jo veig passar per davant meu tots els enterros del món» em sembla una autodefinició esplèndida de Jon. El reconeixement de la ràbia del desig mimètic o enveja després d'entrar espantat en aquest cau d'escurçons és la clau d'aquest diàleg. «Vaig entrar temorós, com si encara fos una criatura; sinó que sentia al mateix temps com una mala voluntat, o despit, o no sé què per tot el d'aquí; per vostès, fins per les parets i els mobles lluents de fregar-s'hi pares i fills tant de temps, de passar-hi les mans aquells que ells amb ells s'ajuden per tot, i ploren i riuen els uns amb els altres.» Com no llegir sarcàsticament aquestes últimes frases? A continuació, es comparen petons i punyals.

Amagats entre aquest bosc desesperat de crits, rialles, plors i tota mena de violències i dobles sentits, els hipòcrites poden parlar clar. Som al teatre de la vida quotidiana. Guimerà ha pujat a l'escenari el teatre de la vida quotidiana més roïna, quan es parla a través de paròdies i exageracions, a través d'una ficció que no és del tot falsa, però tampoc del tot veritat, amb encobriments i sobreentesos, mitges paraules, dobles sentits i insinuacions malicioses, rialles cíniques i tot un idioma privatiu de cada família, tancat a cada casa, un món molt català, per cert. Només fent comèdia ens és permès de dir la veritat, com fa la mare quan diu que «és un cau d'assassins això». «Això d'aquí és pels que són a casa seva», li contesta Jon, segons l'acotació, *fingint sempre, mig plorant i feréstec*. Fingeix? No fingeix? «No ho puc saber, si em fas la patota».

Tot és comèdia, Jon ha demanat a Gaetana si Munda havia festejat mai, quan sap per Bernabé que Munda és l'amant d'Hipòlit. De fet, com dirà el senyor Querol, tothom ho sap, això. Hipòlit era el primer amor de Munda, l'únic seu amor pur. En aquest moment que poden dir-se les veritats, no ha d'estranyar-nos que, entre crits, Gaetana pugui fins i tot confessar la consumació de l'incest amb Jon, la nit passada: «sabeu què em va dir, abans d'adormir-se?»

La nova entrada d'Hipòlit trenca aquest deliri de comèdia amb la veritat crua: «Me traieu de casa pels forasters, mare.» «Perquè m'agafin d'una vegada». La rèplica de Jon és genial: «Si no fos germà teu i fóssim a una altra banda...» Jon està contestant a Hipòlit i per tant hem d'entendre: «si *jo* no fos germà teu», encara que també podem entendre que es dirigeix a Bernabé i llegir-ho com «si *ell* no fos germà teu». Les màscares es fan amb pasta d'ambigüitats així. Jon ja és de la família, ja ha suplantat Hipòlit, i té el valor de dir-li a la cara. A Hipòlit només li queda la desesperació. Ha passat el que es temia. Qui no té pares és ell, l'hereu.

Les conspiracions són una forma més de teatre a dintre el teatre tan característiques de Guimerà com la crueltat. Amb l'excusa d'embarcar Hipòlit perquè fugi —per treure'l de casa—, el desposseiran fins i tot del nom. Quan Hipòlit explicita la conxorxa i diu «No m'arreu pas un parany a mi: com un llop, vatua!», inevitablement ens ve al cap el llop de *Terra baixa* i Jon com l'Antimanelic. S'ha girat la truita. També Manelic podia ser una màscara —ho era.

Hem de llegir molt a favor d'Hipòlit quan diu, *amb odi*, a Jon que «jo no faria per tu el que tu fas per mi.» L'escena X és una continuació de la comèdia que fan Gaetana i

Jon. L'acusació final del segon acte, «M'heu traït, m'heu traït! Pillos! Més que pillos!», glaça l'alè. És un dels moments més impressionants de l'obra sencera de Guimerà. Ni les engrunes d'esperança en la seva família li queden ja a Hipòlit, completament sol. Patrimoni, mare, amant, nom, llibertat. Li han tret tot.

Però el tercer acte encara serveix a Guimerà per fer un pas de rosca envers la foscor absoluta. Comença amb la Munda bressolant el seu fill. Estem en condicions, llavors, d'entendre en tot el seu sentit l'acotació de la penúltima escena de l'acte segon, quan ella torna d'acompanyar Hipòlit: *La Munda es corda d'amagat un botó del cos*. Potser justifica també el casament de Munda. Però ens importa sobretot una altra cosa: a Hipòlit li han tret també el fill.

A partir d'aquí, el retorn d'Hipòlit —que és el revers de l'acollida, al primer acte, de Bernabé— i la possible redempció de Jon en el paper de pare serveixen per acabar de fondre en negre *Sol solet...* Hipòlit surt del presidi havent après a comportar-se com un cínic, l'escena IV està dedicada a mostrar-nos-ho —«tots som de casa»—, amb aquestes imprecacions a la felicitat, a «prendre-s'ho tot alegrement», a la irresponsabilitat moral completa. Jon s'apuntala en el fill i ja es considera «amo de tot» —un nou ressò de *Terra baixa*. Guimerà està jugant amb elements sagrats, i és perquè l'única venjança possible d'Hipòlit serà a través de la paternitat, tema central de la peça, i és el que Jon constata quan diu que Hipòlit «encara que sembla un bon home, jo diria que per dintre no ho és gaire». Hipòlit ha après a riure, i a riure-se'n precisament d'ell com a pare.

La mentida domina el món i acaba amb qui no s'hi sotmet.