

Guimerà

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

Fundació
BancSabadell



FUNDACION
ACS

Benefactors

Agrolimen

Coca-Cola

LACOSTE

Mitjans col·laboradors

LA VANGUARDIA

3

CATALUNYA
RÀDIO

el Periódico

EL PUNT AVUI+

RAS 1

a
DIFUSIÓ

Col·laboradors

RED
ELÉCTRICA
DE ESPAÑA

Gramona

SOLAN
DE LABRAS

fundació
abertis

Port de Barcelona

Catalunya
CULTURA

COMSA
CORPORACION

CANDELAS

MM
MARC MARTÍ

serunion

STEREO RENT
Esdeviniments | Serveis audiovisuals

ESTEVE

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

Il·lustració de la coberta a partir d'una mostra de rajola catalana de la Casa Museu Àngel Guimerà del Vendrell.

Àngel Guimerà. Caricatura d'Opisso, pàg. 3.

Caricatura de «La Esquella de la Torratxa», núm. 1586 (21-V-1909), pàg. 4

Índex



Guimerà, home símbol	XAVIER ALBERTÍ I ALBERT ARRIBAS	5
-------------------------	------------------------------------	---

Vigència i tradició	RICARD SALVAT	8
	RAMON BACARDIT	12
	JAUME BROSSA	14
	XAVIER FÀBREGAS	15

Sexe i identitat	JOSEP M. BENET I JORNET	18
	JORDI VILARÓ	21

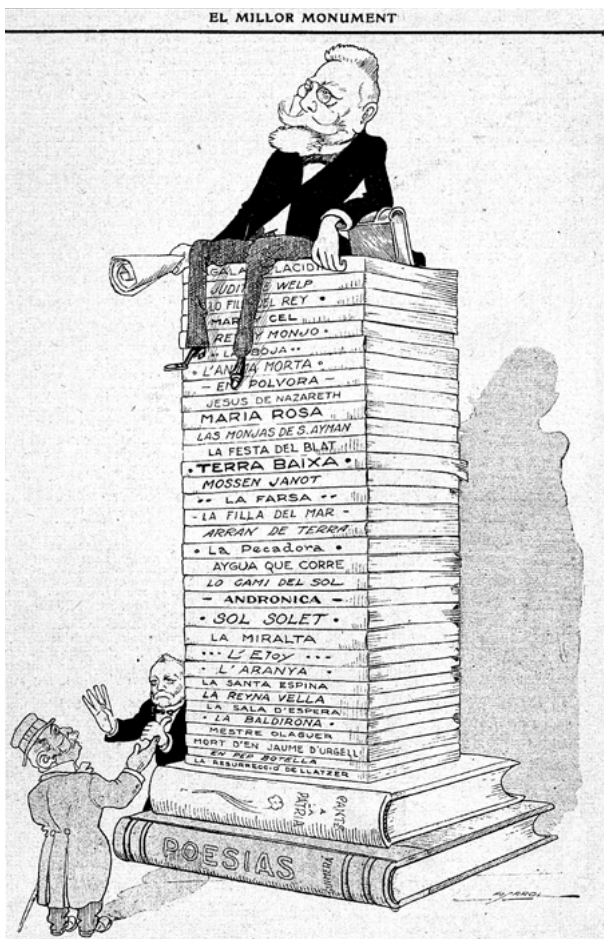
El gènere tràgic	RAMON BACARDIT	23
------------------	----------------	----

L'home polític	PERE ANGUERA	25
----------------	--------------	----

Projecció fora de Catalunya	JOAN MARTORI	28
	ENRIC GALLÉN I DAN NOSELL	31

Retrat de l'artista vell	JOSEP PLA	33
--------------------------	-----------	----

EL MILLOR MONUMENT



—Si volen, jo m' ofereixo a fer-li el pedestal.
 —Se li agraeix, senyor Falqués, pero no 'l necessita. El pedestal, ben ferm y ben hermós, ja se 'l ha et ell mateix ab las sevas obras.

Guimerà: home símbol

Els principals conflictes de les obres de Guimerà estan directament relacionats amb la construcció problemàtica d'un «jo» que es revela contradictori —normalment des de la dualitat— a pesar de l'elevat grau d'obsessió que tendeixen a manifestar els personatges en la seva voluntat de dominar aquestes tensions irresolubles.

La impactant projecció internacional de Guimerà s'explica sens dubte gràcies a aquesta sensibilitat temàtica, que connecta la producció del nostre dramaturg amb les múltiples manifestacions que prepararan el camí cap a una nova mitologia contemporània, la qual trobarà en les teories de Freud la seva epistemologia més influent i comptarà entre els principals referents literaris amb les obres ineludibles de Fernando Pessoa, Marcel Proust, James Joyce o Virginia Woolf, iniciades totes durant el mateix tombant de segle.

Potser val la pena recordar també que precisament la teoria psicoanalítica de Freud —formulada per primera vegada l'any 1896— té un clar antecedent en aquell mite modern inventat per Robert Louis Stevenson a *El cas misteriós del Dr. Jekyll i Mr. Hyde*, que va publicar-se per primer cop el 1886. És a dir: tot just set anys després de la primera obra de Guimerà, i només sis anys abans de la seva tragèdia *L'ànima morta*, on se'ns presenta un rei incapaç de governar perquè un germà bord li administra secretament una mena de verí que provoca en ell un caràcter monstuós, el qual només sembla possible de guarir gràcies a l'amor que li portarà la seva futura esposa, la qual serà oferta en sacrifici sexual per tal de redimir tot el regne.

No hi ha dubte que els textos de Guimerà es troben fortament arrelats al context social català, però alhora resulta evident que des del moment en què creuen les fronteres també participen de la construcció del nou imaginari occidental, tant si ho fan amb la seva forma teatral, a través de les *tournées* de cèlebres actors espanyols i italians, com si són reconvertits en llibrets operístics o en guions cinematogràfics per

a grans directors d'aquest incipient monopoli de les polítiques culturals que serà el setè art —amb noms de la talla de Cecil B. DeMille, que entre la Primera i la Segona Guerra Mundial esdevindria un gran referent en la nova sensibilitat mesocràtica i melodramàtica del cinema de Hollywood, i acabaria signant el colossal èxit d'*Els deu manaments*; o Leni Riefenstahl, que als anys trenta es convertiria en la principal cineasta del règim nazi, i durant la Segona Guerra Mundial treballaria en un film basat en l'òpera d'Eugen Albert sobre *Terra baixa*, que s'estrenaria finalment l'any 1954 i seria protagonitzat per Bernhard Minetti, l'actor a qui una vintena d'anys més tard Thomas Bernhard dedicaria el seu *Minetti, un retrat de l'artista vell*. [...]

Això no resta importància a la mitologia autòctona que trobem en l'univers guimeranià. Ben al contrari: el pare de Manelic dirigirà totes les seves forces a construir la moderna idea de Catalunya, i aconseguirà esdevenir-ne un dels principals artífexs. De fet, podríem dir que els conflictes identitaris que configuren la seva persona seran sublimats d'una manera prodigiosament creativa a través de l'escriptura teatral i de l'articulació nacional. [...]

Potser la resposta de Guimerà davant les angoixes del jo se'ns pot presentar «caduca» per l'ús de formes poc innovadores o trencadores en un context literari on s'estan produint grans canvis de paradigma estilístics; potser fins i tot ens pot semblar «perillosa» en relació amb altres contemporanis il·lustres que s'atreviran a posar en crisi la fe en la percepció objectiva del món, perquè ell en canvi s'encaminarà cap a l'exaltació d'uns ideals d'ordre social i d'esforç individual que —si bé enlluernarien els impulsors del Noucentisme— no trigarien gaire a manifestar el seu potencial més devastador en àmbits de poder dotats amb una capacitat d'acció política real, com ara els règims italians i alemanys dels anys vint i trenta.

Però no per això hem d'ignorar que la resposta de Guimerà també és d'una modernitat ètica radical. La seva actitud és sempre més constructiva, que no pas nostàlgica; més conscient de la pròpia responsabilitat, que no pas víctima de la pròpia marginació. A les angoixes del jo, Guimerà sempre hi contraposa una ferma «voluntat de ser», que a pesar de saber-se condemnada al fracàs no defuig mai la lluita, encara que aquesta es desenvolupi dins dels paràmetres preestablerts —que sovint reforça de manera icònica— i per això estigui doblement condemnada a fracassar.

No podem permetre'ns el luxe d'ignorar l'impressionant univers engendrat per Àngel Guimerà; una herència que, a través dels seus marmessors més directes o indirectes, ha arribat a convertir aquella voluntat de ser en un miratge de falses responsabilitats, en una càrrega tan feixuga com indeterminada sobre la nostra manera de relacionar-nos amb la llengua, la tradició —i les tradicions—, la cultura. La societat catalana encara és filla dels marcs mentals bastits per aquest gran home de teatre, i per tant tots nosaltres també som fills de les seves principals contradiccions.

XAVIER ALBERTÍ i ALBERT ARRIBAS

Guimerà: home símbol, Edicions 62, 2016

Vigència i tradició

RICARD SALVAT

«Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramàtica de l'actual teatre de Guimerà», dins el recull d'articles del mateix autor *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*

Altres visions crítiques

[...] Ara, en general, hem deduït que no hi ha gaire interès a replantejar-se la validesa del teatre de Guimerà. En general —insísim-hi— no es creu en la seva vigència. En els articles periodístics publicats aquest any, s'ha mirat de complir, de recordar l'egregia figura, però molt poca gent ha semblat disposada a advocar en pro d'una revisió o revitalització de l'opus dramàtic guimeranià. Sobre aquest particular és curiós d'assenyalar l'actitud de Xavier Fàbregas. Ell, que tant ha fet per mirar amb nova actitud desmitificadora el teatre de Guimerà, i que ha posat unes bases crítiques de les quals es pot partir si se'n vol fer una estructuració dramàtica actual, s'ha mostrat aquest any ple de dubtes en els seus articles periodístics a *Destino*, a *El correo Catalán*, i molt especialment a *La Vanguardia*. En aquest darrer diari, el crític de *Serra d'Or* escrivia sobre la «discutida vigència» el següent: «Sin embargo, cincuenta años después de su muerte, hace falta preguntarse si Àngel Guimerà es tan sólo un recurso o mantiene aún una posibilidad de vigencia de cara a nuestro futuro inmediato. Una respuesta rotunda a dicha cuestión me parece inviable por falta de datos. Hay un hecho incuestionable, de signo adverso, que es el olvido de la obra guimeraniana por parte de las nuevas generaciones. Hasta el presente, el teatro de Guimerà no ha generado ningún trabajo de

dramaturgia mínimamente válido, una sola excepción aparte: el montaje de *La filla del mar* llevado a término por Ricard Salvat. Los hombres más inquietos de nuestro teatro han contemplado la obra del dramaturgo con una absoluta indiferencia, sus títulos no han subido ni una sola vez a los teatros independientes. En estas circunstancias el teatro de Àngel Guimerà ha sido usufructuado por los sectores más desacreditados de la escena comercial, y ello no ha hecho más que dar del autor una visión totalmente negativa, momificada».¹

Com que creiem en la possibilitat d'una vigència del teatre de Guimerà, ens dol i inquieta la visió de Fàbregas, entre altres coses perquè és una de les que més valorem. Ens agradaria que Fàbregas ens hagués donat una resposta més contundent i definitiva, com ho van ser les de J. A. Benach. Fàbregas és un dels pocs que ho pot fer, ara per ara. De tota manera, voldríem considerar que no creiem que no es pugui donar una resposta rotunda per manca de dades. Pensem que ja tenim prou dades per a fer-ho i que ara és el moment d'aplegar les que hi ha i de cercar-ne de noves. Tampoc no creiem que sigui gaire vàlid de recolzar-se en l'afirmació que els homes més inquiets del nostre teatre han contemplat l'obra del dramaturg amb una absoluta indiferència, ni en la que cap dels títols guimeranians no hagi pujat, ni un sol cop, als teatres independents. Potser els homes inquiets, realment preocupats, del nostre teatre no són gaire nombrosos i la veritat és que el nostre teatre independent ha oblidat, a més de Guimerà, l'opus teatral d'Iglésias, de Rusiñol, de Puig i Ferrater, de Pin i Soler, de Pous i Pagès, d'Avel·lí Artís, d'Ambrosi Carrion, de Jaume Brossa, de Carme Monturiol, etcètera. El teatre independent s'ha interessat només pels nostres sainetistes i cal recordar que les revisions que se n'han fet s'han basat —en un noranta per cent— en edicions i orientacions dramàtiques de Xavier Fàbregas prèviament establertes.

Vigència del teatre guimeranià

Bé, com dèiem abans, nosaltres creiem en la vigència del teatre guimeranià amb vista al nostre futur immediat. Encara més, ens atreviríem a afirmar que en el cas que estiguéssim convençuts de la seva total manca de vigència, diríem que seria una obligació nostra de fer-lo esdevenir vigent a través d'una reestructuració dramàtica intel·ligent, ideològicament compromesa i estèticament avançada. Així ho fan —com veurem més endavant— alguns *teatristes* que treballen a les repúbliques sud-americanes i alguns directors teatrals italians amants de la seva tradició i així creiem que ho hauríem de fer nosaltres. Però potser no cal arribar tan lluny, perquè el teatre de Guimerà té encara vigència sobretot si el sabem llegir i muntar amb una nova actitud crítica.

Però deixant de banda, per un moment, aquestes consideracions que retrobarem més endavant, em sembla que tothom convindrà que enfront de Guimerà es poden prendre, com, de fet es prenen, tot tipus de posicions, però mai no es pot acceptar l'oblit en què ha caigut durant aquests darrers cinquanta anys.

Una nova «lectura» de Guimerà

Creiem que cal tornar a fer una *lectura* general de Guimerà. Pere Gimferrer ha fet una lectura de les seves poesies amb tota cura i tot respecte. Guillem-Jordi Graells ha fet una cosa semblant amb la seva obra en prosa. El primer d'aquests escriptors ens diu amb admirable penetració: «Redescobrir Guimerà? Siguem més exactes: tornar a llegir-lo, o, potser, llegir-lo per primer cop. Llegir-lo sense oblidar, qui en dubta, que la seva concepció de la poesia i del poema és anterior —espiritualment, ja que no cronològicament— a la concepció contemporània, la que és bàsicament la nostra, la que, a Catalunya, comença a obrir-se pas en Maragall i assoleix en Carner la seva expressió plena.

No m'he estat d'assenyalar les limitacions que determinen que, àdhuc en relació amb el seu temps, una part d'aquesta poesia sigui un producte estimable però secundari; amb més motiu —altrament, no m'hauria encarregat de confegir la tria i el pròleg que el lector té a les mans— he procurat de subratllar-ne els aspectes positius i fins i tot capaços de vigència actual, aspectes que l'opinió establerta massa sovint guiada per criteris heretats i, en el cas de Guimerà, malauradament mancada d'un enfrontament amb reedicions completes de sectors molt importants de l'obra, no sempre ha pres del tot en consideració». ² Guillem-Jordi Graells escriu sobre la prosa de Guimerà el que tot seguit transcrivim: «Hi ha, però, un altre aspecte de Guimerà, molt més lateral i més petit a dir veritat, que mereix tanmateix una mica d'atenció en plantejar-nos globalment la personalitat literària del nostre escriptor. Em refereixo, és clar, a la seva dedicació a la prosa. Aquesta vessant del dramaturg i poeta queda pràcticament soterrada davant l'envergadura dels altres aspectes de la seva producció. I no per la seva manca de qualitat, sinó, principalment, per la seva migradesa.» ³

Què passa amb el teatre de Guimerà?

Si llegir el Guimerà poeta i prosista pot comportar una enriquidora experiència, plena, per tant, de vigència com ens ho han demostrat els crítics Gimferrer i Graells, caldrà preguntar-se què passa amb el teatre Guimerà? Potser l'activitat fonamental de Guimerà és l'única que avui no interessa? Passa amb el Guimerà, home de teatre, una cosa semblant a la que succeeix amb Sagarra, autor dramàtic? És un fet que mentre la prosa i la poesia primera de Sagarra tenen avui una puixança igual i fins i tot potser superior a la que tenien en el moment de la seva producció, el seu teatre, que tants d'èxits i popularitat li va proporcionar, ha perdut gairebé tota la seva viabilitat. [...] Els panegiristes a

ultraça han fet molt mal a la noble figura de Guimerà. Però reaccionar de manera tan iconoclasta com s'ha reaccionat ens sembla una exageració tan inacceptable com ho és el parialisme i la beateria que han possibilitat aquesta reacció.

Guimerà, la nostra millor tradició teatral

Pensem que ha arribat el moment de revalorar Guimerà com a autor teatral. Opinem que ell és la nostra millor tradició, entre d'altres coses perquè no en tenim d'altra i creiem que és tasca nostra assumir aquesta tradició encara que estèticament i ideològicament ens en trobéssim molt allunyats. Si no ens enfrontem a la nostra tradició de manera oberta i decidida i mirem de fer-la nostra i operant, correm el risc de caure en el més trist dels colonialismes, podem perpetuar per sempre més aquest colonialisme en què estem immergits des de fa molts anys.

D'altra banda, és un fet que el teatre de Guimerà té vigència. Els èxits obtinguts per Núria Espert i Armando Moreno amb l'adaptació teatral i cinematogràfica de *Maria Rosa* ⁴ ens podrien demostrar que la dramàtica guimeraniana encara té un gran poder de convocatòria. Quan vam reposar *La filla del mar*, l'espectacle va sobrepassar les cent representacions en programació en *suite*. Cap dels meus espectacles mai no havia arribat a aquesta xifra, almenys en representacions seguides.

D'altra banda, les reposicions portades a terme per Màrius Cabré han aconseguit de reunir sempre un cert públic important. Ara, si és obvi que alguns dels títols guimeranians tenen avui una important validesa, és encara vigent, avui dia, l'opus teatral del nostre escriptor estèticament, literàriament, políticament i èticament? Aquesta és una pregunta molt més complexa que mirarem de contestar.

Som de l'opinió que el teatre nostre d'avui només podrà reincorporar una part

considerable de la dramàtica d'Àngel Guimerà si ho fa posant en marxa una ampla operació dramaturgíca en el sentit preconitzat, en el camp de la teoria teatral, per Peter Karvas⁵ i en el terreny de la praxi portat a les darreres conseqüències per alguns teatres centreeuropeus i soviètics i, de manera molt particular, pel Berliner Ensemble i el Deutsches Theater de Berlín Est els anys cinquanta – setanta.

No hi ha dubte que una *mirada* dramaturgíca exigent i posada al dia requereix l'existència d'una mirada crítica ampla, seriosa i responsable. Com el lector ha pogut deduir, no abunden les aportacions crítiques. Per tant, si volem plantejar-nos una reestructuració dramaturgíca del teatre de Guimerà s'haurà d'escatir, i en part crear, una plataforma de visió crítica des de la qual partir i en la qual poder-se recolzar.

La imatge humana d'Àngel Guimerà

Partint de la base que cal revisar de soca-rel les tasques creacionals de Guimerà, creiem oportú de començar per reconsiderar la seva imatge humana.

Respecte a la seva dimensió com a home, ens neguem a acceptar les afirmacions en virtut de les quals es vol fer de Guimerà un home d'una simplicitat que gairebé voreja el cretinisme. Considerem aquesta asseveració: «Perquè ell, Guimerà, era com era: senzill, simple, gairebé pur, gairebé primari»⁶, o bé aquesta altra: «En Guimerà era —diu— a més d'un geni literari, un gran cor, “un cor d'àngel”, me deia son confés a l'endemà de la mort»⁷, com unes ingenuïtats inacceptables. Ens neguem a creure més en la seva puresa, en el seu cor d'infant, en la seva bondat més enllà dels límits humans, en la seva primarietat. Una lectura atenta de la seva obra demostraria que Guimerà era un home dominat per una timidesa malaltissa, literàriament ple d'atractius, però que el convertiren en una persona ferida i adolorida, amb estranys temors i terrors, sempre a la

defensiva. En altres paraules, que Guimerà tenia els seus inferns i aquests *inferns* eren molt plens d'inquietuds i torbacions com en tota persona humana i, sobretot, en tot creador important del tipus que sigui. [...]

Una «màscara» que fou una estratègia

La fama de nen tossut que li crearen el va ajudar a aconseguir moltes coses. Però aquell gran murri va saber, tot amagant-se sota la seva màscara, obtenir algunes conquestes que gent molt més polititzada que ell no va saber obtenir. En el fons la seva *màscara* fou sempre una estratègia. Guimerà, des dels deu anys va haver d'aprendre a *calçar-se* aquesta *màscara* i ja no la va deixar mai més. Aquest altre rostre li va servir per amagar molts dels seus *inferns* i les obsessions que el dominaven: la seva ascendència de fill no regularitzat fins molt tard, la seva condició de marginat, el seu mestissatge —com diria Fàbregas—, la seva dubtosa o dificultosa vida sexual, la seva irrealització total com a home, com a pare en potència. El teatre que va escriure seria com una mena d'espurneig d'aquesta *màscara*, una ampla teoria, una esquemàtica epifania d'aquesta. O sigui, dit en altres paraules: el teatre de Guimerà *no* està escrit d'acord amb la realitat Guimerà home-creador, sinó que està plantejat i sorgeix d'acord amb la *màscara* que l'entorn li va crear i que ell va assumir de manera gradual, però, a la fi, plenament. Miracle ens diu sobre això i amb tota raó: «Però els seus companys l'empenyien, l'atiaven, i ell Guimerà, s'avenia a fer allò que els companys deien que s'havia de fer a profit dels ideals de Catalunya: si tragèdies, tragèdies; si discursos, discursos; si drames, drames; si periodisme, periodisme [...]. I ell ho feia tot pel sol afany de servir; tot pel sol desig de ser útil».⁸ Ens atrevirem a afirmar que la *màscara* guimerànica és la més reeixida de les seves tasques creacionals. Guimerà va saber crear-se un dels seus més convincents personatges,

la seva *altra* cara va acabar essent la seva més encertada troballa teatral.

D'aquí que el seu teatre sorgeixi d'una possible mentida que és eminentment teatral. Ara, aquesta *màscara* li va anar tallant les ales i la seva possible última volada.

Als nostres escrits i als nostres cursos hem sostingut sempre la tesi que el teatre català sofreix sempre un procés de deteriorament. Els nostres autors han d'anar abandonant progressivament les ambicions inicials i han acabat claudicant enfront dels gustos del públic. En la trajectòria teatral de Guimerà podem retrobar el mateix procés d'empobriment que trobem en el teatre de Rusiñol, d'Iglésias i de Sagarra, i en general en tots els autors i actors de casa nostra (pensem en Josep Santpere i en Joan Capri). En el diàleg ple de tensió que s'estableix entre el nostre públic i el nostre autor teatral sempre acaba guanyant el primer. L'autor es veu obligat a fer, cada cop, més concessions si no vol perdre el favor del públic.

Guimerà, tot i ser l'autor que menys en va fer, va acabar convertint-se en una víctima de les desorientacions dels gustos del públic. En la seva darrera etapa de producció va perdre de manera gairebé total el control dels seus propòsits i amb un cert patetisme es va dedicar a reconquistar, a cada nova estrena, el favor del públic. Així, el procés de melodramatització, d'esquematzació dels personatges i de les situacions es va anar accentuant i els mimetismes van anar exasperant. Així va passar d'un gènere a l'altre, sense pla estètic establert, i sense programa traçat a un cert termini. De la tercera i quarta etapa —seguim la classificació de Xavier Fàbregas— es poden recuperar molt pocs títols, almenys des del punt de vista d'una viable reestructuració dramàtica. Tot i que era el seu millor moment de maduresa i de domini dels mitjans expressius.

RAMON BACARDIT

«L'evolució d'un dramaturg», a *Guimerà*,
1845-1995

Si tenim en compte que entre els objectius de la gent de «La Jove Catalunya» hi figurava la modernització i la dignificació de la literatura catalana, entendrem perfectament que encarreguessin la missió de renovar el teatre català a Guimerà. El projecte partia d'uns antecedents clars: les *Tragèdies* (1876) i les *Noves Tragèdies* (1879) de Víctor Balaguer. Tanmateix, no sembla que l'escriptor vilanoví hagués pensat en posar-les en escena, fins al punt que se sorprengué del fet que Frederic Soler li demanés permís per presentar al Teatre Romea *Les esposalles de la morta*. [...]

Guimerà fomentà amb les primeres obres un gènere nou en el teatre català del seu moment amb l'objectiu de crear una dramaturgia que expressés la catalanitat més en el tractament que en els temes. Per aquest camí s'allunyà també del tipus de melodrama històric que en un determinat moment havia conreat Frederic Soler.

Al costat d'aspectes encara poc treballats, com un cert enrevessament en els arguments, Guimerà presentà figures amb una densitat psicològica i amb un component passional inusuals en el teatre català. A la seva primera obra, *Gala Placídia* (1879), hom detectà ja una inusual tensió eròtica en el tractament de les relacions amoroses. Com en la seva poesia, la convencionalitat una mica «pompièr» d'alguna ambientació o de determinades trames deixava entreveure un univers més complex i ric que remetia al món personal del poeta. Si Guimerà preservava amb gran zel l'essència de la seva intimitat, reeixia en canvi a literaturitzar-ne l'essencial. De fet, partint de l'obra abans esmentada hom pot trobar una formulació masoquista de l'erotisme que no era absent de la seva poesia i que es reflectí de forma constant en la seva obra dramàtica posterior.

La «grandiositat» tràgica d'algunes de les seves obres reia una convenció que li permetia alhora mostrar i amagar les seves pulsions. Aparentment era una forma literària «neutra», però destacava dels altres drames històrics del moment justament pel seu «vibrato» íntim. La capacitat de Guimerà per objectivar literàriament el seu món intern s'explica, en part, per la necessitat d'amagar-se'l a si mateix, i de crear-se imatges compensatòries en uns personatges dramàtics marcats per la fatalitat en les seves relacions amb l'entorn.

Aquest procés començà a fer-se més evident a mesura que l'autor se sentia més confiat en l'ús dels recursos dramàtics. És el cas de *Mar i cel* (1888), amb què inicià una clara aproximació a un cert col·loquialisme en els diàlegs i a una estructuració més continguda. L'autor deixava en un primer terme la tragèdia amorosa dels protagonistes i hi afegia el tema del desarelament que ja era perceptible en obres anteriors, però que hi agafava una formulació més definida i apuntava a versions posteriors. [...]

A partir del 1890 el teatre de Guimerà inicià una evolució cap a l'ús de la prosa, que a la llarga es convertí en un conreu alternat de la prosa o el vers segons la funcionalitat de cada obra, mantenint la primera opció per als drames contemporanis mentre reservava la poesia per als textos històrics o llegendaris. [...]

Des del punt de vista de la construcció dramàtica, les obres en prosa de Guimerà eren en bona mesura deutors del gènere melodramàtic, que en aquella època havia generalitzat la temàtica obrera i social. La concurrència en la dècada dels anys noranta del model popular i sentimental d'aquest tipus de melodrama amb les primeres referències de l'estrena parisenca del drama de Gerhardt Hauptmann *Els teixidors* (1893) van provocar una certa confusió. Hom tendia a col·locar en un mateix sac obres sovint molt diferents.

En aquest context cal entendre les aproximacions de Guimerà a la temàtica social, quan aquesta qüestió era especialment

candent a Catalunya. Així, és possible que els models inicials de Guimerà a l'hora de temptar aquesta vena temàtica fossin més els melodrames truculents que presentava l'actor i director Antoni Tutau al Teatre Novetats, que no pas les obres dels nous autors europeus, que potser no coneixia directament. Això explicaria que la seva primera mostra del gènere pequés d'una excessiva convencionalitat i d'un efectisme una mica ingenu: *En Pólvora* (1893).

A partir de *Maria Rosa* (1894), però, aconseguí definir un model de drama que li proporcionà els millors fruits de la seva producció. Era una forma que li permetia expressar d'una manera més efectiva aquell complex món interior a què m'he referit abans. De fet, a les característiques temàtiques que ja havia apuntat en les seves tragèdies s'hi afegia ara un component nou: una determinada imatge del país que havia anat perfilant a través de la seva activitat política catalanista. A la dimensió personal de les peces tràgiques s'hi barrejava una dimensió col·lectiva que era integrada així al seu esquema temàtic habitual. D'aquesta manera el motiu del desarrelament eixamplà el seu abast: ja no eren només els personatges que en patien les conseqüències, la col·lectivitat sencera n'era víctima. En el pensament de Guimerà això es concretava en la idea d'una Catalunya ancestral que el procés històric transformava fatalment.

El mite de la infantesa feliç presidida per la protecció amorosa de la mare, que els personatges guimeranians busquen a través d'amors impossibles, té el seu reflex en la mitificació d'un entorn rural que no és ja el fixat tòpicament per l'obra de Frederic Soler. L'autor de *La dida* (1872) havia contribuït activament a la creació d'un sistema simbòlic que expressava la «catalanitat»: la masia, la llar amb els avis, la mestressa catalana, etc. Guimerà, en canvi, utilitzà els referents etnogràfics (la festa del blat, el simbolisme de la festivitat de santa Àgata en les poblacions marineres, etc.) per bastir un marc essencialitzat que representés les virtuts

originàries, basades en el paternalisme i la bondat natural. El més rellevant, però, és que l'autor tematitzà l'evolució d'aquest espai simbòlic i, per tant, indirectament ens mostrà la fal·làcia de la immutabilitat d'aquests valors. És justament aquesta tensió entre el temps mític i ahistòric i la realitat històrica que pateixen els herois guimeranians el que propicia sovint el nus tràgic.

Aquest conflicte té com a correlat una relació amorosa que expressa una forta tensió sexual. L'àmbit de les relacions de poder que s'estén sobre la vida col·lectiva abasta també l'espai de la passió i es tradueix en termes clarament sadomasoquistes. Bona part de la vigència que puguin tenir les obres guimeranians procedeix de la seva capacitat de teatralitzar aquests conflictes essencials en un marc simbòlicament operant. És per això que aquest model de drama depassa l'anomenat ruralisme de moltes obres catalanes i espanyoles de l'època. La fina intuïció dramàtica de María Guerrero i les possibilitats de lluïment que li oferien les heroïnes de Guimerà feren que incentivés el dramaturg a continuar en aquesta direcció.

JAUME BROSSA

«La festa del blat», *Ciència social*,
núm. 8, maig de 1896

El drama de Àngel Guimerà, cuyo título sirve de epígrafe a este artículo, ha sido uno de los esperados con más ansiedad. Se decía que el poeta de la rudeza había abordado un tema interesante y peligroso: la cuestión social. Y que se había atrevido a tomarla bajo su aspecto más cruel, terrible y justiciero, la lucha negra del anarquismo militante con la burguesía *disfrutante*. Esta circunstancia parecía dar al poeta laureado patente de *modernidad*, y se hacían varios comentarios anticipados acerca de la posibilidad de que Guimerà tuviera la suficiente clarividencia para plantear con entereza y elevación aquel intrincado problema...

Porque lo más interesante de Guimerà no es la belleza aquilatable de sus dramas sino «las intenciones de evolucionar» que en él son manifiestas y que resultan fallidas. Sí; lo he de decir con franqueza: a mí ya no me interesan las últimas obras de aquel autor, pero me interesa sobre manera el caso psicológico que representa querer adaptarse a la nueva dramaturgia, a los nuevos ideales, sin poderlo conseguir por insuficiencia de alma, y por impedírselo la historia de su educación literaria...

Porque hay un cúmulo de obstáculos *estéticos* que privan a Guimerà de comprenderse con la dramaturgia que muchos sentimos y necesitamos. Fijémonos en la estructura de sus *héroes*: todos tienen un alma doble. Guimerà sólo tiene un tipo: el que quiere dos cosas a la vez y no sabe por cuál decidirse. Diríase que se enamoró de la indecisión de Hamlet, que ya es una vulgaridad citar como la personificación de la carencia de carácter, y que en todos sus dramas la reproduce en diferentes ambientes. En *Mar i cel* es Said que se siente moro y cristiano al mismo tiempo y que al enamorarse de Blanca lucha entre el odio

de raza y el amor que por la cristiana siente. En *Rei i monjo* es Ramiro que se martiriza con la nostalgia del claustro y el amor hacia su esposa. En *La boja* es el martirio del anacoreta que sufre una expiación y se combate el enamoramiento súbito por una mujer loca. *María Rosa* es la indecisión cristalizada; no sabe nunca lo que quiere; su crisis psicológica es la repetición del caso mencionado; se tortura siempre recordando a su primer marido y se casa con su matador. [...]

El melodrama resulta un contubernio de romanticismo y realismo. [En *La festa del blat*] aparecen los mismos tipos que en las anteriores obras de Guimerà, las mismas situaciones, los mismos sentimientos. Como si quisiera complacer al público predilecto de Pitarra contiene chabacanadas a que no nos tenía acostumbrados Guimerà. Además, se notan algunas influencias de autores castellanos que intentan hacer un teatro *moderno* (¿?). [...] Tipos como los que presenta Guimerà no *hacen* nunca nada, sus actos obedecen a impulsiones, y esto explica los desenlaces imprevistos e inmotivados de sus dramas. El espectador huele la catástrofe pero no sabe quién será la víctima.

Parece que Guimerà está condenado a no salir de este *impasse* estético. Por más esfuerzos que hace no puede salir de su hallazgo. [...] Su musa es medioeval, es bárbara; no sirve para nuestros tiempos. Su alma es parienta de los tipos que crea. Quiere vivir lo moderno y el atavismo le hace sentir la nostalgia del pasado. Intenta purificarse con los ideales nuevos, pero no sale de la *sangre* meridional que impera en el teatro español, cuyo feudo no puede sacudir el teatro catalán.

XAVIER FÀBREGAS

Àngel Guimerà. *Les dimensions d'un mite*

La influència del teatre coetani

Guimerà, en el moment en què inicià les activitats de dramaturg, no es limità a una revisió del nostre drama romàntic. En tot cas cal convenir que aquesta revisió l'efectuà mitjançant la captació d'elements del teatre europeu; i no per imposicions d'actualització cronològica sinó atesa l'escala de valors que ell, en tant que poeta romàntic, es proposà d'aplicar al teatre. Així, en unes paraules que encapçalen l'edició de *Gala Placídia*, en fer referència a la utilització dramàtica de la història, retreu els noms de Shakespeare, Schiller, Hugo i Ventura de la Vega. Els dos primers constitueixen uns patrons llunyans i, de fet, comuns a tota la nissaga dels romàntics; hom va veure en Shakespeare la força del geni crescuda al marge de les Unitats del Neoclassicisme, i per tant el precursor de la llibertat formal invocada a partir de 1830. I una cosa semblant podríem dir de Schiller i del moviment del «Sturm und Drang» que l'autor d'*Els bandits* tipifica. La inclusió d'aquests quatre noms —i també l'absència d'algun representant de la dramaturgia local— assenyala les aspiracions de Guimerà: anhel d'universalitat i, alhora, propòsit d'inspirar-se només en aquells models que considerava més dignes d'admiració; la citació de Ventura de la Vega obeïa, però, a una falta de perspectiva que li féu sobrevalorar els malaguanyats esforços del dramaturg castellà per a bastir un *corpus* de tragèdia.

Ixart, que a més de crític sagaç de l'obra de Guimerà fou el seu amic, assenyala Victor Hugo i Pietro Cossa com els dos autors que més l'influïren en els inicis de la seva carrera de dramaturg; i, dins l'extensa producció d'Hugo, suggereix que Guimerà prestà atenció a obres com *Les burgraves*

(1843), «cuyos héroes parece que han de agacharse para no tocar las bambalinas con la frente, y cuyas pisadas hacen crujir y temblar el proscenio».⁹ Aquesta referència, sumada a altres indicis, és d'un gran valor perquè ens permetrà d'establir una hipòtesis sobre la tria temàtica de les primeres tragèdies guimeranianes. En efecte, sorprèn una mica que Guimerà no escollís per a centrar les primeres tragèdies alguns dels episodis cabdals de la història de Catalunya que tant havien atret els nostres dramaturgs; Guifré el Pilós, Jaume d'Urgell, Claris, Bac de Roda, entre d'altres, havien alimentat pròdigament la inspiració dels autors compromesos amb la Renaixença. No hi ha dubte que aquests personatges, interpretats d'una manera més àmplia i lliure del que fins llavors ho havien estat, li podien furnir el tema de les tragèdies; però no és així: ni *Gala Placídia* i, encara menys, *Judit de Welp*, o *El fill del rei*, responen a la tradició del drama històric elaborat pels nostres dramaturgs. Cal fer-hi remarca perquè a l'article «A on deu anar la literatura catalana» [...] Guimerà expressava la creença que el nostre teatre assoliria un nou auge «si s'invoquessin sovint en les taules escèniques les ombres d'aquells reis, pares volguts de sos pobles, d'aquells sants tan agradosos a la humanitat com a Déu, d'aquells nobles i vassalls menestrals i burgesos que gastaven la vida per la salut de la pàtria». Res d'això no trobem cinc anys més tard a la primera tragèdia de Guimerà: ni Atalíf pot ésser considerat un rei català, ni Gala Placídia té res a veure amb la nostra història; així, l'heroïna guimeraniania només sospira per tornar a Roma i el conflicte que la turmenta, tema central de la tragèdia, rau en les relacions entre dos mons distints: el de l'Imperi Romà, en ple declivi però refinat i culte, i el dels bàrbars, puixant i vital però barroer. La cruïlla que aquests dos mons assenyalen i els sentiments contradictoris de Gala Placídia —d'altra banda pura invenció del dramaturg—, que oscil·len entre l'amor i la venjança, proporcionen el material tràgic

que ha estat vessat a l'anècdota al marge de la seva estricta localització històrica.

Així, observem com de 1874 a 1879 la concepció temàtica proposada per Guimerà ha passat d'un historicisme particularista a un historicisme universalista. O sigui, l'autor no creu ja que calgui cenyir el drama històric a la mitificació dels personatges medievals catalans, utilitzats com a arquetipus, sinó que qualsevol anècdota relacionada amb el passat històric —català o no català— pot definir el «geni» col·lectiu del nostre poble. Abans la catalanitat era definida per la mateixa tria del tema; ara, a partir d'un tema no necessàriament català, el dramaturg pot elaborar una obra catalana, car la lliçó històrica i col·lectiva resideix en un estrat més profund que el de l'anècdota. Una tal conclusió s'imposa en considerar, àdhuc de la manera més superficial, l'obra de Shakespeare o de Schiller: Shakespeare no deixa d'ésser anglès en tractar el tema de Romeu i Julieta ni Schiller alemany en tractar el del príncep Carles. Si això resultava evident sense necessitat de fer cap argumentació, era necessari, però, evadir-se de les limitacions del drama romàntic català i abraçar una panoràmica més àmplia. Tanmateix, és probable que Guimerà decidís de seguir en aquest punt els raonaments que fa Victor Hugo al seu prefaci de *Les burgraves*, on es proposa la substitució de la temàtica històrica nacional per una temàtica històrica europea, i l'acceptació del patrimoni cultural d'Europa com una riquesa comuna a tots els pobles que l'integren. [...]

L'autor i els personatges: límits i correlacions

La inevitable evolució que l'obra dramàtica d'Àngel Guimerà experimentà a través dels anys no fou suficient per a llevar-lo de la coherència general que, considerada en bloc, presenta. Tal vegada aquesta coherència sigui deguda al fet que quan Guimerà encetava la carrera de dramaturg era un home en plena maduresa, orientat

en una direcció determinada, i que per tant havia deixat enrere les vacil·lacions i els rampells de la primera joventut. És clar que coherència no significa estatisme: el dramaturg es deixa temptar, a través dels anys, per sol·licitacions distintes, es detura ara en un tema que el preocupa, l'exposa i el qualifica, i en pren tot seguit un altre. Resta coherent, però, la seva actitud davant la vida: ell fa agafar embranzida al calidoscopi del món però l'observa sempre des del mateix angle, i quan el detura davant una imatge que l'atreu el sotmet a una ordenació prèvia que s'adiu amb la perspectiva del seu particular punt d'observació. Guimerà fou un home de conviccions constants i fermes, la qual cosa no vol dir que aquestes conviccions recolzessin sobre un estrat sòlid; ben al contrari, com tindrem ocasió de veure, la superfície sense fissures de les seves conviccions opera a manera de cuirassa destinada a ocultar una emotivitat vinculadissa; la fermesa esdevé, llavors, una superestructura que amaga la feblesa, una crosta solidificada d'un jo insegur, vergonyós de mostrar-se a altri en carn viva, indefens. D'altra banda, les mancances, reals o imaginàries, que Guimerà endevina en si mateix i no gosa confessar-se, són traspassades als protagonistes dels seus dramas; i aquests protagonistes assoleixen grandesa en la mesura que lluiten aferrissadament per reeixir. El teatre de Guimerà, en el fons és un pretext de l'autor per a deslliurar en les seves criatures les contorbacions més íntimes i personals i operar, per mitjà d'elles, una confessió pública, una catarsi, a les quals no hauria gosat mai de no poder-se servir d'uns ens de ficció. Això fa que els seus personatges conservin llur validesa al marge de la invenció anecdòtica, no sempre convincent.

Al món d'Àngel Guimerà, cal penetrar-hi a través dels seus personatges; ells són els qui donaran la clau de les conviccions sustentades per l'autor i, en darrera instància, la clau de les vivències que, en una zona més íntima i profunda, motiven les

conviccions. Caldrà, però, que les dades subministrades pels personatges ens siguin corroborades pels esdeveniments històrics i per les vicissituds biogràfiques, els quals ens ajudaran a arrodonir la imatge del món de Guimerà, a explicar-lo, a donar-li un sentit. No hem de perdre de vista que en cada una de les peces de la seva producció el dramaturg no es limita mai a mostrar-nos uns personatges i a deixar que hom els judiqui; ben al contrari, és ell qui s'avança a qualificar-los identificant-se amb uns i rebutjant-ne uns altres. Per tant, la seva actitud demiúrgica està present en tota l'obra dramàtica i hi està d'una manera que, si d'alguna cosa peca, és d'explícita. Això queda reflectit en la mateixa textura dels personatges que, en iniciar aquest estudi, hem qualificat de dual; així, hem assenyalat com les criatures guimeranianes posseeixen una dialèctica interna però que aquesta dialèctica era massa esquemàtica per a poder assolir la gamma d'un registre psicològic complex.

NOTES

- ¹ VEIGU FÀBREGAS, Xavier. «Una vigència discutida» (17-VIII-1974), pàg. 47.
- ² GUIMERA, Àngel. *Antologia poètica*, pròleg de Pere Gimferrer. Barcelona: Selecta, 1974, pàg. 26-27.
- ³ Àngel Guimerà en *els seus millors escrits*, presentació de Josep Miracle. Barcelona: Miquel Arimany, 1974, pàg. 57.
- ⁴ L'espectacle va ser presentat al Teatre Grec, l'any 1963, sota la direcció escènica d'Esteve Polls. El film, dirigit per Armando Moreno, va ser produït l'any 1964 i en fou autoritzada la versió catalana un any després.
- ⁵ KRAVAS, Peter. *Cuestiones de dramaturgia*. L'Havana: Instituto del Libro. 1968. Pròleg d'Ezequiel Vieta i traducció de Max Figueroa Esteva. Títol original: *Zamysleni mad Dramaten*.
- ⁶ MIRACLE, Josep. *Guimerà*. Barcelona: Editorial Aedos, 1958, pàg. 12. Podríem afegir-hi: «Era simple de tota simplicitat. Per allò mateix de "al pa, pa, i al vi, vi" que era la base i el principi de tota la seva obra. Aquesta ja és, al capdavant, una de les característiques dels genis» (pàg. 16).
- ⁷ FRANQUESA I GOMIS, J. «L'Àngel Guimerà», *Catalana* (31-VII-1924).
- ⁸ MIRACLE, Josep. «Guimerà, home», *op. cit.*, pàg. 19.
- ⁹ IXART, Josep. *El año pasado* [1886]. Barcelona. 1887.

Sexe i identitat

JOSEP M. BENET I JORNET

«Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà», dins *Serra d'Or*, any XXXVIII, núm. 433, gener de 1996

Els seus amics, els seus coreligionaris, el món oficial, conservador, que l'envoltava i al qual ell se sentia, en principi, integrat, la societat benestant en general, però també, compte, els seus enemics ideològics, els seus detractors, i en bona mesura les generacions successives de persones i moviments culturals que vingueren després, ens van donar la imatge d'un Àngel Guimerà mansoi, simple, esquemàtic en els seus plantejaments teatrals, un escriptor que tanmateix, de tant en tant, s'alçava amb una certa força dramàtica, malgrat haver treballat sempre, es deia, amb material innocent, primari, i amb uns personatges lineals, plans.

Dalí, a l'altre extrem dels corrents estètics, jove avantguardista iconoclasta, el va titllar, entre d'altres epítets que avui estalviaré, de «putrefacte». Jo no sé si, a la llarga, va ser més putrefacte Guimerà que Dalí, però tant se val, va ser Guimerà qui va quedar ficat en el clixé. Un clixé que, malauradament, excepte per a alguns admiradors sovint un punt resclosits, s'havia de mantenir anys i panys.

Però el Guimerà real, vull dir l'únic Guimerà real possible, el de les seves obres, és molt més valent, complex i arriscat que no pas allò que suposava la visió edulcorada dels seus devots de dreta, o el que inventava la visió menyspreadora dels seus detractors d'esquerra. De fet, un grapat d'obres seves resisteixen al pas del temps, vigoroses avui com ho eren ahir. Els adjectius d'esquemàtiques, de simplistes,

d'ingènues, etc., s'hi estavellaven inútilment, com també contra l'admiració del públic i l'esgarrifança del lector. Potser els estudiosos de la literatura teatral encara no ens han explicat prou bé alguns perquè del fenomen.

Una literatura arriscada i atrevida

El dramaturg, l'escriptor en general, es mou sempre al voltant d'uns quants temes, no gaires, que l'obsedeixen i que afloren una vegada i una altra en el text escrit. És ben sabut i no descobreixo res. Potser el gran tema bàsic de Guimerà sigui la defensa dels éssers «diferents» que el món i els homes no saben entendre, acceptar i assimilar. Un tema que podia ser-li donat per la formació romàntica, però que va mantenir, segurament, per un origen familiar poc ortodox i per particularitats íntimes de la seva persona. Intueixes que si va defensar tan aferrissadament la diferència, i altres hi han dit, va ser perquè es va sentir sempre al marge. I diferent.

De tal manera que l'home d'ideologia oficialment conservadora que era Guimerà s'entestava a dibuixar, malgrat això, una imatge decididament positiva d'aquella mena de fauna humana que les classes amb les quals se sentia implicat rebutjaven sense contemplacions. Una cosa feia terror a Guimerà, la violència social. La utilització de la violència per a aconseguir canvis, els que fossin, diria que el terroritzava. Les bombes el terroritzaven. Però en canvi va denunciar el racisme, va batallar a favor dels bords, va procurar entendre algunes de les raons dels anarquistes i va arribar a enfrontar-se subtilment amb l'Església —ell, que havia escrit un *Jesús de Nazareth* o un *Mossèn Janot*— per defensar, en una peça com *L'Eloi*, la separació matrimonial. I l'any 1906.

Així doncs, malgrat les aparences, unes aparences epidèrmiques que ell mateix potser cultivava —i en això em recorda Víctor Català—, va escriure una literatura dramàtica arriscada, atrevida. Però, bona?, pot demanar-me algú. Perquè un escriptor

que s'arrisca no és necessàriament un escriptor bo. La resposta, no cal que la doni jo. Gràcies a Déu, avui comencen a proliferar veus d'admiració davant de peces concretes del nostre dramaturg, veus que vénen tant del públic com de la crítica. I a les quals fa anys que m'afegeixo.

I bé, precisament alguns dels moments més feliços del teatre de Guimerà es troben en els seus conflictes amorosos o passionals. Guimerà va escriure moltes històries d'amor. De fet, gairebé gosaria dir que només va escriure històries d'amor. Fins *En Pólvora* o *La festa del blat*, per exemple, on planteja el tema ja citat de l'anarquisme, són peces que en darrera instància es justifiquen per la història d'amor que contenen, i el conflicte col·lectiu, d'algun manera, hi resta supeditat.

Unes històries d'amor que, en el gruix de les creacions més aconseguides, les que transcorren en ambients humils, ja sigui sobretot al camp però també a la ciutat, es manifesten per mitjà d'uns personatges que a primera vista podríem qualificar de purs, d'innocents... Aparentment tan purs, tan innocents, que més d'un cop el lector o espectador els ha pres per ximplés.

Anem a pams. Ben sovint els protagonistes de Guimerà, malgrat l'aparença d'un cert bany realista, reaccionen segons uns paràmetres que els allunyen de l'estricta versemblança. Segurament mai no ha existit ni podria existir ningú com el Manelic de *Terra baixa*, com el Marcó d'*En Pólvora*, com l'Oriola o el Jaume de *La festa del blat*, com l'Àgata de *La filla del mar* o com el Jon de *Sol, solet*. Són productes literaris, pura literatura. Però literatura que, dins el món paral·lel que Guimerà inventa, funciona a la perfecció. Literatura que deforma la realitat però que ens colpeja l'estómac amb la seva veritat, i que de retop, extrapolant, ens il·lumina les zones fosques d'aquella realitat a la qual directament, cal conve-nir-ho, no pertanyen.

Són literatura, però una literatura que funciona. Que funciona, sobretot, a partir dels mecanismes sorprenents, poc convencionals, de les passions amoroses que

dibuixa. La ingenuïtat i la innocència dels grans personatges de Guimerà són pura aparença per a enganyar els curts de vista. Bona part de les històries d'amor que va escriure no tenen res de primari. Al contrari, són complicades, especials, inquietants. Responen a un model que té variants, però també uns trets comuns molt recognoscibles, i arriben a graus considerables de complexitat, gairebé diria de perversitat, si no fos que no estic segur de què vol dir, quan entrem dins el camp dels afectes, la paraula perversitat. [...] Aquest és Guimerà, un dramaturg potent i fascinant que, en l'abundància dels seus bons moments, no té res de mansoi ni d'esquemàtic, que sap precipitar-se per les complexitats d'unes relacions turbulentes, fascinants, marcades, diguem-ho d'una vegada, per un sadomasoquisme decidit i insistit. [...] Passem a *Maria Rosa*. Els fàl·lics i sàdics instruments de realització amorosa, els trobem aquí per partida doble. [...] A *Maria Rosa*, en el record, la coneixença de la protagonista amb el seu home va produir-se quan ell es va clavar una agulla al peu, agulla que havien posat al cup altres noies, i que Maria Rosa li va arrancar. Una penetració dolorosa, sang i vi que es barregen, i queda establerta la relació d'amor. Després, al final de la peça, en la nit nupcial amb el nou marit, en lloc d'obrir el seu cos a l'embranchada sexual de l'home, la protagonista el fereix mortalment, substitutiu de la còpula doblement canviat de signe; en primer lloc, perquè el fal·lus s'ha convertit en ganivet, en segon lloc, perquè la persona penetrada no és la dona, és l'home. Com abans, en el cas de l'agulla. [...]

Un clàssic autèntic

Sexe tèrbol, sadisme, inversió de rols actius i passius en la parella... L'èxit mundial de què va gaudir Àngel Guimerà no va ser cap casualitat. Aquest personatge ambiciós, aquest «solitari i terrible ambiciós», que és com el va definir Josep M. de Sagarra, no va ser el llepafils estereotipat que tant de temps ens han volgut vendre uns senyors

que o bé no coneixien realment la seva obra o bé no van saber llegir-la. M'he centrat en el tema de la passió amorosa, però ens hauríem dut també bones sorpreses si m'hagués calgut comentar altres aspectes del nostre esplèndid dramaturg. Ara, la tria ens ha permès entreveure un Guimerà valent, vigorós, que baixà als abismes de la passió amb un atreviment i una gosadia insòlits en el teatre de la seva època. Més diré, havien de passar molts i molts centenaris fins que nous dramaturgs del país no s'atreuissin a descriure relacions amoroses tan intenses i complexes. I dubto, a més, que cap hagi estat capaç de tornar-ho a fer amb l'alenada genial que ell, en canvi, va aconseguir.

És un autèntic orgull per al nostre teatre poder comptar amb la figura universal d'Àngel Guimerà, aquest clàssic autèntic, que ho és perquè continua viu, perquè continua esgarrinxant-nos l'ànima, i que va néixer, malgrat tot, fa cent cinquanta anys.

JORDI VILARÓ

«La passió en els drames d'Àngel Guimerà dels noranta i el mite de la dona-serp»

Els trets romàntics del teatre de Guimerà són ben diàfans si observem les característiques dels protagonistes de les seves obres, uns personatges diferents de la resta de la societat i que per motius atàvics hauran de lluitar amb una inferioritat de condicions notable: origen fosc i mestís (Saïd, Àgata), accions punibles del passat que condicionen el present (Germà Albert, en Jaume, Judit i Bernard), diferències de classe i raça (Rosó i Toni, Gala Plàcidia i Vernulf). Tots aquests personatges dissortats s'hauran d'enfrontar a personatges dominadors —socialment poderosos—, en què el fort tindrà el suport de la tradició, mentre que el feble es trobarà sol amb la puresa dels seus sentiments com a única eina al seu abast.

En els drames de la dècada dels noranta del segle XIX, però, Guimerà pretén modernitzar el seu teatre i hi incorpora certs trets de caràcter realista, tot i que aquest realisme ho sigui més de forma que no pas de fons, ja que els possibles conflictes socials són només un teló de fons que es difumina tan bon punt els conflictes passionals apareixen en escena. Aquests conflictes no variaran en excés de la tragèdia al drama: a la tragèdia, el fat dels protagonistes els menarà inevitablement cap a la destrucció, mentre que en els drames, la lluita dels protagonistes els pot portar a trencar el destí tràgic, tal com succeeix en els casos de *Terra baixa* o *Mossèn Janot*, per bé que n'hauran de pagar un preu: el sacrifici del «llop» a *Terra baixa* o el «màrtir» a *Mossèn Janot*. D'altres, però, no podran eludir el seu destí i caldrà igualment el seu sacrifici personal per «purificar-se», tal com succeeix a *En Pólvora*, *La festa del blat* o a *La filla del mar*. El cas de *Maria Rosa* és diferent, ja que no hi haurà un triangle

amorós «físic», per bé que un personatge *in absentia* com és l'Andreu planarà en tot moment per damunt de tots; seguint els preceptes romàntics, però, la redempció de l'amor demanarà una mort: la de l'element que desferma la passió, en aquest cas en Marçal. És en aquesta redempció a través de la sang on millor es pot copsar la religiositat cristocèntrica de Guimerà, una religiositat que anirà de bracet d'una ferma creença en el concepte *rousseaunià* de la bondat humana i la idea de la natura com a arcàdia redemptora dels mals socials alhora que mitjà ideal per al retrobament de l'home amb Déu.

Si observem amb una mica de deteniment els conflictes amorosos d'aquestes obres trobarem que sovint s'hi projecten dues menes d'amor: l'amor innocent, que prové directament del món de la infantesa, i l'amor passional, descarnat, visceral, pertanyent ja al món adult i que anirà inevitablement lligat al concepte de dolor físic i anímic. D'aquests dos tipus d'amor en sorgirà un tret comú i força important en bona part dels drames de la dècada dels noranta, com és el component sado-masoquista. Aquest amor passional, lligat intrínsecament al concepte de dolor, de sofriment, és aquell element fonamentalment destructor que aconduirà l'obra cap a un desenllaç tràgic. L'objecte de desig, que serà sempre la dona —amb l'excepció de *La filla del mar*— és inabastable; el rival tindrà el poder, però l'autèntic motor de l'acció serà *ella*. La importància de no poder assolir aquest objecte adorat respon a una recreació de l'autor en la impossibilitat de separar enamorament i humiliació: les forces *externes* (tradicionals) faran que el protagonista sigui humiliat pel seu rival, ja que ostenta el poder comunitari, tal com succeeix amb Francesc (*En Pólvora*), Llorençó (*Mossèn Janot*), Sebastià (*Terra baixa*) o Vicentó (*La festa del blat*). I és justament aquí on sorgeix amb força el mite de la dona-serp, és a dir, aquell ésser d'aspecte innocent, de bellesa obnubilant i portadora de la temptació, que sedueix

l'home i li manlleva la pau o, dit altrament, la inductora del pecat, l'element deslligador d'unes passions que trenquen l'harmonia preexistent. És el mateix fenomen que també podem trobar en personatges d'altres autors, com per exemple en la Jezabel d'*Israel. Bocetos bíblicos*, de Salvador Espriu, la Laia, del mateix autor, la Fineta de *Josafat* de Prudenci Bertrana, o la xucladora de *Pinya de rosa* de Joaquim Ruyra. El mite parteix de la tradició bíblico-cristiana i clàssica antiga i és tractat de manera diversa al llarg de la història de la literatura.

Aquests encants de la dona-serp guimeraniana trenquen la puresa de l'esmentat amor infantívol, de l'amor pur, cast, i aconduïxen el protagonista cap a una passió destructora que fa mal, però que alhora atrau, una passió que només pot ésser vençuda amb un retorn als orígens. En efecte, si l'esperança de reconciliació o d'escapatòria d'aquest món ple de folles passions esdevé impossible, queda la solució d'abandonar i retornar als orígens de puresa, com fa l'Àgata a *La filla del mar*, per exemple, o acabar tornant a l'únic amor fidel que existeix i que romandrà sempre pur, siguin quines siguin les circumstàncies: l'amor maternal; «Eva és la dona, però també la Mare», diu Robert Couffignal a *Eden* (Pierre Brunel: *Dictionnaire des mythes littéraires*), fet que mostra amb tota claredat el fort component edípic que també trobem en els drames d'Àngel Guimerà d'aquesta època.

El gènere tràgic

RAMON BACARDIT

Tragèdia i drama en l'obra d'Àngel Guimerà

Capacitat de simbolització i bona percepció de la realitat quotidiana. El teatre de Guimerà proposava un model de drama que actualitzava el sentit del *fatum* de la tragèdia. Pensem, per exemple, en una obra com *La filla del mar*, amb una protagonista que, com el personatge d'Othello de Shakespeare, no pot superar els recels i l'odi provocats pel seu origen i acaba essent víctima de la seva voluntat d'integració a través de l'amor. El dramaturg encertava a plasmar des dels paràmetres del naturalisme el fonament de la visió tràgica romàntica teoritzats pels filòsofs alemanys: la impossibilitat de realitzar-se com a individu en una societat que nega la diferència. Els protagonistes dels principals textos guimeranians estan abocats a l'anorreament. L'afirmació del seu fat tràgic suposa la victòria del cos social sobre ells, però els personatges secundaris, com el cor en la tragèdia, assumeixen el pes de la culpa en silenci. Recordem les últimes escenes de la majoria de les obres de Guimerà, de *Gala Plàcidia*, de *Judit de Welp*, de *Mar i cel*, o de *Terra baixa*, de *Maria Rosa*, de *La filla del mar*, de *La festa del blat*, entre d'altres.

Quan després de 1900 reprengué el conreu de la tragèdia es trobà amb una nova orientació sobre la renovació del gènere que tendia a recuperar elements formals de la tradició des de la sensibilitat simbolista i decadentista. És el cas de les propostes de Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Però l'èxit d'Edmond Rostand (1868-1918) suposà una reivindicació del drama històric en vers que, en el fons, delatava una enyorança per la tradició del teatre francès, gens aliena a la voluntat

d'afirmar la «llatinitat» enfront del «germanisme» que s'associava als dramaturgs alemanys i escandinaus. [...] És sabut que tant D'Annunzio com Rostand esdevingueren els models en els quals fonamentar la regeneració de l'escena i la creació d'un teatre nacional, en el debat sobre la necessitat del teatre poètic (1908). En aquest context Guimerà era l'únic referent català i podia ser considerat com un patriarca del teatre local. El dramaturg ja havia estrenat *El camí del sol* (1904) i *Andrònica* (1905), dues obres que presentaven elements innovadors, i respongué a la crida al teatre poètic amb la seva darrera obra: *Indíbil i Mandoni* (1917).

En efecte, el debat entorn del teatre poètic i la tragèdia féu que Guimerà fos valorat tant per modernistes, com Ramon Vinyes, com per la plana major del Noucentisme. Tanmateix, uns i altres utilitzaren el dramaturg perquè havia estat l'únic que «exterminà el teatre en redolins», per dir-ho en paraules de Carner,¹ no perquè el seu teatre fos vist com un referent estètic. Els textos de Vinyes d'aquells anys, de clara filiació d'annunziana, permeten veure² fins a quin punt es distanciava del concepte de teatre de Guimerà, mentre que els noucentistes en valoraven l'aportació ideològica com a autor que havia fet un tipus de tragèdia prenaionalista.

Guimerà intentà ajustar-se a les exigències de l'escena que en el tombant de segle havia posat en circulació els nous models de teatre poètic de Maeterlinck i de D'Annunzio, però en el fons del seu teatre pertanyia al segle XIX i, per tant, s'havia convertit en una glòria poètica que calia homenatjar i respectar, però que era vista fonamentalment com una fita superada. Com deia Alexandre Plana en la seva ressenya a *La reina jove*: «En el primer cicle del nostre renaixement literari, que acaba amb la generació dels nostres joves, la gran figura romàntica serà la d'Àngel Guimerà».³

En efecte, el seu teatre no canvià en l'essencial. Tant les seves obres en prosa de la dècada dels noranta com les tragèdies de principis del segle XX responen

a unes mateixes obsessions temàtiques i presenten conflictes recurrents. En aquest sentit, la unitat de l'obra guimeraniana és total, malgrat l'evolució del format, la seva visió tràgica que li serví d'impuls inicial es va desenrotllant al llarg dels seus textos seguint una lògica interna que ens permet trobar ressons de *Gala Plàcidia* en *Andrònica* o d'*El fill del rei a Terra baixa* o a *Jesús que torna*. Aquesta capacitat per crear una obra personal i coherent és una bona mostra de l'ambició literària de Guimerà que, en la línia dels millors creadors romàntics, concebé la literatura com una forma d'autoconeixement i de qüestionament del món.

NOTES

¹ CARNER, Josep. «Sobre el teatre en vers», *Teatralia*, núm. 6, 30-XI-1908, pàg. 177-178. Ara a CARNER, Josep. *El reialme de la poesia*. Ed. 62, Barcelona, pàg. 257-258.

² VINYES, Ramon. «Enquesta sobre'l teatre en vers», *Teatralia*, núm. 5, 15-XI-1908, pàg. 146-148. L'autor exposà encara amb més detall la seva concepció dramàtica en la conferència donada set dies més tard («De la tragèdia», al Teatre Novetats el 22-XI-1908). [...]

³ PLANA, Alexandre. *El poble català*, 18-IV-1911. Ara a PLANA, Alexandre. *Teoria i crítica del teatre*, a cura de Iolanda Pelegrí, Institut del Teatre, Ed. 62, 1976, pàg. 64.

L'home polític

PERE ANGUERA

«El pensament polític d'Àngel Guimerà»,
dins *Literatura, pàtria i societat. Els intel·lectuals
i la nació*

L'aportació d'Àngel Guimerà a la literatura catalana, una aportació de gran qualitat no tan sols des d'una òptica catalana, ans de ressonància universal com ho demostren les traduccions d'obres a d'altres llengües de gran difusió i les adaptacions operístiques i cinematogràfiques d'algunes de les seves produccions dramàtiques, no ha de fer oblidar l'altra gran vessant de la seva actuació pública: el compromís polític, que desenvolupà sobretot a través de les col·laboracions i la direcció de *La Renaixensa*, i també en l'activitat duta a terme dins la Unió Catalanista. [...]

El primer contacte directe de Guimerà amb un nucli organitzat de Barcelona fou el que tingué amb la gent de la Jove Catalunya, allora literària i política, en traslladar-s'hi a viure amb la seva família el 1870. Joan Sardà va descriure l'entitat com una «partida de jovenets, aprenents de literat i afiliats a la secta secreta, que tal semblava pel calor que hi prenem i la importància que hi dàvem». Guimerà s'hi incorporà i s'hi comenetrà, tant amb la societat com amb la seva revista *La Gramalla*, de nom tan simbòlic com el de La Jove Catalunya. El mateix Guimerà la definia, el 1906, com «la societat radicalment regionalista més antiga que hi ha hagut». En dissoldre's, el 1875, un grup de socis decidí empènyer una revista, la futura *La Renaixensa* que, en paraules de Josep Miracle, «si *La Gramalla* significava l'enyor romàntic del passat, *La Renaixensa* representava la realitat viva del present; de la contemplació, a l'activitat, a la lluita».

La Renaixensa li exigí «esforços desesperats los primers anys per a sostenir la seva vida, ab privacions de tota mena molts cops, per a que no plegués may aquell diari», uns sacrificis que el mateix Guimerà justificava per l'afany de difondre «per la Terra Catalana aquelles idees que a la gent los hi semblaven tan noves y que ab la fe de tota una religió, tal com si fossin hòsties benehides, nosaltres los hi duyem com a ofrena per a purificar les seves ànimes». Com a director, intentà que *La Renaixensa* fos plural, oberta als diversos corrents i grupuscles del catalanisme naixent. [...]

Segons Miracle, «Guimerà (...) no sentia ni amava la política. Detestava la cleda, el compartiment estanc, el *partit* (...) pel que tenen de limitació, d'entrebanc a la general confraternització», en una valorització presentista de l'actuació. Ho justificava amb una nota de *La Renaixensa*, encara setmanari, l'11 de juliol de 1872, on s'afirmava: «devem dir que *La Renaixensa* no té cap mena de color polític, si no es dóna aquest nom a l'esperit catalanesc que la féu sortir a la pública llum; i que tampoc pertany a cap secta religiosa, avui que per desgràcia està l'esperit de la nació tan fraccionat, per més que les mire totes amb lo degut respecte». A desgrat del que fan preveure aquestes afirmacions, Guimerà tingué una intensa actuació política, si no es confon la semàntica de la paraula amb la lectura reduccionista de voler guanyar eleccions al preu que sigui per a ocupar càrrecs de gestió o controlar partits que aspirin a obtenir-los. Fou membre de La Jove Catalunya, del Centre Català, de la Lliga de Catalunya i de la Unió Catalanista. En totes hi participà activament i com a mínim a les dues darreres hi conspirà. Absència de color polític volia dir refús a la conxorxa o identificació amb els partits aleshores establerts i els seus tripijocs, però no comportava en absolut cap renúncia a obtenir el màxim expandiment i suport per a la idea i la voluntat de redreçament nacional català, al qual Guimerà i els seus amics dedicaren múltiples esforços per la qual cosa se'ls podria definir d'agitadors i propagandistes

patriòtics. L'èxit i encert o el fracàs de les seves propostes és, en tot cas, una altra història.

Per això, malgrat la declaració de principis aparentment eclèctica, els homes de *La Renaixensa*, ni Guimerà ni els altres, no es mantingueren neutres en les disputes del catalanisme emergent. El 1880, durant la celebració del Primer Congrés Catalanista, patrocinaren una «Candidatura no política» en contra de la defensada per Almirall, que respongué batejant la seva com a «Candidatura no separatista», donant a entendre que sí que ho era l'auspiciada pels amics i companys de Guimerà i que la qualificació podia ser acceptada com a possible pels altres assistents. En esclatar la crisi del Centre Català, a l'entorn de les polèmiques generades per les actituds titllades de personalistes i afectes a un corrent preestablert, el republicanisme laïcista d'Almirall, que culminà amb la creació de la Lliga de Catalunya el 1887, Guimerà participà activament en la recerca de suport per als partidaris d'impulsar un canvi en l'actuació del Centre. [...]

La mateixa bel·ligerància, si es vol conspiratòria, mostrà a la Unió Catalanista. [...] El 25 d'abril de 1899 escrivia a Francisco Serés, de Tàrraga, demanant-li que enviessin un delegat de l'Associació Catalanista de Tàrraga, o que deleguessin en algun amic de Guimerà, «un de nosaltres mateixos», el vot per a l'elecció de la Permanent de la Unió en el Consell General de Representants, després «de l'ensopegada del catalanisme amb motiu del general Polavieja». A la carta definia els defensors del pacte amb el general com a «enemics de les nostres idees», situats enfront de «nosaltres, los que som catalanistes de tota la vida, els que volem sempre la Catalunya pura sense conxorxes ni pactes vergonyosos amb cap enemic de la Terra, volem presentar una junta de gent radical que faci, d'ésser elegida, un manifest al país de franc programa catalanista que diga lo que som i lo que volem». A la primera Assemblea, celebrada a Manresa, definia,

en el seu discurs que hi pronuncià en defensa de l'autonomia catalana, la Unió Catalanista com el «resum y grahó'l més alt de tots los actes que fins al present ha dut a cap lo Regionalisme de Catalunya». L'any següent, el 1893, en una vetllada literària proclamava sense embuts: «lo Regionalisme (...), lo Catalanisme, no és altra cosa que'l govern de casa per la gent de casa y valentnos de totes les forces de vida que tenim a casa. És a dir, Catalunya per los catalans y per als catalans». Tot un compendi de proposta d'actuació política, que inclou una soterrada proclama secessionista. [...]

Guimerà fou un home de combat, defensor ardit de les seves postures. Un moment culminant, amb notable ressonància pública, de la seva actuació es produí enmig de la lluita per acabar amb la situació diglòssica en els actes oficials o protocol·laris fets a Catalunya, i de manera especial a Barcelona. El discurs a l'Ateneu Barcelonès del 30 de novembre de 1895 marca una frontera entre l'abans i el després. Hi ha múltiples testimonis. Maragall, en el parlament fet en l'homenatge a Guimerà el 1909, deia: «per un home de fe íntima, per un poeta líric ¿què podia haver-hi de més normal que anar a parlar en català en una càtedra tan catalana com aquella? Pronuncià la primera paraula, i la protesta esclatà, primer un esquitx de burla fulminant que es disparà, i de seguida l'estrèpit de l'ira, formidable. Tot foren crits, i braços en l'aire, i gent alarmada; contraris escometent-se i amics que descompartien; cadires fora de lloc i gent fora de si (...). Molts que eren contraris ja són tots uns, i de la batalla no en resta sinó la glòria dels qui hi lluitaren.» Mentre es produïen els incidents, continua Maragall, Guimerà «esperà quietament la fi del tumulte, que acabà tanmateix, amb una gran aclamació al que aixís a peu ferm el resistia. Llavors seguí la lectura com si res hagués passat (...) fent l'elogi de la nostra llengua, i mostrant el seu dret a la vida plena arrencant d'un gloriós passat i augurant-li un esde-

venir més gloriós encara (...). Al terminar (...) esclatà l'ovació unànim coronant la primera victòria, que ja se'n pot dir política, del catalanisme». No fou aquest l'únic èxit oratori reconegut i celebrat. [...]

El 1901 Guimerà formulà una de les descripcions més detallades del seu pensament polític. Declarava, amb fort deix sentimentalista prou envernissat, però, d'universalisme, que «lo ser catalanista's fonamenta en estimar ab entusiasme, ab fervor, ab idolatria a Catalunya», sense renunciar per això a formar part del món, tot i que aclaria: «sobre la pàtria universal que formen los conjunts del món hi haurà sempre, tant si volem com si no volem, dominant-ho tot en l'individu, la pàtria particular», perquè «totes aquexes pàtries del món, pobles, races, nacionalitats, tenen cada una son nom y son orgull y son esperit d'independència». De la generalitat passava al concret: «aquí ahont som, aquesta il·lustració, aquesta llibertat, aquesta dignitat de poble's diu y's dirà sempre davant de tots los opressors y agavelladors del món, Catalunya». Malgrat l'aparent contundència exclusivista de la declaració, el «Catalanisme no pretén, ni ha pretès en sa vida, ni pot pretendre may, que no's treballi per a l'aproximació de totes les races, aixís com per la barreja de sos afectes y de sos interessos». [...]

El 1893 augurava el final dels partits corruptes de la Restauració, sense distincions ideològiques: «dintre de poch temps, per no dir que ja hi som arribats ara, sols quedaran dues úniques forces a Espanya, mes les dues exuberants de vida y d'entusiasme. La una és la massa regionalista, més o menos avançada, més o menos franca y decidida (...). L'altra és la massa socialista, ab les seves ramificacions y embrancaments de Comunisme y Anarquisme y altres qualificatius interminables. Y tan apartats com se troben lo Regionalisme y'l Socialisme (...), en un punt tenen certa semblança: en la manera d'apreciar son afecte a Espanya. Per a uns y altres l'amor a la pàtria espanyola és

en segon lloch. Per los socialistes primer és lo món que Espanya; per a nosaltres, los regionalistes primer que Espanya és Catalunya». Resultat de l'esmicolament dels partits tradicionals seria l'acostament al catalanisme de militants d'altres ideologies, com el «mateix carlisme», cosa que vol dir que, contra allò que afirmen certs historiadors aferrats als tòpics, encara no hi era i s'hi anirien integrant «los partidaris de la Montanya», i també «lo partit federalista, que és casi tot lo partit republicà de Catalunya».

Malgrat els atacs al centralisme i la corrupció governamental, hi ha una solidaritat, per exemple el 1889, amb els «pobres fills de la nació castellana». I Guimerà era taxatiu: «Catalunya quan crida no es pas contra vosaltres, ni ambiciona posarvos sa llengua, ni ses lleys, ni ferosos a sa imatge. Sigueu com sou fins a la consumació dels sigles, mes dintre de casa vostra», tot demanant reciprocitat, «y que se'ns deixi a nosaltres ser tal com érem», amb un simptomàtic canvi verbal. Però ja el 1883 havia fet una primera referència positiva a la immigració rebutjant la dita «de ponent ni gent, ni vent», en referència sobretot als que havien vingut a treballar a les obres dels carrils: «gent de ponent eren molts d'ells, y, enlloch de venir a dur la mort a Catalunya, han vingut a buscar la vida empunyant les armes del treball per a contribuir a la prosperitat nostra».

Projecció fora de Catalunya

JOAN MARTORI

«El teatre de Guimerà a Madrid. Un punt d'arrencada en la seva projecció internacional», dins *Serra d'Or*, any XXXVIII, núm. 433, gener de 1996

La presència del teatre de Guimerà a Madrid té molt a veure amb dues qüestions que l'atansen al fenomen de la modernitat: la imatge i les comunicacions. Pel que fa a la imatge, la dimensió d'activista, indestruïble de la de dramaturg, mediatitzà en molts moments la lectura que es féu de la seva obra. En ocasions, la depuració d'aquest component ideològic suposà una distorsió en la valoració de la seva tasca teatral; d'altres vegades no hi interferí gens. Però la recepció del teatre de Guimerà a Madrid, des de 1891 a 1919, sempre fou un signe de l'estat de les relacions Barcelona-Madrid.

Guimerà donà a conèixer la meitat de la seva obra teatral a Madrid. Molta nasqué a partir d'encàrrecs de la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza, i diferents peces foren concebudes a mida per a l'actriu madrilenya María Guerrero. Part de la producció de Guimerà s'estrenà primerament a Madrid que a Barcelona, i d'altres obres foren donades a conèixer abans en la seva versió espanyola que en l'original, per la companyia del Teatro Español de Madrid en les freqüents gires americanes. Aquest darrer aspecte comportà que en alguna ocasió Guimerà hagués de justificar-se davant el seu públic de Barcelona més intransigent i davant un sector de la crítica que mai no havia vist amb bons ulls la seva projecció a Madrid.

Des del principi de la irrupció tardana de Guimerà en el món teatral, sembla que s'hagués fixat en el context de Madrid.

Tant la crítica com els autors catalans, entre els quals Guimerà tingué un paper capdavanter, consideraven l'escena espanyola com un àmbit de més prestigi que no el local. En una primera etapa (1891-1900), que comença amb l'èxit de *Mar y cielo* a Madrid, Guimerà aconseguí realitzar l'antic anhel d'escenificar una obra a la capital d'Espanya. La traduí Enrique Gaspar, un autor que Guimerà admirava molt. Abans, l'obra havia estat estrenada a Barcelona per una famosa companyia madrilenya, la de Rafael Calvo i Antonio Vico, el 1888, però la sobtada mort del primer retardà el debut de Guimerà a l'escena madrilenya. Poc temps després de l'èxit de *Mar y cielo* a Madrid, hi donà a conèixer una obra que havia estat un cavall de batalla per a la seva promoció com a dramaturg, *Judit de Welp*, que el 1892 no hi acabà de funcionar, per una mala interpretació escènica. La premsa de Barcelona considerà erròniament aquell fracàs com un afront per la recent participació de Guimerà en la defensa de les Bases de Manresa. Amb aquella segona estrena i la consegüent distorsió de la lectura —en aquest cas des de Barcelona— es tanca un primer bloc de la primera etapa de la projecció de Guimerà a Madrid.

L'estiu de 1892 Echegaray i una jove María Guerrero, que aleshores pertanyia a la famosa companyia d'Emilio Mario, establiren contacte amb Guimerà a Barcelona. En realitat, el «fixaren», per acabar convertint-se, l'un, en el «particular» traductor de l'obra guimeraniana, i, l'altra, en la intèrpret que acabà duent el seu teatre més enllà de les fronteres estatals. L'actriu encarregà un breu monòleg a Guimerà, *Per un petó*, obra malauradament desapareguda, que aquell estiu l'autor escriví apressadament i que María Guerrero interpretà en català. Aquell mateix estiu del 1892 es concretà el projecte de traducció i d'interpretació d'una nova obra feta a mida per a l'actriu, i que, segons els acords inicials, s'havia d'estrenar primerament a Madrid, *Maria Rosa* (1894).

María Guerrero s'emancipà de la companyia de Mario per diferents raons, arrendà l'Español, el reformà, muntà companyia pròpia i s'endugué l'obra que li havia «donat» Guimerà.

En aquesta primera etapa, nous projectes configuren el camí ascendent de la companyia de l'Español, que corren paral·lels a la projecció del teatre de Guimerà a Madrid: *Tierra baja* (1896), *El padre Juanico* (1898) i *La hija del mar* (1900), juntament amb d'altres d'inassolits, dels quals tenim notícia indirecta malgrat no conèixer el text. Guimerà, en aquest primer període, representà un paper molt important entre els dramaturgs en llengua espanyola. Al mateix temps, satisféu les esperances de renovació d'un important sector de la crítica en un context en què dominava el gust per l'exotisme dels costums «regionals» duts a escena. La confluència d'interessos —de projecció, per una banda, i de necessitat d'incorporació de nous autors, per l'altra— que suposà el tàndem Guimerà-Guerrero-Echegaray havia donat els primers fruits a Madrid, a les gires d'estiu per «províncies» (pensem que Barcelona era una de les estacions obligades per a la companyia de Madrid), a París i en diferents capitals americanes del Centre i del Sud.

De retruc, la bona acollida del teatre de Guimerà a Madrid provocà que els autors i la crítica del teatre espanyol s'interessessin per la literatura dramàtica i l'escola d'interpretació catalanes. Un fet, aquest, que no acabà de consolidar-se fins a la primera temporada d'Enric Borràs a Madrid, en la qual donà a conèixer el teatre modernista. El referent de modernitat canvià de sentit en les relacions teatrals Barcelona-Madrid. El punt de mira era a Barcelona. Guimerà havia obert les portes a aquesta nova manera d'entendre's entre els dos contextos teatrals.

La segona etapa (1902-1910) coincideix amb una certa diversificació que Guimerà opera en la seva obra. De la mateixa manera que el lideratge del seu teatre

havia perdut sentit per a tot un sector innovador pertanyent a les files modernistes, el paper renovador del teatre de Guimerà a Madrid es debilità. Malgrat temptatives de teatre poètic com *Andrònica*, en consonància amb el teatre imperant a Madrid i que corresponia més o menys a un altre encàrrec de la companyia de l'Español, Guimerà ja no hi tingué un paper tan rellevant com a la dècada anterior. Benavente i la comèdia burgesa havien aconseguit dominar el gust del públic i la sanció de la crítica, i el tipus de teatre que ofería Guimerà, malgrat la varietat, no suposà l'impacte de la primera etapa. Amb *La pecadora* (1903), *La Miralta* (1905), *La reina vieja* (1910) i, especialment, a partir de la valoració que la crítica havia fet de *La araña* (1908), fins i tot s'arribà a subestimar la significació de l'aportació de Guimerà al teatre espanyol de fi de segle.

L'homenatge de 1909 que, entre molts altres aspectes, suposà el reconeixement de la significació popular de Guimerà a Catalunya, no havia tingut pràcticament cap ressò en la premsa de Madrid. El teatre de Guimerà hi havia estat un mer element exòtic, i per tant estrany, o, en el millor dels casos, d'apropiació.

En la tercera etapa (1912-1920) s'observa un canvi d'estratègia per part de Guimerà pel que fa a traductors i companyies, que amb el temps comportà una millor valoració del seu teatre, el reconeixement de la significació històrica de la seva aportació a l'escena espanyola de la fi de segle i una consideració positiva de la dimensió institucional de Guimerà per a la societat catalana. S'hi representà *La reina joven* (1912) i, a pesar de l'errada que suposà posar en escena *El alma muerta* el 1913, a propòsit de l'estrena de *Jesús que vuelve* (1917) la premsa de Madrid reté un petit homenatge a Guimerà, sense oblidar la seva dimensió simbòlica catalana. Es tractava de liquidar un deute amb força retard, bo i compensant la lògica amnèsia de 1909.

La tercera etapa es tanca, i amb ella tota la projecció de Guimerà a Madrid en vida, amb uns fets que ultrapassen la significació literària del seu teatre. El discurs que Guimerà pronuncià en els Jocs Florals de l'any 1920 amb motiu de la visita del mariscal Joffre crearen una polèmica resposta a la premsa de Madrid. La companyia Guerrero-Díaz de Mendoza, que tenia programada *El alma es mía* a Sevilla, de resultes dels diferents comentaris dels diaris madrilenys sobre el discurs de Guimerà, decidí retirar l'obra. Les conseqüències? El refredament per sempre més de les relacions de l'autor amb la veterana companyia i la pèrdua del públic barceloní per a aquesta, a més de diferents obstacles en les seves gires americanes motivats pel rebuig de grups d'emigrants catalans.

La internacionalització de l'obra teatral de Guimerà segons això hauria tingut el punt d'arrencada precisament a Madrid. D'una banda, a finals de segle el teatre de Guimerà fou conegut a París gràcies a les representacions de la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza. Aquesta via devia haver actuat de plataforma per a donar a conèixer l'obra de Guimerà en els mitjans que l'acabaren proposant per al premi Nobel. Una segona via passa per les primeres gires de la companyia del Teatro Español de Madrid pel continent americà amb repertori del nostre autor. Que aquest camí sigui un altre fenomen de reacció en cadena que pugui explicar la presència del teatre de Guimerà a Nova York i les versions cinematogràfiques que en féu la indústria de Hollywood són qüestions, com les referents a la primera via europea, pendents d'investigació. En tot cas, fixada la significació de l'obra de Guimerà a Madrid, hem volgut integrar-ho en un procés de molt més àmplia volada, amb el qual manté moltes connexions. I insinuar, no cal dir-ho, que aquest doble camí d'universalitat en un context de comunicacions més difícils que no pas l'actual atorga a la projecció de l'obra de Guimerà una dimensió extraordinària.

ENRIC GALLÉN I DAN NOSELL

Guimerà i el premi Nobel.

Història d'una candidatura

Fins no fa gaires anys encara podies trobar algú que et parlés del premi Nobel de literatura de 1904, que va ser arrabassat a Àngel Guimerà i adjudicat a mitges entre Frederic Mistral i José Echegaray. En el fons, la concessió d'aquell guardó compartit no deixava de ser una resolució una mica paradoxal i estranya, atès que se'l van repartir un escriptor occità de la França, altament reconegut en la cultura catalana de finals del segle XIX, i un dramaturg de primera referència de les Espanyes, que va afavorir la difusió de la producció de Guimerà en traduir-lo per al mercat teatral espanyol i hispanoamericà. Echegaray era un escriptor respectat i estimat per Guimerà, fins al punt que una fotografia seva dedicada penjava de la paret del despatx del carrer de Petritxol. D'on prové, doncs, la idea que a Guimerà li van robar el premi Nobel de 1904 per raons o circumstàncies de caràcter polític? Si no anem errats, el possible origen d'aquell equívoc, si més no el que ha estat més acceptat fins ara, apareix en la biografia que Josep Miracle va publicar sobre Guimerà el 1958. Avui sabem que Miracle es va confondre en llegir incorrectament la data d'una fotografia de Karl August Hagberg arran de la visita que l'escriptor suec va realitzar a Barcelona. En aquella època, Hagberg era el membre expert de l'Institut Nobel de l'Acadèmia Sueca que s'encarregava de redactar els informes sobre les candidatures espanyoles i italianes al Nobel; més endavant ho va ser també de la portuguesa.

Tanmateix, la visita de Hagberg a Catalunya no va tenir lloc el 1904, sinó el mes d'octubre de 1913, quan només feia tres anys que exercia com a expert de literatura espanyola de l'Acadèmia Sueca.

El 1904 cap acadèmia (ni la sueca, que ho hauria pogut fer), cap institució semblant ni cap professor universitari no va elevar la proposta de candidatura de Guimerà al premi Nobel. Va ser a finals de 1905, quan Carl David af Wirsén, secretari perpetu de l'Acadèmia Sueca i president del Comitè Nobel, va convidar la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona a presentar una candidatura. L'acadèmia barcelonina va optar per Àngel Guimerà i el va proposar per primer cop el 1906, però va arribar tard als terminis establerts per l'Acadèmia Sueca, i fins l'any següent la proposta no va ser acceptada. Després seria renovada consecutivament fins al 1922.

Potser el 1913 Guimerà va tenir alguna opció més clara que en els anys anteriors, si ens atenim sobretot a la correspondència que s'ha conservat de Hagberg amb Pere Aldavert, Lluís Via i el mateix Àngel Guimerà. Tanmateix, aquell any el Nobel se'l va endur per primer cop un escriptor que no era europeu, Rabindranath Tagore, amb gran desconcert i enuig de Hagberg, pel que sembla. Per això Miracle assenyala en la seva biografia:

I vet aquí que abans de tornar al seu país, Hagberg, amb inenarrable sorpresa i disgust va ser informat que hi hauria modificacions en el veredict per causa de raons de prestidigitació cancelleresca, que en l'endemig s'havien produït. Hagberg, l'enviat especial, es trobà en una enutjosa anul·lació de la seva comensal oficial, i en una delicadíssima situació enfront de Guimerà, no sabent com demanar unes excuses que Guimerà, comprensiu, havia prou concedit per endavant [Miracle 1958, pàg. 440].

Efectivament, el premi Nobel de literatura de 1904 no va ser per a Àngel Guimerà. Aquell any va ser partit entre Espanya i França, en les persones de José Echegaray i Frederic Mistral, als dos il·lustres amics de Guimerà, als quals felicità ben efusivament i ben cordialment; pel que fa a ell, estava ben satisfet d'haver estat honorat d'antuvi per la institució, la qual

havia pensat en ell i en les llengües romàniques renaixents, que també, fet i fet, Mistral representava.

El mal ja estava fet; les possibles al·lusions a la «prestidigitació cancelleresca» es circumscrivien tal vegada a l'àmbit suec, i en cap cas a l'espanyol. Fos com fos, encara avui i de tant en tant, algun periodista, algun professor o algun polític assenyala la fita de 1904 com aquella en què a Guimerà li va ser arrabassat el premi Nobel per un escriptor espanyol que en aquella època ja era qüestionat pels més joves. D'aleshores ençà, s'ha intentat pal·liar aquella marrada. El primer a esbatanar-ho, a principis dels anys setanta, va ser el professor Bertil Maler, tot forçant la resposta immediata de Miracle, que va reconèixer el seu error en la datació; posteriorment, Josep Munté, partint ja de l'aportació de Maler i de la correcció de Miracle, va publicar una sèrie d'articles sobre el tema en el desaparegut diari *Tele/èXpres*, quan encara no es podia disposar de la informació més apropiada per fer-ne una aproximació i sobretot una investigació de primera mà.

[...] Efectivament, l'esclat, el desenvolupament i el desenllaç de la Gran Guerra van tenir conseqüències profundes radicals en la futura organització política, social i cultural del món occidental, de les quals també es va ressentir, a una escala més petita, la trajectòria del Premi Nobel de literatura, i més específicament els criteris amb què havien estat avaluats i atorgats els guardons fins a aquell moment. Si més no, aquells canvis van modificar i trastocar en bona mesura les possibilitats d'un determinat tipus d'escriptor, com el que podia representar Àngel Guimerà, d'obtenir el preuat guardó. Si durant la primera dècada, protegit i apreciat per Edvard Lidfors durant el mandat de Wirsén, les opcions de Guimerà potser van ser molt limitades, en els primers temps de la Gran Guerra, i en nom de la reivindicada neutralitat política, es va considerar la possibilitat de promoure alguna de les candidatures procedents dels països no bel·ligerants en el conflicte.

Tanmateix, la possibilitat de compartir-lo amb Benito Pérez Galdós no va ser atesa en última instància i la nova situació política, amb el ressorgiment dels nacionalismes arreu d'Europa i amb uns nous criteris de valoració i selecció per part del Comitè Nobel, va esguerrar qualsevol possibilitat perquè Guimerà pogués obtenir el premi Nobel, si és que mai hi havia estat a prop. Perquè la candidatura de Guimerà no deixa de ser única: procedent d'una literatura renaixent en procés de modernització, amb una llengua que no va assolir una autoritat normativa fins al 1913, sense institucions acadèmiques tan prestigioses i potents com eren l'espanyola, la francesa o la sueca, i amb greus dificultats per trobar suport i avals en l'àmbit de la catalanística de nova trinca. Més encara, les manifestacions de la literatura catalana moderna eren encara relativament poc traduïdes i, quant al teatre, era poc o gens representat a Europa. No ens enganyem, doncs: la situació efectiva de Guimerà no va ser mai ni la d'Echegaray, ni la de Galdós, ni la de Benavente, ni la del mateix Mistral, que va comptar amb el gran suport de la romanística alemanya. Amb tot, la seva candidatura va persistir fins a l'últim alè. Un fet gairebé insòlit.

Retrat de l'artista vell

JOSEP PLA

Retrats de passaport, 1954

Quan vaig conèixer el senyor Àngel Guimerà, aquest senyor era ja molt vell i un servidor un jovenot passablement impertinent —la joventut, ai las!— i una mica estrabul·lat. El senyor Guimerà es trobà amb un fet que sol ésser corrent quan s'arriba a tenir molta edat: se li anaren morint successivament els amics de les tertúlies que havia freqüentat, un darrere l'altre, com una processó tràgica. I així, havent quedat esgotades, dissoltes i desertes les tertúlies normals s'hagué de refugiar, a la fi, en reunions formades per persones de molts menys anys. I llavors succeí el que també és perfectament corrent: que fou una tertúlia de gent molt més jove la que veié morir el senyor Àngel Guimerà i assistí al seu enterrament.

La tertúlia a la que faig referència es reunia a l'Ateneu Barcelonès, sobre el jardí, i era separada per una mampara de la que presidia el doctor Quim Borralleres. A l'estiu, els dies de molta calor, l'envidrat que separava les dues tertúlies s'obria de bat a bat per refrescar el local. I llavors arribava que les dues tertúlies quedaven pràcticament foses en una sola reunió considerable. És per aquesta raó, merament climatològica, que els qui tinguérem l'honor de fer companyia a Quim Borralleres entre els anys 1919-1929 podem també afirmar que prenguérem cafè alguna vegada amb el senyor Guimerà.

Tinc la impressió, de tota manera, que els dos cercles no arribaren a compaginar. La tertúlia del gloriós dramaturg estava formada per persones molt distingides, molt ben vestides, generalment de l'estament

comercial. Era una tertúlia de tòpics, de llocs comuns, absolutament convencional. La del costat era una cosa molt diferent: s'hi practicava el lliure examen més absolut, hom s'hi manifestava en la més autèntica i segura llibertat. Algunes opinions emeses per diferents persones de la nostra penya en dies de desaparició de mampara no foren del gust d'alguns assistents a la del costat, i així arribà un moment en què es plantejà el problema de saber si el millor encara no era mantenir l'envidrat immòbil i tancat. Eren dues coses, en definitiva, separades per un segle de distància.

En aquell moment, el senyor Guimerà havia arribat a la glòria més notòria i inqüestionable, però no vaig saber mai del cert si el dramaturg tenia temperament de contertulià normal. Era un senyor molt vell. Hi veia molt poc. Els vidres li tremolaven sobre el nas. Era molt sord: en realitat només sentia el senyor Pere Aldavert per l'hàbit que tants anys de convivència havien format. Era, per altra part, un home molt encorbat, i tots els moviments que feia causaven la impressió d'inseguretat: quan volia agafar una copa, Aldavert, que sempre seia al seu costat, li guiava el braç. Aldavert tenia una manera tan imperceptible d'ajudar-lo que ningú pràcticament no se n'adonava. En tot cas, no vaig sentir mai, en aquelles reunions, que manifestés la més lleu observació, que articulés la més petita frase. Era un contertulià immòbil, mut i aturat. Les seves úniques activitats es reduïen a confirmar amb el cap o amb la veu el que el senyor Aldavert successivament articulava. No és pas que Aldavert i Guimerà fossin inseparables: és que eren la mateixa cosa, dos cossos absolutament diferents en un sol home real. [...]

En aquella època, les poesies i el teatre de Guimerà havien passat ja una mica de moda: el *Jesús que torna* no havia resultat gaire. Els qui creïem que Jesús és un personatge importantíssim quedàrem astorats en veure que Guimerà havia tingut el tupè d'anomenar la seva obra amb el títol que li donà. «Quina idea deu tenir de Jesucrist

el senyor Guimerà?», ens preguntàvem, atabalats i lleugerament ofesos. En tot cas, el dramaturg tenia un immens prestigi popular. Quan passava pel carrer, molta gent es treia la gorra o el barret i li demostrava un respecte emocionat. La gent mirava Rusiñol rient i Guimerà amb una cara severa i llarga. El gran públic sempre porta cinquanta anys de retard. En canvi, del senyor Aldavert, ningú no en feia cas. Molta gent creia que aquell senyor petit i esborrat, que anava al costat però una mica darrere de Guimerà, era el seu acompanyant, una espècie d'ajudant o de criat del personatge importantíssim. El públic en general i les noves generacions sabien poca cosa del senyor Aldavert. El que com a màxim se sabia era que Guimerà vivia a la casa que al carrer de Petritxol hi tenia la família Aldavert. Ben poca cosa més. [...]

El senyor Guimerà fou un gran idealista. La forma i el fons de les seves poesies i els seus drames han estat qualificats de romàntics. Fou una bona persona cent per cent, i en el nostre petit món literari no s'expliquen anècdotes relacionades amb ell, tan corrents en aquest món, que no vagin unides a la seva correcció i a la seva amistat. El seu gran amic, el senyor Pere Aldavert, fou també un altre gran idealista, però en el to general de vida d'aquests dos homes hi ha molta diferència. Els qui conegueren Aldavert afirmen que sempre portà una vida de gos i que fou un pobre de solemnitat. En canvi, Guimerà, amb les seves declamacions, guanyà importants quantitats de diners i fou un element de la Societat d'Autors molt saturat. En el nostre temps hi ha hagut tres homes que s'han guanyat molt bé la vida escrivint en català. Han estat Guimerà, Rusiñol i Sagarra.

En un bell, considerable volum, ara han estat publicades les *Obres Selectes* del senyor Àngel Guimerà, amb un pròleg molt curiós del senyor Josep Miracle, autor d'una vida molt completa de l'autor de *Terra baixa*. El volum ha estat fet tractant de donar una mostra molt característica de l'obra d'aquest autor. El pròleg, que es

titula «Retorn a Guimerà», és interessant perquè el senyor Miracle, adoptant una posició senzilla, ingènua i acusadament angelical, es planteja el cas de Guimerà. Hom posa de manifest l'estranyesa que produeix el fet que un home que fou en vida tan aplaudit i saludat s'hagi, en aquests últims anys, enfosquit i lleugerament esborrat. «No és singular?», es pregunta el senyor Miracle. És una pregunta que potser no agafa la vida amb la filosofia necessària. No es tracta pas de judicar, sinó de veure que sempre hi hagué homes molt saludats i molt premiats i molt aplaudits en vida que després s'enfosqueixen, i d'altres que visquen desconeguts i fins blasmatos, el nom dels quals sobreviu després d'haver passat físicament avall.

El senyor Àngel Guimerà fou una òptima persona, un ombrívol patriota, un Miquel Àngel (com algú l'anomenà), un dramaturg insigne, un col·leccionista de premis dels Jocs Florals, un poeta de gra fort i un home tan representatiu que quan passava pels carrers tothom el saludava. No té pas el mínim dubte: així fou Àngel Guimerà.

Aquest fullet ha estat publicat pel Teatre Nacional de Catalunya en ocasió de l'**Epicentre Guimerà** de la temporada 2015/2016, que ha inclòs les activitats següents:

Maria Rosa

d'Àngel Guimerà a la Sala Petita del TNC
(del 20 de gener al 28 de febrer de 2016)

**Conferència Àngel Guimerà periodista:
una veu del vell catalanisme exigent i mestís**
a l'Ateneu Barcelonès amb Lluís Reales
(21 de gener de 2016 a les 19 h)

Titaina sàinet líric

d'Enric Morera amb participació de l'ESMUC al TNC
(25 de gener de 2016 a les 20 h)

Conversa amb Carlota Subirós

a la Biblioteca d'Horta dins del cicle
Converses amb els directors – Lectures escèniques
(26 de gener de 2016 a les 19 h)

Col·loqui amb Rafael Ribó

després de la representació de *Maria Rosa*,
d'Àngel Guimerà a la Sala Petita del TNC
(29 de gener de 2016)

Conferència Guimerà: violència i llibertat

a diverses biblioteques públiques catalanes
(de gener a abril de 2016)

Exposició sobre Àngel Guimerà

al vestíbul principal del TNC
(del 18 de gener al 12 de juny de 2016)

Conferència Guimerà i el Premi Nobel

a l'Acadèmia de Bones Lletres
amb Enric Gallén
(11 de gener de 2016 a les 19 h)

Vergonya eterna

espectacle d'Albert Arribas i Ferran Dordal
a partir del discurs de Guimerà a l'Ateneu Barcelonès
(Ateneu Barcelonès, del 18 al 20 de febrer de 2016 a les 19 h)

Ruta literària *La Barcelona de Guimerà*

(21 de febrer de 2016)

Projecció de la pel·lícula *Tiefland* de Leni Riefenstahl
dins del cicle *Guimerà i el cinema* a la Filmoteca de Catalunya
(23 de febrer de 2016 a les 18.30 h)

Edició del llibre *Guimerà: home símbol*

de Xavier Albertí i Albert Arribas, Edicions 62, març de 2016

