

Un Guimerà desconegut?

Ramon Bacardit

FONT: Postfaci de Ramon Bacardit dins del *Teatre reunit d'Àngel Guimerà*.
Teatre Nacional de Catalunya, 2020.

UN GUIMERÀ DESCONEGUT?

La producció dramàtica d'Àngel Guimerà és força més extensa del que se sol pensar. Del conjunt de textos que integren els dos volums de la seva obra completa publicats per Selecta només n'hi ha quatre que formen part del repertori habitual: *Mar i cel* (1888), *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896) i *La filla del mar* (1900). Tot i que es tracta d'obres cabdals de l'autor com demostra la pervivència mantinguda al llarg del temps, ens ofereixen una visió esbiaixada de conjunt de les creacions guimeranianes. De fet, exceptuant-ne el primer, recuperat des del format del musical, els altres tres responen a l'orientació més propera al realisme i al naturalisme. I és que en Guimerà, com en d'altres dramaturgs decimonònics, es fa visible l'evolució estètica que porta del romanticisme inicial cap al naturalisme o el simbolisme. I també com en altres autors es poden delimitar unes línies temàtiques que, amb lleugeres variacions, van modulant-se des de perspectives estètiques diverses.

La primera etapa de la seva producció ve marcada per la voluntat de fixar un model de tragèdia romàntica que respon als estímuls de l'època. Recordem que en la segona meitat del vuit-cents es retorna a l'obra d'autors com Friedrich Schiller i, en part a través d'ell, de la recuperació de Shakespeare des d'una perspectiva diferent a la projectada pels primers autors romàntics. De fet, al voltant de les dècades de 1860-70 es manifesta una clara intenció de recuperar el sentit transcendent dels textos teatrals a partir d'un retorn a la tragèdia i al vers, com una reacció al caràcter massa comercial i fins frívol que s'havia imposat als escenaris. El realisme atenuat i moralitzador de determinats drames i el mecanicisme banal de gèneres com el melodrama o el vodevil desagradaven als intel·lectuals europeus desitjosos d'una literatura dramàtica que estigués a l'alçada de la poesia.

En el context català el debat sobre la tragèdia era esperonat per la voluntat de prestigiar una literatura que es veia com a «renaixent» i que volia competir amb les grans tradicions literàries del seu entorn. Guimerà es veié empès pels seus companys a assajar un model dramàtic que respongués a aquestes expectatives i es desmarqués del model consolidat per Frederic Soler, el teatre del qual responia

als paràmetres habituals de l'escena comercial del moment que havia sabut adaptat amb força èxit a la tradició dramàtica costumista de l'escena catalana. Entre els amics de Guimerà destacava un dels millors crítics d'aquells anys, Josep Yxart, que junt amb Joan Sardà eren uns clars referents en el món literari català. Yxart fou el primer i un dels més lúcids lectors de l'obra guimeraniana i un dels grans valedors de Schiller a nivell hispànic i, a més, col·laborà en la posada en escena del primer text guimeranià, *Gal·la Placídia*, el 1879.

A mig camí entre el model victorhuguesc, una mica truculent, i els impulsos de l'esmentat Schiller o dels coetanis Ventura de la Vega o Pietro Cossa, Guimerà començà a articular una obra que anava fixant unes constants formals i temàtiques que s'anirien consolidant al llarg de la seva trajectòria, a mesura que la seva seguretat com a dramaturg s'anava assentant. El model eclèctic de tragèdia fruit d'aquestes influències coincidia a grans trets amb la sensibilitat de l'època a l'hora de combinar la cosmovisió romàntica amb elements de realisme i amb un cert classicisme, visible en l'ús del vers blanc i en la tendència a concentrar la dramàticitat del text a partir d'un seguiment moderat de les unitats dramàtiques, especialment la de lloc i en alguns casos també la d'acció. El component realista es manifestava en la presentació de determinades situacions i, especialment, en l'ús del llenguatge. Pensem, per exemple, en la caracterització dels pirates de *Mar i cel* a partir de la seva manera de parlar. Per altra banda, el registre col·loquial que utilitza el porta a aprimar el vers gairebé com si fos prosa, com en l'exemple següent en què el decasíl·lab es fragmenta en el diàleg entre els personatges:

Ferran: Jo? Res; o casi res.

Hassèn: Com?

Ferran: Us penjava (...)

(Guimerà 1978: I, 338)

Però el més remarcable de la producció guimeraniana que abasta el període de 1879 a 1890 és el fet de presentar en les seves obres la història per escenificar un determinat debat filosòfic i polític: identitat contra alteritat, puixança i decadència dels pobles, amb el correlat de la confrontació entre natura i cultura. Tot i que el centre de la tragèdia és un altre. Com diu Ataülf a l'escena tercera del primer acte de *Gal·la Placídia* (1879):

Aquest món que trepitges és reflecte

D'un altre món en eternal batalla...

Lo cor de l'home; tu no ho saps, espera!

(Guimerà 1978: I, 31)

Aquesta fixació en el cor de l'home és el que determina el caràcter tràgic de la seva obra i es manté malgrat les evolucions i els canvis estètics a què es veu sotmesa al llarg dels anys. Sobre aquest fons l'autor hi projecta la reflexió sobre el poder que veiem en alguns dels textos de la seva primera etapa com *Rei i monjo* (1889) o *L'ànima morta* (1892), al costat de la temàtica del desig i el seu poder destructor, molt explícit en aquestes dues tragèdies però que ja era present a *Gal·la Placídia*. La forma de figuració i l'enfocament que pren el tema s'emmarca clarament en els paràmetres romàntics però l'autor sabrà traslladar aquesta temàtica en termes més propers al naturalisme a partir de *La Boja* (1890) fins al tractament plenament modern del tema en obres com *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1897) o *La filla del mar* (1900). En una línia no gaire diferent a la d'altres dramaturgs de l'època, Guimerà transforma la hiperemotivitat romàntica en una patologia fruit del determinisme. El naturalisme situava les accions dels seus protagonistes en l'interstici entre allò moral i allò ètic. De maneres diferents, la protagonista de *La Boja*, *Maria Rosa* o la Marta de *Terra baixa* tradueixen les seves emocions en termes més clarament físics, obertament eròtics en alguns casos (Bacardit 2017: 16-17).

∞

(...)

∞

Fos com fos Guimerà no continuà aquest camí i cal esperar uns anys fins a l'aparició de *Sainet trist* (14-4-1910), una mena d'experiment com reconeixia el seu autor en una entrevista a *La Veu de Catalunya* (13-4-1910). Hi explica que el títol prové del fet que el tercer acte trenca l'aire de sainet dels dos primers. La crítica es feu ressò unànime de l'èxit de l'obra i de la seva originalitat. I això que, segons l'autor, la posada en escena s'havia complicat una mica com deia a Joan Costa i Deu en una carta del mateix dia 13:

«L'assaig d'un drama que s'estrena demà i alguns canvis d'actors a última hora, m'han tingut marejat i avorrit aquests dies» (Guimerà 1978: II 1518). La posada en escena anà a càrrec d'Adrià Gual, que no aconseguí l'èxit esperat (Gual 1960: 245-6).

Recordem que fou la primera estrena del dramaturg després de l'homenatge multitudinari que rebé el 1909. En una carta a Miquel de Palol del 24 de setembre

d'aquell any, el dramaturg s'excusava de no anar a saludar els seus admiradors gironins («m'he proposat que per una temporada ben llarga no vagi el meu nom pels diaris...») (Guimerà 1978: II 1518). Guimerà era un autor plenament consagrat i en ple idil·li amb la companyia de María Guerrero i Díaz de Mendoza, que portaven les seves produccions arreu. De fet, l'estiu del 1910 tenia projectada la traducció al castellà de *Sainet trist* a càrrec de Carlos Fernández Shaw però al final el projecte no reeixí (Martori 1995: 203), la traducció castellana l'acabà signant Gregorio Martínez Sierra.

L'obra és una bona mostra del domini adquirit per Guimerà en la comicitat basada en el tractament del llenguatge, com en l'escena X del primer acte. A l'escena XIII del segon acte recorre de nou al mixtilingüisme i fa que Tit parli de la doctrina estraferent les formes castellanques: «Padra, Hicu i al Aspiritu Santu» (Guimerà 1978: II 373). Fins i tot es permet una certa paròdia de Manelic en el parlament que fa Tit a l'escena VII del mateix acte:

Tit: Que jo no ho sé dir tot, vaja; però jo m'ho conec que no sóc com era, que tant se me'n donava una mosca com una altra a l'arribar aquí, perquè... jo portava estimació per una... per una que fos per mi tot sol, per tot jo, i me l'estimava a la que fos. I mira, m'han dit que tu eres aquesta... i hem estat aquí tots dos. I ara no sé com dir-t'ho jo. (*Picant de peus cremat i girant-s'hi.*) Però ja està fet. I mira: ara quan me n'aniré al llit i diré parenostres, els diré pensant en tu.

(Guimerà 1978: II 353)

El paral·lelisme amb el Manelic del primer acte de *Terra baixa* havia de ser clar per als espectadors. Ara bé, el registre aquí és un altre i el personatge resulta més ridícul que «innocent». Per altra banda, la típica relació de triangle amb la dona que rep una doble sol·licitació no té el caràcter tràgic que adquiria, per exemple, a l'obra abans esmentada. El component dramàtic s'insinua molt tènue i va fent-se present a partir d'indícis.

(...)

Guimerà encerta a combinar l'ambientació costumista pròpia del sainet, amb els típics recursos humorístics del gènere, amb les formulacions de la literatura culta de l'època. La barreja d'elements simbolistes (la noia mor a la tardor) i naturalistes amb la tradició del sainet és força original. La trama, el conflicte, es redueix a ben poca cosa i, en canvi, la presència de la fatalitat es va deixant sentir fins al final com si es tractés d'una peça de Maeterlinck o, més pròpiament, de

Rusiñol (Fàbregas 1971: 117). No obstant, el component sentimental, una mica melodramàtic, juga en contra del sentit de tragicitat que apunta el text en alguns moments. En definitiva, Guimerà temptejava fórmules diferents però que formaven part de la mena de teatre que tenia èxit a l'època. És evident que un dels estímuls principals era la relació amb la Guerrero, que justament volia aquella mena de textos que li permetien un lluïment per competir amb les altres grans actrius com la Duse.

(...)

∞

Guimerà es troba immers en el moment de major sol·licitació per part de companyies de prestigi, és proposat per al premi Nobel (per primera vegada el 1906) (Gallén & Nosell 2011) i, a més, pateix les conseqüències de combinar la seva militància catalanista amb el fet que algunes obres seves siguin estrenades molt abans en castellà que en català. Cada estrena a Madrid era una mena d'examen que tenia repercussió a Barcelona. La recepció de *L'aranya* és un bon exemple d'aquesta situació. L'obra s'estrenà en castellà a Madrid el 18-4-1908 mentre que la versió catalana no s'estrenà fins al 16 d'octubre del mateix any. Sembla que el fracàs fou absolut, ni el públic ni la crítica varen valorar bé el drama. Els crítics madrilenys tendiren a considerar el dramaturg català com a representant d'un teatre «regional» que semblava reiteratiu i, injustament, ignoraren els esforços de Guimerà per tractar ambients diversos. De fet, *L'aranya* té una ambientació ciutadana com *L'Eloi* però no era un món en el que el públic madrileny es pogués sentir identificat segons algun crític (martori 1995: 185-86). En canvi, la presentació de l'original català al Romea anà de manera força diferent, a les pàgines de *Cu-cut!*, (22-10-1908) «Violet» (Josep Morató) afirmava:

Lo que si'ls diré és que a Romea ja tenen obra per dies, car *L'Aranya* interessa de ferm, per la violència, per la vibració, per l'interès dels tres actes que la formen. Per això en Guimerà, al final, va rebre una de les ovacions més fermes que jo he vist al teatre.

Probablement els espectadors catalans ho tenien més fàcil per reconèixer-se en els personatges de l'obra. En l'edició que va fer del drama, Xavier Fàbregas hi veia el rerefons d'altres produccions guimeranianes i establia una relació amb *Sol, solet...* pel tema de la paternitat en la mesura que els fills són «capaços de justificar la vida i, a última hora, de salvar l'empedreït» (Fàbregas 1969: 13). Guimerà se'n torna a sortir a l'hora de caracteritzar els personatges a través d'un registre de llengua viu i dúctil que en aquest cas com a *L'Eloi* o al monòleg *En Pep Botella* (5-

3-1906) sap reproduir la llengua popular ciutadana, com en les obres rurals encertava a trobar una varietat totalment creïble i eficaç. Com ha estat observat: «el lèxic de Guimerà delata, entre d'altres coses, una progressiva tendència a la diversificació i a l'adaptació a les diferents situacions i contextos d'ús» (Ginebra 2006: 104). Per altra banda, l'autor mostra el seu domini de la construcció dramàtica en escenes com la del berenar del segon acte.

La trama de *L'aranya* ens presenta, doncs, un matrimoni que té dificultats per tenir fills, fet que inevitablement els distancia, ja que ell, Tano, no pot evitar culpar-ne la seva dona. La situació serà potenciada i aprofitada per «l'aranya», Peretó, que vol beneficiar-se l'esposa del Tano. Al costat de la parella protagonista se'ns en presenta una de més jove, amb fills, i una altra que es passen el dia barallats, amb els fills morts, i, sobretot, els dos desaparellats, Peretó i Isabel, que intentaran seduir els dos protagonistes. Aquesta diversitat de situacions de parella respecte als fills permet a l'autor plantejar dos temes recurrents en la seva obra d'aquells anys: la paternitat frustrada o idealitzada (*Sol solet...*) i l'orfenesa, que en el seu cas té una certa relació amb l'experiència biogràfica pel fet que el seu pare va tardar a reconèixer-lo (Bernal 2000: 73-74).

Tant pel que fa al plantejament com pel desplegament de la trama, l'obra resulta original en la producció de Guimerà. El component costumista té més força que el pròpiament naturalista i el text manté un cert equilibri entre els moments humorístics i els dramàtics. De fet, es podria dir que és una de les obres de l'autor més clarament realistes. El component simbòlic que vèiem a *Sol, solet...* no hi és aquí, encara que aparegui el tema de la paternitat i de la mitificació dels fills. Si Tano no mata al final a Peretó és perquè sent arribar els seus fills i no vol deixar-los sense pare. El component sentimental, tan habitual en el teatre hispànic de l'època, acaba minimitzant el conflicte (Salvat 1974: 30).

∞

(...)

Les obres guimeranianes que es presenten en aquesta edició són una bona mostra del saber dramàtic de Guimerà, del seu ofici en l'arquitectura teatral però, també, de l'evolució / culminació d'unes constants temàtiques del seu teatre. Tant a la línia realista naturalista, que és la més ben representada aquí, com a les reformulacions que va fer de la tragèdia en vers, el dramaturg mostra unes mateixes inquietuds que van més enllà del caràcter d'encàrrec que podien tenir en algun moment els seus textos. Com els altres autors dramàtics del moment, l'autor de *Terra baixa* estava subjecte als repertoris de les grans companyies

teatral, que depenien en tot moment del favor del públic i volien aprofitar el rendiment d'un autor que ja era conegut.

Guimerà anà perfilant en aquests anys uns temes que com ja s'ha anat dient venen de la seva primera època com a dramaturg, però que agafen matisos significatius. Per exemple, el missatge humanitarista que pretén superar discòrdies per avançar cap a la justícia, encarnat en uns personatges messiànics que poden vehicular sovint propostes polítiques concretes, com la necessitat de regenerar el sistema electoral, la reivindicació del divorci, el republicanisme, que formava part del pòsit ideològic que compartí des de sempre amb Pere Aldavert. Per altra banda, la reflexió sobre la batalla en el cor de l'home de què parlava el personatge de *Gal·la Placídia* se centra en el problema de l'autorealització a través de l'amor en un entorn que nega aquest dret al diferent, a l'altre. En el fons, aquesta *alteritat* és la interioritat de cadascun de nosaltres, sotmesa a les relacions de poder i la hipocresia que se'n deriva, però també a la dialèctica del desig com a expressió del jo reprimint que Guimerà identifica amb la puresa original i que, per tant, el porta a mitificar la infantesa i les relacions maternofilials, que en algunes d'aquestes obres esdevenen paternofilials com a sublimació de la paternitat que no va poder exercir més que diferidament amb les filles del seu amic Pere Aldavert.

En definitiva, en el món de Guimerà tots som orfes, tots estem sols i ens veiem frustrats a l'hora d'expressar la nostra interioritat (l'àmbit de l'originari, de la puresa) i l'amor és el medi per retrobar l'altre i realitzar-se, però el desig amb la seva capacitat destructora pot arruïnar els projectes de l'amor pur perquè, en el fons, participa de les relacions de poder. La tensió entre la concepció idealitzada de l'amor i la força de la pulsio eròtica acaba frustrant en molts casos les aspiracions dels personatges guimeranians. Si l'amor empeny a la recuperació de la infantesa com a paradís perdut, el desig aboca a la relació botxí-víctima que Baudelaire veia com a fonament de tota relació eròtica. El Jon de *Sol, solet...* és un clar exemple del que vinc dient.

El conjunt de les obres de Guimerà ens pot oferir encara moltes sorpreses, un grapat de textos que poden aportar noves maneres d'entendre el teatre d'un dels grans dramaturgs de la literatura catalana. Penso en algunes de les tragèdies del 1900 o en les obres líriques com *La santa espina* o *Titaina*. Cal seguir rellegant-lo perquè les emocions que tematitzen el seu teatre encara poden parlar-nos de nosaltres mateixos.