

## **M<sup>a</sup> Rosa** d'Àngel Guimerà

**Dissabte 13 de febrer 2016**

**10:30h**

### Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite

*Xavier Fàbregues*

#### **La influència del teatre coetani**

Guimerà, en el moment que 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 Plàcidia, 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 retemblar el proscenio».9 Aquesta referència, sumada a d'altres indicis, és d'un gran valor perquè ens permetrà d'establir una hipòtesi 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, Clarís, 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 Plàcidia 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 Ataülf pot ésser considerat un rei català, ni Gala Plàcidia té res a veure amb la nostra història; així, l'heroïna guimeraniana 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 Plàcidia –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 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 vincladissa; 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 drames; 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 forma que, si d'alguna cosa peca, és d'explícita. Això queda reflectit en la mateixa textura dels personatges que, en iniciar el present 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.

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

*Vilaró*

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, Gata), accions punibles del passat que condicionen el present (Germà Albert, en Jaume, Judit i Bernard), diferències de classe i raça (Rosó i Toni, Gala Placídia 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 sadomasoquista. 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 bíblics, 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.

## Dietari de Francesc Rierola, 1894

*Francesc Rierola*

25 de novembre (1894)

A un quart d'una de la matinada d'avui s'és acabada la representació primera del drama d'En Guimerà Maria Rosa. Mentre aquí s'estrenava en català, a Madrid l'estrenaven en castellà, traduït per l'Echegaray, que amb això ha donat una prova de confraternitat literària com se'n veuen poques entre autors als quals totes les circumstàncies conviden a ésser rivals. El teatre, de gom a gom. La flor i nata i fins l'escuma del Catalanisme hi eren. El primer acte, meravella d'exposició, deixa enlluernat el públic, com si des d'una extrema foscor hagués passat a la plena llum d'un dia d'estiu. Quina serenitat! Quina claror! EL segon acte, amb ses escenes meravelloses, marxa amb massa calma. El tercer comença pesat, continua pesant i acaba amb una embranzida de gegant. Hi ha una escena molt crua, que per sa cruessa fa por al públic; però es deté de frec a frec de l'abisme, ja tambalejant-se. He sortit del teatre indecís. Recordant escenes: crits d'amor i d'odi, barrejades amb estrèpits de rialles. A casa he començat a sentir-la, la força, la grandesa del drama; aquest, desvetllant-me, em dominava, i a la fi ha arribat a guanyar-me. Mai havia entrat en el teatre català una ventada de veritat tan forta. Cadascú en el drama, d'un cap a l'altre, conserva son caràcter fins als últims matisos. La Maria Rosa és una figura de primer ordre: ella estima l'Andreu; mort aquest, estima a Marçal, però l'amor li fa vergonya; i si es casa amb En Marçal, és perquè aquest ha compromès el nom d'ella; quan ella sap que el nou espòs té la culpa de la mort del primer, el mata.

Ara, després d'un dia, ara és quan a la memòria em ve aquell enamorament de la Maria Rosa amb l'Andreu; aquella carretera, de què En Marçal parla, i no és la carretera, sinó la Maria Rosa; aquella brusa petonejada per la Maria Rosa al vestir-se per al segon casament; aquella voluptuositat d'amor i d'odi amb què la Maria Rosa sembla emborratxar-se quan sap que el vi de les segones bodes és el mateix vi que havia trepitjat l'Andreu. I això és immens, i immensa l'escena de la mort amb el ganivet que havia tallat el pa de bodes. Hi penso, i m'espanta i m'admira més que en el teatre, i no sé deixar de pensar-hi.