

Guimerà: la persistència d'un mite popular i els debats al voltant del cinquantenari de la seva mort (1909–1974)

Giovanni C. Cattini (Barcelona)

Summary: Few authors are able to represent and exemplify in life the continuity between national literary canon and territorial identity as well as Àngel Guimerà i Jorge (1845–1924). This article sets out to trace the continuities and permanence in Catalan culture of the figure of Guimerà, but at the same to highlight the contrasting or contradictory elements that have characterized public evaluations of his legacy. Beginning with brief consideration of the monumentalization of Guimerà in the early 20th century and immediately following his death in 1924, we will go on to focus on debates around his significance towards the end of the Franco dictatorship, as it was then that new generations of intellectuals and artists who had not directly experienced the civil war would consider the continuing relevance or validity of his writings. This process culminated in 1974 on the occasion of the fiftieth anniversary of his death: when there was open debate in the press about the place of Guimerà in Catalan culture, and, more specifically, on the Catalan stage. Here we aim to contextualise these debates, elucidating both the challenges presented by different aspects of his figure and work for recovery in the Catalan society of the period and the light they shed on the ways in which literary figures are resignified over time.

Keywords: Àngel Guimerà i Jorge (1845–1924), cultural saint, Catalan nationalism, theatre, Anti-Francoism ■

Received: 10-11-2023 · Accepted: 19-02-2024

■ 1 Espai públic i llocs de memòria dels sants culturals

La representació en l'espai públic dels homes il·lustres ha estat estudiada per una important bibliografia que ha evidenciat com literats, poetes i artistes coneixen un important procés de reconeixement públic en els carrers i places de les ciutats, especialment des dels anys del romanticisme del segle XIX a la implementació de l'anomenada societat de massa del segle XX. Els



Licensed under Creative Commons Licence
CC BY-NC-ND

Zeitschrift für Katalanistik 37 (2024), 181–207
<https://doi.org/10.46586/ZfK.2024.181-207>
ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276

processos d'industrialització, de la segona meitat del segle XIX i, per consegüent, la capacitat absorbent d'atreure els excedents demogràfics del món rural per part de les grans ciutats, posen sobre la taula la necessitat d'una política de construcció de l'espai públic. Fou un procés llarg i complex que s'ha de llegir com una dialèctica entre les classes benestants i les subalternes. La creació d'un determinat nomenclàtor o/i la construcció de monuments específics obeeix a la voluntat d'influir en l'espai públic per tal de fer arribar de manera inconscient els valors culturals d'un determinat segment de la societat al conjunt de la mateixa (Halbwachs, 1950; Nora, 1984). Barcelona i la societat catalana en el seu conjunt han estat un laboratori molt suggeridor en la creació dialèctica d'espais de memòria, tal com ha evidenciat la historiografia a partir dels estudis de Stéphane Michonneau (2001) i Albert Balcells (2007). En aquest marc, ens interessa evidenciar aquella línia d'estudis que defensen com determinats escriptors han representat un element clau de construcció identitària dels respectius països. Els nacionalismes del món contemporani no han tingut dubtes en triar aquells escriptors que des de l'època medieval fins a la seva actualitat personifiquessin millor el sentiment de pertinença a un país. Aquests escriptors, poetes o artistes es transformaren en quelcom de semblant a «sants culturals», «icones nacionals», ocupant així el lloc que havia estat tradicionalment ocupat per patrons o sants religiosos. Aquest procés de santificació laica tindria un moment cabdal en l'enterrament d'aquests eminents personalitats culturals (Dović / Helgason, 2017).

Un dels primers «sants culturals» catalans contemporanis va ser Jacint Verdaguer, l'enterrament del qual va materialitzar una manifestació massiva i popular com no s'havia vist mai fins al moment i que serví per consolidar el mite del poeta (Sunyer i Subirana, 2019; Cao Costoya, 2022, 2024). Potser encara més popular que Verdaguer fou el cas d'Àngel Guimerà que representa una figura exemplar de personalitat literària, l'èxit de la qual perdura en el temps i demostra la seva essència de «sant cultural» que, a més a més, va jugar un paper fonamental en la creació de la cultura política del nacionalisme català de finals del segle XIX (Cattini, 2018). Cal remarcar també que el reconeixement popular va acompanyar l'autor des de la seva dedicació a les lletres catalanes, a finals de la dècada de 1870, passant per la seva consagració en el món teatral català de la dècada successiva, pels reiterats actes d'homenatges que se li van oferir i, sobretot, pel seu multitudinari enterrament. En aquest sentit, podem remarcar que la figura del nostre personatge manté un espai preferent en el món dels escriptors i de la litera-

tura catalana que tant han contribuït a la creació de la identitat catalana contemporània (Subirana, 2018).

■ 2 Guimerà: els antecedents de la consagració d'un artista profundament popular

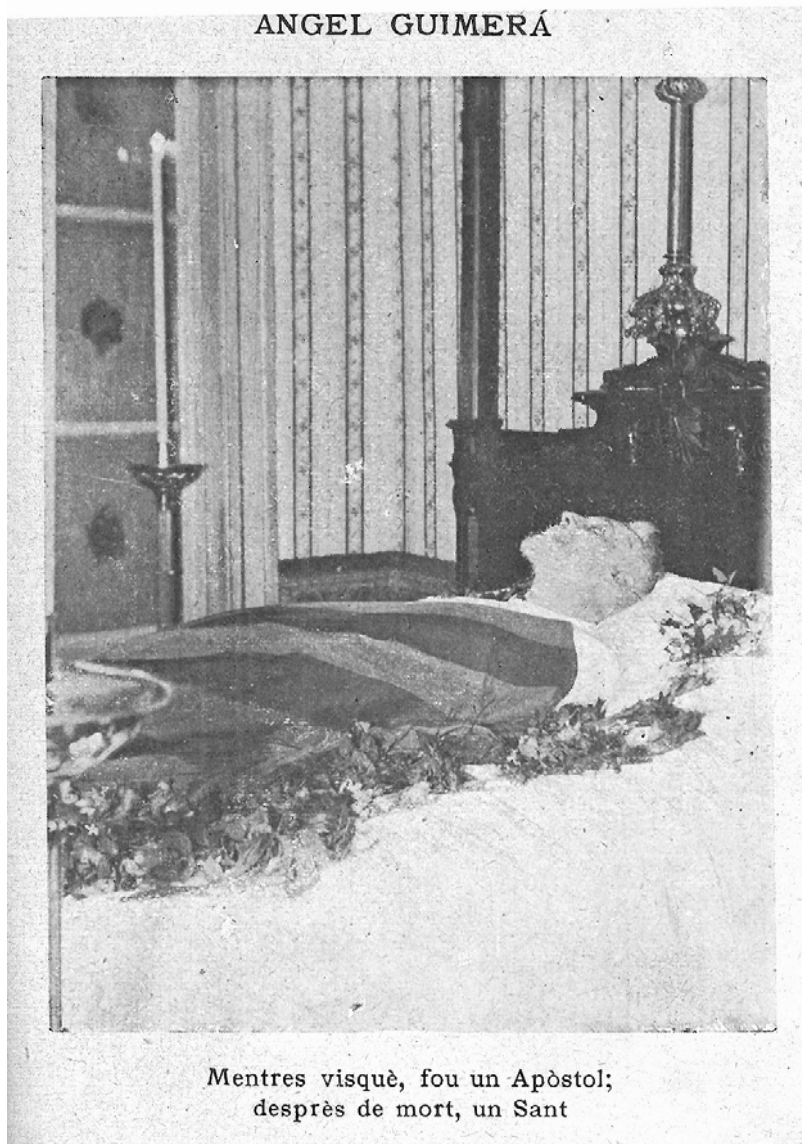
Com s'ha apuntat, Guimerà ha pogut gaudir de la seva popularitat pels múltiples actes d'homenatges que li realitzaren en vida: el més destacat fou el que se li dedicà el diumenge 23 de maig de 1909, a la ciutat de Barcelona. Aquest acte fou organitzat per una comissió presidida pel també poeta i dramaturg Ignasi Iglesias i formada per destacades personalitats de l'heterogeni moviment del catalanisme polític així com del món del teatre català.

Aquesta iniciativa fou una manifestació cultural inèdita en la història de la Catalunya contemporània perquè aconseguí aplegar milers i milers de persones que foren mobilitzades gairebé per tot el món de l'associacionisme recreatiu i polític del Principat. Si la Lliga Regionalista mobilitzà tots els seus quadres i l'ampli entramat de sociabilitat popular a ella correlacionada, el món carlista també fou present i convocat a participar pel seu portaveu *El Correo Catalán*. L'heterogeni món republicà cridà a la participació: els federals; els de la Unió Republicana, però fins i tot el republicanisme lerrouxista mostrà el seu muscle convocant a tots els seus representants i centres a la manifestació pro Guimerà. Tot plegat va fer que la manifestació del diumenge de 23 de maig de 1909 es traduís en un gran acte d'adhesió a la persona del gran dramaturg català: l'homenatge va començar a les deu del matí a la centralíssima Plaça de Catalunya de Barcelona. Les delegacions de les diferents organitzacions polítiques, culturals van desfilar davant la tribuna on es trobava l'Àngel Guimerà acompanyat de la comissió executiva de l'homenatge. Dins dels actes, es realitzaren activitats com una cantada col·lectiva d'un himne dedicat al poeta i diversos discursos de *laudatio* a l'homenatjat. A la tarda, a Montjuïc, s'instal·là una estàtua de Manelic, el cèlebre protagonista de *Terra Baixa*, i, al vespre, es realitzaren diferents funcions d'obres del dramaturg en nombrosos teatres de la capital catalana (*La Ven de Catalunya*, 24-5-1909: 1-2). L'assistència fou valorada en milers i milers de persones: *La Publicidad* va arribar a parlar de 100.000 persones (24-5-1909: 2). Les celebracions guimerianes s'estengueren més allà de Barcelona. Unes setmanes després, el 20 de juny, era la ciutat de Manresa que impulsava un altre gran homenatge al dramaturg (*Història de Manresa*, 2019).

La celebritat del poeta no parà amb els anys, i segurament no podem oblidar que, durant la Gran Guerra, la seva faceta de dramaturg il·lustre, conegut internacionalment per la traducció de les seves obres a diferents llengües, s'enriquí d'un matís polític molt clar degut a la seva presa de posició a favor dels aliats i en contra dels Imperis centrals. El seu compromís el portà a ser condecorat com a Cavaller de la Legió d'Honor francesa. En un acte a favor de la causa aliadòfila per part d'escriptors catalans, celebrat a Perpinyà el febrer de 1916, les autoritats locals van comunicar a Guimerà que rebria dit reconeixement. A Barcelona, la comunitat francesa també li organitzà un homenatge a final del mes de març següent. L'abril de 1916, rebuda la notícia de l'enfonsament del vaixell en què viatjava Enric Granados per part dels submarins alemanys, Guimerà escrigué un vehement article de protesta. En aquest context bèl·lic, l'obra teatral del dramaturg que més ressò va tenir va ser *Jesús que torna*, estrenada el març de 1917. Una obra pensada i escrita abans de la Gran guerra però modificada a posteriori, tingué un gran èxit de representacions a tota Espanya i destacà pels tons pacifistes. Tot plegat indica que durant els anys de la Primera guerra mundial, Guimerà combinà els seus sentiments aliadòfils amb el missatge del cristianisme evangèlic i de fraternitat universal (Vall, 2019).

La popularitat del dramaturg es pogué comprovar el dia del seu enterament el juliol de 1924 [imatge 1]. La dictadura de Primo de Rivera no va tenir més remei que permetre l'acte que es transformà en un homenatge popular, caracteritzat per la seva clara reivindicació de catalanitat i per això mal vist per les autoritats que el van tolerar com a mal menor. Així ho palesava una publicació sobre Guimerà publicada durant la Guerra civil que afirmava: «quan el poble seguia les despulles d'Àngel Guimerà, a més del sentiment de condol, el movia, no sols l'amor a Catalunya, sinó l'esperit de protesta contra els qui tant acarnissadament li negaven tota mena de llibertats, polítiques i socials» (Capdevila, 1938: 42).

Malgrat això, les autoritats utilitzaren tot el seu zel per boicotejar qualsevol altre acte d'homenatge o reconeixement públic al gran dramaturg, tant si aquestes iniciatives pretenien desenvolupar-se a Barcelona com en altres localitats del Principat (Roig, 1991). Tot i les prohibicions, els dies següents a l'enterrament les manifestacions de dol foren persistents i generalitzades, protagonitzades pels orfeons i les companyies teatrals —de les més destacades a les més populars— i amb participació del jovent, que portava símbols negres. La mateixa passió popular cap al dramaturg es traduí en una petició de construcció d'un conjunt monumental que materialitzés



Imatge 1. Guimerà definit com a «Sant» cultural al *Número extraordinari*.
A profit del monument al Patriarca de Catalunya Àngel Guimerà. Barcelona:
La Comèdia Catalana, s/d

la immensa aportació del nostre personatge a la cultura catalana. Josep Miracle recordava que tots els diaris se'n feren ressò amb interminables llistes de donants que aportaven quantitats molt minses, «testimoni de la generosa aportació de l'estament més humil [...] o per dir-ho d'una altra manera, [foren] l'afirmació de com aquella subscripció va ésser popular en el més ampli sentit de la paraula» (Miracle, 1969: 14).

En els anys següents, començant en els primers aniversaris de la mort, aparegueren obres i fullets recordant el paper de Guimerà. Paral·lelament, es va produir la consolidació internacional de les obres del dramaturg (Gallén, 2012).

■ 3 Guimerà: el culte post-portem des de la República al primer franquisme

En el final de la dictadura de Primo de Rivera, el març de 1930, cal remarcar que Salvador Dalí va pronunciar una famosa conferència a l'Ateneu Barcelonès, en què va acusar Guimerà d'«immens putrefacte», «gran pederasta» i altres epítets que van determinar una reacció violenta del públic que va interrompre l'acte i el seu protagonista va haver d'escapar-se per evitar el llinxament. Tot i el rebuig que envoltà aquesta conferència no deixava de ser simptomàtica d'una nova generació que volia passar pàgina amb els autors de la tradició (Casassas, 2006).

Al començament de la Segona República, Francisco Caravaca publicava una obra sobre el dramaturg on afirmava que Catalunya s'havia oblidat massa aviat de Guimerà i afegia que se'l representava poc i tampoc s'estudiava gaire (Caravaca, 1933?). Era una exageració la suposada falta d'interès, o l'oblit al qual semblava condemnat Guimerà era real?

Des d'un punt de vista del culte de la memòria del personatge cal remarcar que es van mantenir homenatges a la tomba de Guimerà cada 18 de juliol, sent particularment participada la del desè aniversari, el 1934 (*Diario de Barcelona*, 14-7-1974: 9) [imatge 2]. Malgrat això, les imatges mostren poques desenes de persones congregades, molt lluny de poder-se qualificar de manifestacions massives; de la mateixa manera, va quedar frustrat l'esmentat intent de crear una plaça monumental dedicada al poeta en la confluència entre el carrer Balmes i el passeig de la Bonanova. Aquesta plaça hauria hagut de reestructurar-se amb un conjunt d'escultures en homenatge a les més conegudes obres de Guimerà i amb la col·locació d'una gran ban-



Imatge 2. *Diario de Barcelona*, del suplement del 14 de juliol de 1974. Es recullen homenatges de 1930, 1935 i 1937. Fotografia de l'autor

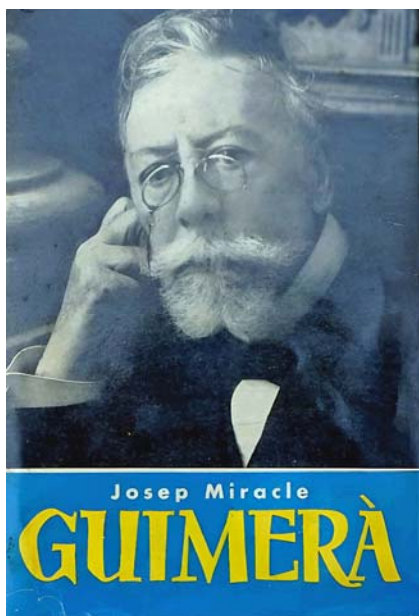
dera catalana, expressió dels seus ideals polítics. El projecte, presentat per una comissió integrada per regidors de la conservadora Lliga Catalana, va ser lliurat a l'alcalde al març de 1932, però va acabar aturant-se pels avatars de la República i, finalment, la guerra va acabar d'enviar el projecte a l'oblit. En canvi, la figura de Guimerà es mantingué viva com demostra el fet que es va reimprimir en edició popular l'estudi que Carles Capdevila (1924, 1938) havia dedicat al poeta en el primer número de la revista de Catalunya. Aquell estudi es presentava ara com un petit llibre, gràcies a un compendi de notes i anècdotes sobre Guimerà i la seva obra que s'havien adjuntat al text original.

Després d'aquesta obra començà un llarg silenci interromput a partir del final dels anys quaranta del segle XX. Fou en ocasió de la que es pensava que era la data del centenari del naixement de Guimerà (1948), que l'Editorial Selecta publicà una selecció d'obres selectes amb pròleg de Josep Maria de Sagarra. El mateix Sagarra en el seu assaig tornava a evidenciar l'oblit en el qual havia caigut el dramaturg, com quedava lluny el seu teatre i criticava les companyies que feien adaptacions de les seves obres «cada vegada amb menys dignitat i amb menys energia, i recents i lamentables representacions no han dut ni una gota d'oli a la llàntia del bon record» (Sagarra, 1948: XIII). La referència de Sagarra a les representacions de les obres guimerianes s'han d'emmarcar en el context històric seguit a la Segona guerra mundial que motivà una major permissivitat del règim franquista cap a determinades manifestacions culturals catalanes i que permeté la represa d'un determinat tipus de teatre (Samsó, 1994–1995). Tot i això, es tractava d'un «panorama artístic tirant a encarcerat i baix de sostre fins a 1954», en què apareixien les reposicions tronades d'autors de la tradició» que acabaven projectant «una imatge d'una cultura peculiar i regional, d'un teatre de faixa i d'espardenya», allunyat del modern teatre europeu i subordinat a les directives del règim que no permetia traducció d'obres estrangeres al català i obligava que els escenaris catalans fossin monopolitzats per les companyies madrilenyes (Gallén, 1993: 12–13).

Per altra banda, tot lector que conegués mínimament l'obra i les idees d'Àngel Guimerà havia de lamentar que les *Obres selectes* no tinguessin en compte la vessant política catalanista del gran dramaturg, ja que no hi havia cap referència a l'actuació en el món del nacionalisme català de Guimerà com tampoc dels seus discursos, poesies o monòlegs teatrals tan abrandats a favor de la personalitat de Catalunya. Un jove Jordi Carbonell denunciava precisament aquestes mancances en una ressenya publicada a *Estudis Romànics*. En ella titllava la selecció com una selecció caracteritzada per l'«exclou-

sió» d'aquesta vessant política del personatge i per això «tendenciosament parcial». Si disculpava els editors de l'obra pel criteri adoptat, fill del context dictatorial, ell mateix ressaltava que aquesta absència, però, minava «l'essència mateixa de l'obra i l'espirit guimerians i pot contribuir a formar una idea errònia del que fou el creador del teatre català modern» (Carbó, 1951: 14).

Va ser precisament en aquella avinentesa que l'escriptor Josep Miracle va començar a investigar en la documentació familiar d'Àngel Guimerà i va poder demostrar que la data del naixement s'havia de situar el 1845 i no pas el 1848. D'aquelles primeres recerques prengué cos el primer llibre dedicat al personatge, el mite i la llegenda al voltant de la seva figura (Miracle, 1952a). Miracle, autodidacta, havia pogut treballar a les ordres de Pompeu Fabra en el *Gran diccionari de la llengua catalana*, i fou autor de nombrosos diccionaris i estudis de gramàtica catalana però, a partir de la dècada de 1950, es dedicà a redactar meritoris estudis biogràfics, fonamentats sobre importants treball d'arxiu però caracteritzats per una «admiració incondicional» als subjectes estudiats (Jané, 2004: 352). El mateix any que publicava aquest estudi sobre el nostre personatge, Miracle publicava també un



Imatge 3. Coberta del llibre de Josep Miracle sobre Àngel Guimerà (1958), la biografia més completa del personatge. Fotografia de l'autor

estudi força documentat sobre la vida de Jacint Verdaguer (Miracle, 1952b). Uns anys més tard, biografia Guimerà, essent el primer treball que inclogué la seva vessant política catalanista (Miracle, 1958) [imatge 3]. La perspectiva de l'autor de l'obra era apologetica envers el subjecte estudiat, deixant clar des de la primera línia que «els homes de la meva generació vam aprendre a reverenciar el nom i la figura d'Àngel Guimerà força abans de tenir consciència de la seva obra» (Miracle, 1958: 11). El llibre reunia molta documentació i remarcava el paper central del nostre personatge en la construcció del modern teatre català així com en la seva aportació al món cultural del país entre el segle XIX i segle XX. Tot i això, hi havia moltes llacunes: algunes eren implícites i es devien al context de la dictadura i altres es podien justificar per les mancances en la pròpia recerca en la història de la Catalunya contemporània, aleshores incipient. Tot i això, podem dir que Josep Miracle assentà les bases d'un cànon literari de Guimerà i es transforma en un dels custodis més intransigent de la seva ortodòxia.

■ 4 Les relectures dels anys 60: trencant el mite en nom del compromís social

El final dels anys cinquanta i sobre tot els anys seixanta representaren aleshores un gran canvi a nivell mundial com estatal. A nivell global, el gran impacte que va tenir el procés de descolonització va representar un terratrèmol en les relacions internacionals, i a nivell europeu cal remarcar l'elecció de Joan XXIII com a nou papa i la seva obertura cap a una concepció més evangèlica de la vida cristiana. Aquest nou curs de Roma fou simbolitzat per la convocatòria del Concili Vaticà II i per una sèrie d'encíclics que plantejarien el diàleg entre catòlics i laics, en nom de la pau i del progrés social.

A nivell espanyol, el règim havia constatat que una nova generació també s'estava mobilitzant, protagonitzant les primerenques protestes universitàries a Madrid (1956) i Barcelona (1957). A més, les autoritats de la dictadura havien de contrarestar la represa del moviment obrer en Astúries (1962) i l'articulació d'un mon antifranquista que anava prenent cos a diferents àmbits de la societat. A Catalunya, aquest antifranquisme s'arrelà profundament i arribà també a personalitats destacades del món catòlic que, com l'Abat Escarré, protestaren en contra de la dictadura (1963). De la mateixa manera, influí en el despertar i en la revitalització d'una cultura catalana d'oposició que en pocs anys esdevingué hegemònica en el Principat (Vallverdú, 2023).

En l'àmbit teatral català, cal remarcar el que representà la constitució de l'Agrupació de Barcelona (1955) i sobretot l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (1960) que, juntament amb sectors del teatre amateur, protagonitzaren una més profunda renovació de l'escena catalana. El plantejament era intentar connectar el teatre a la seva societat i als corrents estrangers contemporanis, malgrat els límits de la censura. La base de la renovació era crear una nova concepció del teatre, fonamentada en la seva funció civil on creadors i autors materialitzaven el seu compromís amb la societat. L'aportació de Maria Aurèlia de Capmany i, sobretot, de Ricard Salvat foren fonamentals en aquesta tasca que va ser a la base de l'esclat del teatre independent de la dècada de 1960, caracteritzat precisament per la seva voluntat d'incidència social i per la influència en ell del teatre brechtian (Gallén, 1993: 16–17). En l'àmbit de la cultura catalana, també podem destacar que les diferents parcel·les del camp literari esdevingueren un camp de debat sobre els límits i les necessitats de la cultura catalana, del seu llegat, present i futur (Picornell, 2013).

En aquestes coordenades s'ha d'entendre la renovació dels estudis sobre el teatre i la literatura en general que tingué en Joaquim Molas un dels seus principals referents. Tant és així, que hi ha qui l'ha definit com «el veritable arquitecte i ordenador cultural català de la segona meitat del segle XX» (Sullà, 2016). Per això no ha d'estranyar que una petita obra de Molas, com *Literatura de postguerra*, esdevingués un referent interpretatiu rellevant per les noves generacions. En la primera part de l'estudi, s'analitzava la literatura de postguerra i s'hi evidenciava que «la novel·la i la narració d'aquests anys tendeixen, com la poesia, a l'evasió de la realitat “històrica”: a l'anàlisi de les crisis espirituals de l'home individual o al mite» (Molas, 1966: 14). En aquest marc, el text trobava un moment de ruptura al voltant de 1959 quan la literatura d'autors coneguts abans de la guerra o de l'exili havia virat cap a l'«anomenat realisme històric», un corrent particularment apreciat per les noves generacions de poetes, novel·listes i assagistes (Molas, 1966: 23). En la segona part del treball, s'estudiava el món del teatre català i la seva crisi deguda a diferents raons: els nous mitjans d'entreteniment (des del cinema fins a la televisió) i les condicions polítiques que sotmetien el teatre català d'una manera específica. En aquest sentit, recordava que des del final de la Segona guerra mundial s'havien permès obres folklòriques en català però donant sempre el protagonisme a les companyies teatrals de la capital de l'Estat. Davant d'aquesta situació de col·lapse, Molas afirmava que la situació s'havia empitjorat pel fet que «la burgesia (catalana), mancada d'un programa coherent d'acció i lliurada a una època de guanys molt fàcils, es

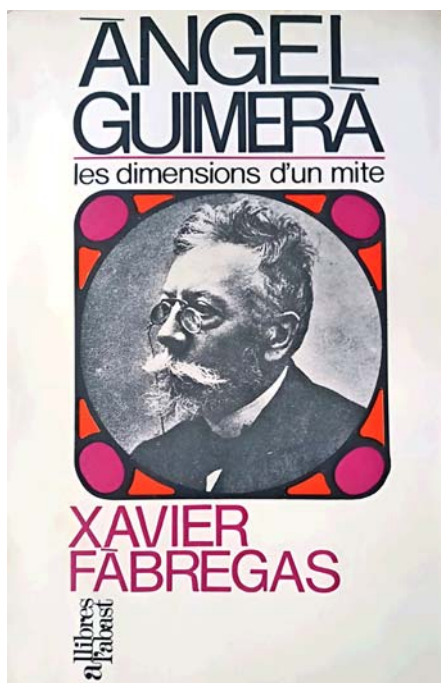
desatengué de la pròpia cultura i, en definitiva, del propi teatre» (Molas, 1966: 35). Per altra banda, les classes populars havien tingut com a prioritari sobreviure al nou règim, i finalment, l'arribada d'una important onada migratòria no-catalano-parlant havia contribuït a aquest col·lapse. Molas reconeixia l'existència d'uns autors teatrals de gran vàlua, però lamentava que la precarització d'aquest món fos la nota dominant. Malgrat tot, acabava sentenciant «tanmateix, hi ha un futur —un veritable futur— per al teatre, avui, més aviat insuficient i poc convincent» (Molas, 1966: 56).

■ 5 La renovació dels estudis guimerians per ma de Xavier Fàbregas

Que el teatre va despertar passions en les noves generacions és indiscutible, com ho demostren els estudis de Xavier Fàbregas que seguia la petja de Molas i de les noves aspiracions que movien la renovació del teatre en general. Fàbregas es convertí en un dels més destacats estudiosos del teatre català modern que l'analitzà des de la seva vessant més ideològica (Gallén, 1988: 29). En la seva primera obra *Teatre català d'agitació política* declarava els vincles indissolubles entre teatre i societat, remarcant que el teatre era, entre tots els gèneres literaris, el que més es preocupava de «reconstruir l'home en els seus avatars i en la seva psicologia, i l'home és sempre un ésser condicionat per la història» (Fàbregas, 1969: 5). En aquest marc i sota els condicionants marxistes del període, l'autor considerava que calia «bandejar la imatge utòpica d'un teatre nacional» perquè sempre el teatre és «portaveu d'una classe social determinada» (Fàbregas, 1969: 6) i la seva capacitat de perdurar en el temps es deu al fet que una altra classe social hegemònica l'adapti i el faci seu. A més, continuava argumentant que el teatre de les classes menys afavorides de la societat havia estat possible només en breus moments històrics de tolerància, o sigui quan «la capa social més forta deixa de considerar un perill immediat la difusió d'uns modes específics d'entendre i plantejar la realitat, bastits al marge de la concepció que li era pròpia i específica» (Fàbregas, 1969: 7). Fàbregas tancava la introducció metodològica reivindicant el teatre d'agitació política d'inspiració brechtiana per la seva capacitat de desenvolupar en l'espectador «una reflexió crítica davant els fets narrats a l'escenari» (Fàbregas, 1969: 12).

El llibre començava amb una anàlisi de les peces, algunes inèdites, de la Guerra dels Segadors, passant després a analitzar les obres d'autors com Robrenyo, actiu al començament del segle XIX, Serafi Pitarra, en la dècada de 1860 i, finalment, el teatre nacionalista aparegut durant la Restauració borbònica. En aquest marc i segons Fàbregas, Guimerà intentà «plantejar

les aspiracions nacionals al marge dels particulars interessos de classe, entenent el poble català com un tot indivisible» (Fàbregas, 1969: 163). Més endavant, el dramaturg evoluciona cap a un teatre més social per la preocupació del terrorisme anarquista: així escriu *La festa del blat* on es mostra sensible a la qüestió social, tot i que veu la ciutat com a font de corrupció de les noves idees en contraposició a la vida del camp més propera a les tradicions. Segons Fàbregas, la feblesa de l'obra de Guimerà és la seva «fidelitat als models romàntics (que) el porta a establir les relacions dels personatges sobre un sentimentalisme convencional que no li permet aprofundir en les raons socioeconòmiques del conflicte». A més, titllava l'obra de triomf de la «tradició pagesa», constatant que estava viciada per «una moralitat d'indubtable accent tradicional, obertament reaccionària» (Fàbregas, 1969: 195). De la mateixa manera, considera que també *Terra baixa* presenta el mateix biaix de idealització d'unes «formes de vida patriarcals, encara vives a la pagesia, formes que esborren els desnivells socials gràcies a l'aparició d'un instint espontani de germanor entre poderosos i humils» (Fàbregas, 1969: 196).



Imatge 4. Coberta del llibre de Xavier Fàbregas sobre Àngel Guimerà (1971), l'assaig interpretatiu més ambiciós publicat fins aleshores. Fotografia de l'autor

A aquesta primera aproximació al teatre i obra d'Àngel Guimerà en seguí una segona molt més aprofundida. Dos anys després, el 1971, el mateix Fàbregas dedicava un monogràfic al dramaturg centrat en esbrinar les dimensions del mite del personatge [imatge 4]. En l'obertura del seu estudi, es deixava clar que les raons de la recerca es resumien en dos arguments: la necessitat d'estudi monogràfics com a base per escriure una història general del teatre català i la importància de Guimerà com a expressió d'un dels «moments més brillants» de la dramaturgia catalana. Fàbregas no dubtava en reprotxar a una part del món del teatre que havia convertit Guimerà en «un mite sense saba, en un respectable fòtil dissecat que els epígons d'una tradició superada fan gesticular periòdicament des de dalt de l'escenari» (Fàbregas, 1971: 5).

A la introducció, l'autor de l'estudi presentava l'horitzó cultural i social de l'autor així com els seus referents teatrals internacionals. En aquest sentit, encasellava el dramaturg des de la perspectiva del «romanticisme en el terreny estètic» i del «catalanisme i conservadorisme en el polític» (Fàbregas, 1971: 10). En la presentació de les temàtiques desenvolupades en el teatre guimerià es posava de relleu la persistència de temes típics del nacionalisme català però també d'altres universals, que s'acompanyen d'una defensa de les virtuts cristianes. En els seus anys de maduresa, el recurs a la història deixaria el pas a la «idealització de la terra» i «Catalunya es converteix llavors en l'objecte exaltat amb fanatisme, segons el poeta ens diu repetidament: i per Catalunya cal entendre “raça” catalana assentada en el seu medi geogràfic» (Fàbregas, 1971: 15).

Fàbregas recordava que Guimerà rebé múltiples influències del teatre internacional al llarg de gairebé quaranta anys, intentant adaptar o experimentar estils teatrals diferents. En aquest marc, el crític oferia també una cronologia de les diferents etapes: la primera inclou obres on predomina el gènere històric/romàntic i amb personatges majoritàriament de l'alta noblesa (de 1879 a 1890); la segona es tradueix en una revisió del romanticisme, amb elements que venen del realisme, el costumisme i fins i tot la comèdia, i l'obertura a les preocupacions socials de l'època (de 1890 a 1900); la tercera s'obre al teatre del realisme cosmopolita i assaja també el modernisme simbolista (de 1901 a 1911); l'última etapa seria la menys fecunda i es caracteritzaria per un intent frustrat de retornar a l'estil de joventut (1912–1924).

En la segona part del llibre, Fàbregas analitzava «el món d'Àngel Guimerà», explicant els temes recurrents de les obres del dramaturg, reflexionant sobre l'ésser marginat, l'enyorança de la mare i la del fill, la conflictivi-

tat amorosa, la societat i els seus problemes i el mite de la «terra alta». L'autor de l'estudi remarca la incapacitat de Guimerà de pensar la societat des de la perspectiva de la dialèctica de les classes socials. En canvi, el dramaturg trobaria l'explicació dels mals dels seus temps per l'abandonament dels valors tradicionals. En les conclusions, Fàbregas reflexiona sobre la perdurabilitat del mite de Guimerà que havia sobreviscut a les crítiques d'aquella generació d'intel·lectuals que l'havien titllat de representant d'un teatre «de faixa i espardenya», «expressió pejorativa amb què ha estat designat tot un corrent de l'escena que correspon a l'auge del ruralisme en alguns períodes de la nostra literatura» (Fàbregas, 1971: 198). Al mateix temps, deixava clar que la perdurabilitat de les obres de Guimerà es deia a la seva capacitat de crear «uns quants personatges vàlids, uns quants arquetipus cisellats amb energia extraordinària, la significació dels quals té un abast poc que menys universal; aquests personatges es troben, a més, immersos en una visió crítica de la societat i això potència llur silueta» (Fàbregas, 1971: 198).

L'estudi sistemàtic del teatre guimerià per part de Fàbregas en línia amb les lectures marxistes de l'època permeten llegir la visió amb què una part de les noves generacions pretenien tornar a estudiar un clàssic del teatre català amb una intenció molt clara de reinterpretar-lo. De fet, aquest estudi s'acompanyà del rescat d'algunes obres que havien quedat com a oblidada per al públic i no s'havien tornat a representar. És el cas de les obres de *La filla del mar* i la de *L'Aranya* que el mateix Fàbregas adaptà perquè es poguessin posar en escena: Ricard Salvat dirigí precisament *La filla del mar* en la primera temporada del Teatre Nacional Àngel Guimerà (Gallén, 1988: 34). No està de més recordar que el 1972 apareixia un nou volum de Fàbregas (*Aproximació al teatre modern català*) en que plantejava unes noves lectures de diferents moments i autors del teatre en què recollia i aplicava els propis plantejaments a l'escena catalana.

■ 6 El cinquantenari de la mort de Guimerà i el debat al voltant de la seva obra

Amb aquests rerefons es podia preveure que l'avinentsa del cinquantenari d'Àngel Guimerà fos un moment en què els diferents corrents culturals catalans, i amb ells les diferents famílies polítiques de l'antifranquisme del Principat, aprofitessin l'oportunitat per reflexionar sobre la història, el present i el futur de Catalunya. Efectivament, els principals diaris i revistes de cultura del país participaren en les celebracions. Des de finals de juny i fins

al desembre, se'n parlà a les planes d'*El Correo Catalán*, el *Diario de Barcelona*, *La Vanguardia Española*, *El Mundo Diario*, *Tele-express*, *El Noticiero Universal*, *Destino*, *Canigó*, *Serra d'Or* i, finalment, la *Nadala* de la Fundació Carulla.

El to general del cinquanta aniversari es pot dir que presentà diferents interpretacions: des de les adhesions entusiastes al rebuig més frontal, sense deixar de banda el sector partidari de posar al dia l'obra guimeriana i d'adaptar-la als nous temps. Parafraçant el títol de l'article que Maria Aurèlia Capmany publicà a *Mundo Diario*, el 18 de juliol, l'efemèride va permetre constatar que el dramaturg havia estat discutit, oblidat i redescobert (Capmany, 1974: 17).

Simplificant, el sector dels defensors a ultrança de la lectura ortodoxa del dramaturg el trobaríem representat en l'esmentat Miracle, el qual va publicar diferents intervencions a la premsa que podríem resumir en l'afirmació següent: «no pasó la hora de Guimerà. Ni pasará». Ell representà el defensor més acèrrim en considerar el genial dramaturg com un clàssic del qual «hablarán las generaciones que están todavía por nacer» (Miracle, 1974: 11).

Respecte als crítics més aguerrits podem ressaltar que, entre joves autors i actors, havia fet furor una declaració de l'escriptor Joan Oliver que, el 1971, havia declarat en la revista *Primer Acto* que: «Hi ha una cosa pitjor que no tenir tradició: és tenir-la dolenta» (Salvat, 1974: 20). En aquest sentit, remarcuem que el crític teatral Joan Anton Benach expressava de manera contundent el seu rebuig al llegat guimerià, sense vigència apreciable i font de la visió d'un passat agònic, «altamente frustrante, cuando menos para un normal diálogo de generaciones». El crític teatral considerava que els èxits que havia tingut l'obra del nostre personatge estaven pensats per a un públic i un món que ja no existia, per això redoblava: «creo que el simple anuncio de una "reposición" de Guimerá a mucha gente le produce comprensibles escalofríos» (Benach, 1974: 6). Entre els joves iconoclastes amb la tradició, podem citar a l'aleshores actor i empresari teatral Pau Garsaball (1920–1991) que, tot i reconèixer el pes indiscutible de Guimerà en el patrimoni literari català, acabava sentenciant el mateix concepte: que el dramaturg no responia a les exigències de la societat actual (Garsaball, 1974: 14). També podem recordar que Xavier Romeu, intel·lectual, crític i estudiós del teatre, activista antifrancuista i independentista, va fer un resum dels autors que l'havien influenciat; remarcava el pes de tots els autors internacionals determinants, i, respecte al llegat català, afegia: «he llegit més o menys, els nostres dramaturgs però no m'han influenciat, si tenim alguna tradició teatral és precisament per aquests: Guimerà, Iglèsies... però el nostre trencament ha estat prou fort, em sembla» (Conca / Guia, 2018: 283).



Montserrat Corvillà y Raquel Ferrón en una escena de "La filla del mar", segun al montaje de Ricard Salvat

Guimerà sin naftalina

Las actitudes apocalípticas, intrínsecas sólo por lo que se ha hecho en casa, esas posturas nostálgicas y folclóricas de algún sector de catalanes dejen de ser el tiempo, suspirando por la machada supervivencia de cada-veces como si «Paufrer», por ejemplo, por solado caso, son tan estériles como las de aquel otro sector convencido de que la calidad sólo existe fuera. El localismo, suficiente, volviendo sobre sí mismo, satisfecho en la ignorancia de sus cuatro paredes, desemboca en el suicidio cultural, pero también conduce al suicidio, la ignorancia de nuestra tradición y, en consecuencia, no desvalorización, admitida o no, sino una revisión de las fuentes, aceptando proyección y clichés. Para entendernos, y es una simple imagen, tan sencilla como sería la claveza que dice en sí bien a la librería Mita co-

mo la que se lo diese a la librería Lutterbach. Y no desea cuenta de algo tan elemental es hacer oposiciones al individuo.

Guimerà fue secuestrado por el «patrimonio». Entradado bajo injunciones de naftalina, se le desenterraba de vez en cuando en representaciones tan espeluznantes como las perpetradas por Marco Cabré. Ricard Salvat inició parcialmente la reparación del desgajado, y la compañía barcelonesa del «Teatro Nacional» de mostrar un ensayo de inteligencia si lleva adelante lo que he visto anunciado vagamente, y desde una política más amplia, montará «Terra baixa».

Estandarizados, en cierto modo una natural que Guimerà ha venido quedando en poder de ciertas mentalidades fossilizadas a fin de cuentas, la ideología del dramaturgo es la misma que hoy pueden seguir enseñando esas

mentalidades. La sociedad que nos rodea Guimerà, ya lo ha estudiado Xavier Fàbregas, carece en general de realismo y complejidades. El se da cuenta de las tensiones sociales de su época e intenta plantárselas; más aún, enfrentándose con un problema ácrata —en Palauya, la festa del boga—, sus impresiones por lo de lado de los protogonistas anarcoides, pero son unas impresiones puramente sensacionalistas, y los sentimientos personales sustituyen a las conductas colectivas. Una revolución, por tanto, pedregosa y utópica. Por lo que he oído a su viudo de Cataluña, así leñto a provocar, como también otros piero con más dignidad, la honra de su público hablando de un período de grandeza —«El camí del sud»—, o de zai —«El camí del sud»—, o de recitarle en un importante recital: los límites de su servi-

dumbre: «Mort d'un jueure d'illipet», «Josep Dalma». Es, así mismo, un planteo sentimental y, en realidad, ingrat. Otra obra, «La Santa Espina», podría darnos la medida de este sentimiento talismo-nario. La pieza, debido a su título, después de la guerra no ha podido revivirse. Y bien, toda su virulencia terrena precisamente en el título. En realidad se trata de una especie de cuento que pretende seguir, con poca fortuna, los pasos de Ibsen en su «Peer Gynt» por lo menos otro dramaturgo catalán, Sagarra, intentaría lo mismo con algo más de solemnidad («Marechal Ferrer»). Eso sí, en un momento dado aparece una «marzo de náuseas de nuestra tierra», que se ponen a cantar, tan felices, lo de «Boni i sereno». No ideológicamente Guimerà no da distancia de sí. Este aspecto de su obra ha convalidado irreversiblemente y vivirá con los actuales que lo sostienen.

Rico Guimerà no se firmaría así. Pasando por encima de g-

mento fue capaz de escribir una «Terra baixa», así haría disculpas sobre la propiedad privada, fue así capaz de separar los planteamientos de la festa del boga. Es es el genio de Guimerà, saber, en sus mejores momentos, crear una reflexión dramática con dinámica propia, y luego con ella hasta el final. Y por aquí podemos arripzar nuestra labor de recuperación. Que nos deparará sorpresas.

Por ejemplo: la sorpresa de los diálogos. No sé cuántos escriben que la lengua de Guimerà era pobre. Inténgase en el más bello de los momentos, el momento del diálogo. El ritmo lírico con difícil naturalidad, y hay una expresividad de difícil traducción, repleta de frases bonitas y de otros verbos que gustosamente catalanizan. Otra agradable sorpresa la tendremos ante la creación de determinados caracte-

(Continúa en la página siguiente)

Imatge 5. Fotografia d'El Correo Catalán, suplement «Guimerà cincuenta años después». Article «Guimerà si naftalina» de J. M Benet i Jornet il·lustrat amb una foto de l'obra *La filla del mar* adaptada per Xavier Fàbregas i posada en escena per Ricard Salvat

Per altra banda, podríem afirmar que el sector que plantejava una adaptació de l'obra guimeriana al públic actual era majoritari i integrat per les veus més autoritzades de la cultura catalana del període. En aquest marc, Benet i Jornet obria el foc, des de les columnes d'*El Correo Catalán*, en contra de les visions pairalistes i idealitzants de l'obra de Guimerà, així com en contra de tots els que pensaven que la qualitat existia només en el teatre estranger. En aquest sentit, afirmava: «Guimerà fue secuestrado por el “pairalisme”. Sepultado bajo montones de naftalina, se le desenterraba de vez en cuando en reposiciones tan espeluznantes como las perpetradas por Mario Cabré». En canvi, valorava que la posada en escena de Salvat de *La filla del mar* i afegia: «Richard (sic) Salvat inició parcialmente la reparación del desaguisado». Benet i Jornet insistia que de Guimerà s'havia d'abandonar la visió provinciana i sentimental i revaloritzar la força dramàtica que en obres com *Terra Baixa* és capaç de «crear una reflexió dramàtica con dinámica propia y llegar con ella hasta el final». I acabava: «Guimerá no necesita los favores de la naftalina. La polilla ya ha roído cuanto ha podido, pero lo que queda podemos sacarlo a la calle sin rubor y con orgullo» (Benet i Jornet, 1974: 13–14) [imatge 5].

En la revista *Canigó*, Josep Palau i Fabre defensava també la necessitat «d'una revisió a fons» del teatre de Guimerà, però en subratllava la «bastida solidíssima» de les seves obres, així com aspectes que el fan pioner en tractar i condemnar el racisme, com es desprèn de les obres *La filla del mar* i *El nen jueu*. En mig d'una cultura antifranquista, inspirada en el marxisme, Palau i Fabre no dubtava en afirmar que «Guimerà era una gran consciència que trucà a la porta de moltes consciències del seu temps» i es preguntava: «Pot trucar encara a la consciència del nostre? Què hauria pensat ell, dels esborronadors drames racistes que ens ha tocat viure i que continuem vivint?». Si Guimerà havia representat l'heroi individual, ara feia falta, segons l'autor de l'article, un autor que pogués plantejar els mateixos problemes «en termes col·lectius, a nivell de comunitats, de grups humans» (Palau i Fabre, 1974: 5).

Uns dies després, el crític i estudiós Xavier Fàbregas escrivia un article a *La Vanguardia Española* en el qual plantejava la realitat escènica catalana de les noves generacions i no dubtava en afirmar:

Hay un hecho incuestionable, de signo adverso, que es el olvido de la obra guimeriana por parte de las nuevas generaciones. Hasta el presente, el teatro de Guimerá 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 Ángel Guimerá 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. (Fàbregas, 1974: 47)

I malgrat això, Fàbregas remarcava que Guimerà aconseguí la identificació amb el seu públic, imposant uns herois que esdevingueren profundament populars, i això el portava a la següent reflexió:

un hombre de mentalidad conservadora, como Guimerá, manipulado por la burguesía barcelonesa, plantea unos conflictos y propone unos héroes que, por encima de los antagonismos de clase y las contradicciones ideológicas, son aceptados como propios por la menestralía del país y una buena parte de la clase obrera. El hecho no deja de ser curioso y oculta unas causas que si podemos colegir intuitivamente sería muy conveniente poder sopesar después de un análisis científico. (Fàbregas, 1974: 47)

Fàbregas acabava l'article subratllant que hi havia uns elements del teatre guimerià que eren profundament actuals: en primer lloc, s'havia de fer una lectura expressionista dels drames de l'autor, perquè era fàcilment identificable un trastorn degut al fet que els seus pares es casaren quan ell tenia tres anys i, en aquest sentit, en les seves obres, hi havia sovint personatges que, per no haver conegut els seus progenitors, «son rechazados por la sociedad y estigmatizados». En segon lloc, com Palau i Fabre tornava sobre el tema del mestissatge que recorria algunes de les principals obres de Guimerà, fet que no deixava de representar la seva obsessió per ser fill de pare català i mare canària. Un tercer element de naturalesa biogràfica que, segons Fàbregas, induïa la creativitat del nostre personatge és la delusió amorosa, tema potent i recurrent de la seva producció. En aquest sentit, Xavier Fàbregas conclouïa que la interacció d'aquests elements produïa les millors obres de Guimerà: *Mar i Cel*, *Maria Rosa*, *Terra Baixa*, *La filla del mar*, etc., i que: «ha de ser el trabajo realizado a partir del escenario el que nos diga, en última instancia, si todos estos elementos permanecen vivos aún, o son material para disfrute exclusivo de entomólogos dedicados a la investigación del pasado literario» (Fàbregas, 1974: 47).

En la mateixa línia, Joaquim Molas insistia en destacar que, a partir de l'homenatge de 1909, Guimerà havia sofert un doble procés de degradació: per una banda, «la beatería más delirante del país se adueñó de él hasta convertirlo en una especie de muñeco de pim-pam-pum» i, per l'altra, «los grupos más dinámicos, desde los novecentistas hasta los militantes de la Vanguardia, lo convirtieron en uno de sus blancos preferidos». En el seu

present, Molas era escèptic pel que fa al fet que el cinquantenari permetés una síntesi acceptable del personatge. Segons ell, «en Guimerà como en cualquier autor hispánico famoso del siglo XIX, concurren grandes ingenuidades y notables aciertos» (Molas, 1974: 13). Molas continuava fent una llista de les mancances guimerianes com la falta de formació intel·lectual, la visió esquemàtica de la vida, la manca d'instint lingüístic i de sentit crític, la fidelitat a un romanticisme estereotipat, a les quals s'havien d'afegir les condicions de vida cultura provinciana de l'Espanya del segle XIX. Un més després Guillem Jordi Graells, des d'*El Noticiero Universal*, s'afegia a la interpretació de Molas blasmant a tots aquells autors que havien fossilitzat a Guimerà al llarg dels últims trenta anys i, per altra banda, proposava una relectura de les obres dramàtiques més importants del dramaturg i la seva posada al dia (Graells, 1974: 25).

Una necessària revisió de l'obra del nostre personatge era defensada també per Ricard Salvat que escriuria importants reflexions que es publicaren al *Diario de Barcelona* i que foren desenvolupades més extensament en l'article que escrigué en el propi capítol del llibre dedicat al dramaturg, impulsat per la Fundació Carulla, el desembre de 1974. Salvat havia tingut una evolució ideològica que l'havia portat a militar en el que podríem definir una esquerra no-comunista que intentava mantenir la seva independència i autonomia davant al sector d'intel·lectuals del PCE/PSUC, majoritaris en les xarxes antifranquistes amb què es relacionava (Foguet, 2022). En aquest marc, prenia distància dels joves intèrprets de l'escena catalana que plantejava una tàbula rasa del teatre abans de 1936, i explicava les crítiques que li havien caigut el 1971 per haver fet una adaptació de la *Filla del mar*. A més, afegia que se sentia decebut, i que li dolia i inquietava el citat article de Fàbregas, perquè és «una de les (visions) que més valorem» i afegia: «ens agradaria que Fàbregas ens hagués donat una resposta més contundent i definitiva (...)» (Salvat, 1974: 23–24). Recordava que el mateix estudiós era el que havia treballat més per recuperar la tradició escènica catalana, però que les noves generacions del teatre independent havien connectat únicament amb les obres dels sainetistes deixant en l'oblit «a més de Guimerà, a l'opus teatral de Rusiñol, Puig i Ferrater, Pin i Soler, Pous i Pagès, Avel·lí Artís, Ambrosi Carrión, Jaume Brossa, Carme Monturiol, etcètera» (Salvat, 1974: 24). Malgrat això, si llegim avui els diaris de Ricard Salvat sabem que també ell havia tingut dubtes sobre la tradició teatral del país, o així ho apuntava el 5 de febrer de 1971, quan escrigué que: «amb els nostres clàssics, no hi ha res a pelar. Però no en tenim d'altres. (...) La veritat és que ni el mateix Guimerà no dona gaire de si» (Salvat, 2017: 219). Eren anys com-

plicats per Salvat que, precisament, havia acceptat dirigir l'oficial Teatre Nacional de Barcelona, que ell mateix va rebatejar com Compañía Nacional Angel Guimerá (Foguet, 2010: 658; Salvat, 2017, 2019).

De tota manera, si tornem a l'article de Salvat sobre Guimerà de 1974, el crític continuava el seu escrit reivindicant plenament la vigència del dramaturg. A més, en remarcava la fermesa i tossuderia, evidenciada en la seva trajectòria en la dècada de 1890. Salvat insistia en el paper fonamental de Guimerà en l'afirmació del primerenc catalanisme polític: des de la seva presència i parlament a les Bases de Manresa de 1892, passant pels seus monòlegs patriòtics a *Mestre Oleguer* o *Jaume d'Urgell* i arribant al fet que pronunciés el primer discurs en català al capdavant d'una institució pública, com fou la seva presidència de l'Ateneu Barcelonès el 1895. En aquesta continuïtat de cercar noves facetes de Guimerà, Salvat plantejava la necessitat de diferents lectures del personatge tal com havien també formulat Pere Gimferrer en poesia o en Guillem Jordi Graells en la prosa. Així mateix, Salvat no dubtava a remarcar que Guimerà representava la millor tradició teatral catalana, que s'havia bastit sobre l'absència de precedents. En aquest sentit, Salvat reivindicava un famós assaig del crític Josep Yxart que, el 1879, reflexionava sobre aquesta manca d'una tradició teatral del Principat i li permetia afirmar: «quan Guimerà emprèn l'apassionant viatge, l'aventura de crear un teatre des de l'esperit i les experiències de la Renaixença, és un viatger sense bagatge i sense companys d'aventura» (Salvat, 1974: 39). Salvat valorava i situava l'aportació de Guimerà dins la reflexió sobre la tragèdia i el drama modern i subratllava que el nostre autor, tot i que alguns l'havien identificat com el pare de la tragèdia catalana, s'havia d'emmarcar més aviat en els millors autors del drama modern, que creà a imitació de les obres de Víctor Hugo com ja havia explicat Fàbregas. Tot i això, considerava que *Judit de Welp*, *Mar i Cel* i *El fill del rei* s'havien de considerar com a les tragèdies més reeixides mentre expressava alguna reserva per *Indíbil i Mandoni*. A l'hora de proposar adaptacions del textos guimerians, Salvat defensava que «caldría reescriure aquestes tragèdies, com si fossin escrites avui, tenint en compte les experiències acumulades per la millor tradició teatral del nostre segle» (Salvat, 1974: 50). La idea de Salvat i en línia amb les influències d'esquerra, hegemòniques en el període, era una revisió profunda de les obres de Guimerà, tant des del punt de vist lèxic com dels continguts ideològics. Ell mateix considerava que obres com *En pólvora* o *La festa del blat* permetien que «la narració no passés de la categoria d'ordre polític interessantíssim a l'anècdota sentimental» (Salvat, 1974: 53).

Aquestes exigències de reescriptures gairebé brechtianes de Guimerà tingueren una primerenca aplicació just l'any següent, quan el Grup d'Estudis Teatral de Josep Montanyès i Fabià Puigserver posà en escena una adaptació de *Terra Baixa* feta per Guillem Jordi Graells, l'abril i maig de 1975. Com recordava Lluís Homar a les seves memòries, la versió que s'escenificava «pretenia ser rabiosament moderna» i afegia:

El meu personatge, per exemple, no tenia nom; jo era l'home 1. La Muntsa Alcañiz feia de Nuri i el Joan Miralles de Sebastià. El Manelic, que interpretava el Joan Nicolàs, per mostrar la seva animalitat feia acrobàcies, rodes.... (...) Es pretenia fer una obra de denúncia social amb un amo com el Sebastià, que simbolitzés el capitalisme, i un personatge, el Xeixa, que fos clarament socialista i defensés els drets dels treballadors.

Segons el mateix Homar, aquesta versió de *Terra Baixa* no passà a la història del teatre català i ell mateix recordava que Jaume Melendres des del diari *Tele/eXprés* li dedicà una ressenya molt corrosiva amb el títol «Manelic superstar i el Pepito Grillo socialista» (Homar, 2017: 57–58).

■ 7 Conclusions: la resignificació de l'obra de Guimerà

Amb el present article hem intentat resseguir la centralitat de Guimerà en la cultura catalana del segle XX, tant pel que fa a l'adhesió popular com a l'anàlisi sobre la seva obra i figura. Hem destacat els episodis més evidents d'aquests processos de «santificació cultural», tant per la vessant popular com per la més intel·lectual, donant veu a escriptors, crítics, directors i homes i dones del món del teatre català. La polifonia de les fonts utilitzades ens ha permès dibuixar una línia de continuïtat respecte a l'interès i la popularitat que Guimerà va mantenir al llarg del temps. Aquest èxit es deu, sens dubte, a la seva capacitat de convertir algunes de les seves obres en referències obligades de la cultura catalana, veritables clàssics arrelats en l'imaginari català. També hem volgut donar importància a les possibles relectures de la seva figura i com va ser posada en discussió el lloc que el nostre personatge havia tingut en la cultura catalana fins al moment, com va passar en els anys finals del franquisme. El pas del temps fa difícils les comparacions però, en canvi, ajuda a ressaltar la complexitat de les continuïtats culturals: els grans actes multitudinaris que consagren Àngel Guimerà en un «sant cultural» català es donen en un espai de quinze anys (homenatge de 1909 i enterrament el 1924) i tingueren com a colofó la campanya per a l'edificació d'un monument que quedà frustrada en els anys de

la Segona República. Paral·lelament, el culte a Guimerà fou conreat sobre tot pel món teatral català i també pel teatre amateur, mentre els estudis sobre la seva dramaturgia i sobre la seva persona començaren a aparèixer just al voltant de la seva mort i al començament de la dècada següent.

Després dels primers anys demolidors del règim franquista, el món de la Guerra Freda coincidí amb la represa dels estudis guimerians, que es donà al voltant del suposat centenari del naixement (1948) i en els anys posteriors, gràcies als diferents estudis de Josep Miracle que, precisament, es transformà en un dels més destacats defensors de l'ortodòxia interpretativa del nostre personatge. Hem d'arribar, però, a la dècada de 1960 per veure l'aportació de les noves generacions envers al llegat del gran dramaturg, en un procés de relectura que sacsejaria profundament la figura post-mortuòria de Guimerà i la seva obra. No hem d'oblidar que en aquests anys qualsevol debat cultural esdevenia un pretext per plantejar una lluita política en el si de l'antifranquisme (Picornell, 2015), fet evident al voltant del cinquanta aniversari de la mort d'Enric Prat de la Riba, el 1967 (Cattini, 2008). Aquesta lluita cultural també es va reproduir en semblant efemèride respecte a Guimerà, quan les joves generacions en volgueren proposar una relectura que tingués en compte una visió ideològica propera a la seva cosmovisió. Els nous creadors i el món del teatre independent, en línia amb la cultura progressista internacional del moment, veien com a element prioritari el compromís polític que, en el cas espanyol, havia de traduir-se en una tabula rasa de tots aquells valors que podien recordar la cultura conservadora del règim que calia enderrocar. Segurament les lectures de Xavier Fàbregas des del final dels anys seixanta foren essencials per posar el nostre personatge en el centre del debat, més enllà de les crítiques conjunturals o de les postures que el volien fer desaparèixer del panteó cultural català. En aquest sentit, hem vist també l'aportació de Ricard Salvat en defensa de mantenir una tradició en el si de la cultura catalana i la necessitat d'adaptar Guimerà a les exigències que el període imposava, o, per dir-ho d'una altra manera i de la veu de Benet i Jornet, per treure-li de sobre la naftalina.

Al final l'essència d'aquests debats, com bé subratllava Jordi Castellanos, ens porta a reflexionar sobre el fet que un autor pot esdevenir un clàssic de la cultura d'un país quan les noves generacions poden dialogar amb la seva obra, reescrivint i recuperant aquells valors que li siguin actuals:

Una cultura viva realitza aquesta funció de diàleg i revisió del passat de forma contínua i natural, a tots nivells, des de l'acadèmic i institucional als impactes de la contracultura. En el teatre, aquesta funció es fa particularment evident. No ens hi valen versions

arqueològiques, primer perquè les obres que ressuscitem, quan es van representar per primera vegada, no eren cap curiositat arqueològica i ressuscitar-les com a tals és trair-les; manipular-les perquè siguin allò que no són i diguin allò que no diuen, seria, també trair-les, potser des del legítim dret de qui s'apropia, avui, de textos d'altri per expressar-se ell mateix. Però això, no confonguem, no és representar els clàssics ni recuperar-los. Què ens queda? Tot: els clàssics, petits o grans, acceptats o marginats. Tota cultura és carregada de sorpreses. Només cal establir el diàleg, respectar, confiar i treballar honestament. Els clàssics tenen, no sé si moltes o poques, però ben segur que algunes coses a dir. Perquè el problema no és d'ells, és nostre. (Castellanos, 2005)

En aquest marc, les crítiques i les peticions d'adaptació de Guimerà a les exigències dels temps obeïen precisament a aquesta necessitat de les noves generacions de interrogar al dramaturg, les obres dels quals continuaren a representar-se tant pel teatre de base com per les companyies més professionals. La mort de Franco, la Transició política, el restabliment de la Generalitat de Catalunya materialitzaren la possibilitat d'institucionalitzar el teatre català i obriren noves escenaris i també nous espais teatrals que, com el Teatre Lliure sota la direcció de Fabià Puigserver, permetrien una nova lectura dels clàssics del teatre català com del teatre internacional. Amb la nova conjuntura, Àngel Guimerà acabaria imposant-se com un dels autors més destacats de la tradició teatral catalana i com un autor canònic d'aquesta tradició. ■

■ Referències bibliogràfiques

- Balcells, Albert (2007): *Llocs de memòria dels catalans*, Barcelona: Proa.
- Benach, Joan Anton (1974): «Encuesta», *Diario de Barcelona*, 14 juliol, 6.
- Benet i Jornet, Josep M. (1974): «Guimerà sin naftalina», *El Correo Catalán*, 30 de juny, 13–14.
- Cao Costoya, David (2022): «La creació dels primers llocs de memòria dedicats a la figura de Jacint Verdaguer. Barcelona (1902–1906): de la mort del poeta al moviment de Solidaritat Catalana», *Anuari Verdaguer* 30, 155–176, <<https://doi.org/10.34810/anuariverdaguer.2022.30.404803>>.
- (2024): «“Verdaguer ha mort, visca Verdaguer!”. Dol, memòria i política en el funeral d'un referent cultural de la Catalunya contemporània», *Zeitschrift für Katalanistik* 37, 81–116.
- Capdevila, Carles (1924): «Les grans figueres del renaixement de Catalunya. Àngel Guimerà», *Revista de Catalunya* 1, 47–59.

- (1938): *Homes de Catalunya. Àngel Guimerà*, Barcelona: Biblioteca Política de Catalunya.
- Capmany, Maria Aurèlia (1974): «Discutit, oblit, redescobert», *Mundo Diario*, 18 de juliol, 17.
- Caravaca, Francisco (1933?): *Àngel Guimerà, poeta de Cataluña*, Barcelona: Casa Maucci.
- Carbonell i de Ballester, Jordi (1951): «Àngel Guimerà: Obres selectes. (Pròleg de Josep Maria de Sagarra. Selecció, revisió i notes de Josep Miracle.) Barcelona, (Editorial Selecta, 1948). XX + 1826 pàgs. + I retrat. (BP, VI.)», *Estudis Romànics* 2, 264–266.
- Castellanos, Jordi (2005): «El clos matern dels clàssics», *Pausa. Quadern de teatre contemporani* 21, <<https://www.revistapausa.cat/el-clos-matern-dels-classics/>>.
- Cattini, Giovanni C. (2008): *Prat de la Riba i la historiografia catalana*, Catarroja: Afers.
- (2019): «“...i tant drets com caiguts poble serem.” Àngel Guimerà i els inicis del catalanisme polític», in: *Guimerà: ideologia i pensament*, Lleida: Punctum / Ajuntament del Vendrell, 13–57.
- Conca, Maria / Guia, Josep (2018): *A frec del seu nom. Vida, obra i lluita de Xavier Romeu*, Lleida: El Jonc.
- Dović, Marijan / Helgason, Jón Karl (2017): *National Poets, Cultural Saint. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*, Leiden / Boston: Brill.
- Fàbregas, Xavier (1969): *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62.
- (1971): *Àngel Guimerà. Les dimensions d'un mite*, Barcelona: Edicions 62.
- (1974): «Una vigència discutida», *La Vanguardia Española*, 17 juliol, 47.
- Foguet Boreu, Francesc (2010): «Ricard Salvat (1934–2009)», *Estudis Romànics* 32, 655–661.
- (2022): «Ricard Salvat bajo la órbita de Moscú (1962–1973)», in: Santacana, Carles (ed.): *Europa en España. Redes intelectuales transnacionales (1960–1975)*, Madrid: Sílex, 339–362.
- Gallén, Enric (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- (1988): «Xavier Fàbregas, historiador del teatre català», *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* 3, 25–38.

- (1993): «Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939–1993», *Caplletra* 14, 11–30.
- (2012): «Guimerà a Europa i Amèrica», *Catalan Historical Review* 5, 211–224.
- Graells, Guillem Jordi (1974): «Àngel Guimerà: un cincuentenario y un desafío», *Noticiero Universal*, 20 d'agost, 25.
- Halbwachs, Maurice (1950): *La mémoire collective*, Paris: PUF.
- Història de Manresa* (2019): “L’homenatge de Manresa a Àngel Guimèra (20 de juny de 1909)”, <<https://historiademanresa.wordpress.com/2016/04/08/lhomenatge-de-manresa-a-angel-guimera-20-de-juny-de-1909/>> [08.07.2023].
- Homar, Lluís (2017): *Ara comença tot*. Edició de Jordi Portals, Barcelona: Ara Llibres.
- Jané i Riera, Albert (2000): «Josep Miracle i Montserrat (1904–1998)», *Estudis Romànics* 22, 350–353.
- La Comèdia Catalana (s. d): *A profit del monument al Patriarca de Catalunya. Àngel Guimerà*, Barcelona: Llibreria Italiana.
- La Escena Catalana (1925): *Primer aniversari de la mort del Patriarca de Catalunya. Àngel Guimerà*, Barcelona: Salvador Bonavia, llibreter.
- Michonneau, Stéphane (2001): *Barcelona: memòria i identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Vic: Eumo.
- Miracle, Josep (1952a): *La leyenda y la historia en la biografía de Àngel Guimerà*, Santa Cruz de Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- (1952b): *Verdaguer amb la lira i el calze*, Barcelona: Aymà.
- (1958): *Guimerà*, Barcelona: Editorial Aedos.
- (1969): «El monument a Guimerà», *Tele/Estel* 152, 14–15.
- (1978): «Pròleg», in: Guimerà, Àngel: *Obres completes*, vol. II, Barcelona: Editorial Selecta, 9–26.
- Molas, Isidre (1974): «Guimerà polític», *Serra d'Or* 180, 575–577.
- Molas, Joaquim (1966): *La literatura de postguerra*, Barcelona: Rafael Dalmau.
- (1974): «Encuesta», *Diario de Barcelona*, 14 juliol, 13.
- Nora, Pierre (1984): *Les Lieux de mémoire*, Paris: Gallimard.
- Palau i Fabre, Josep (1974): «Guimerà, consciència col·lectiva», *Canigó* 353, 5.

- Picornell Belenguier, Mercè (2015): *Continuitats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, Palma: Leonard Muntaner.
- Salvat, Ricard (1974): «Algunes bases crítiques per a una possible reestructuració dramaturgic de l'actual teatre de Guimerà», in: *Àngel Guimerà 1845–1924*, Barcelona: Barcino / Fundació Carulla Font, 17–56.
- (2015): *Diaris (1962–1968)*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2017): *Diaris (1969–1972)*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- (2019): *Diaris (1973–1975)*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Samsó, Joan (1994–1995): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública. 1939–1951*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Soler, Luis G. (1926): *Figuras de la raza: Àngel Guimerà*, Madrid: s. n.
- Subirana, Jaume: *Construir con palabras. Escritores, literatura e identidad en Cataluña (1859–2019)*, Barcelona: Càtedra.
- Sullà, Enric (2016): «Joaquim Molas (1930–2015)», *Llengua & Literatura* 26, 251–312.
- Sunyer, Magí / Subirana, Jaume (2019): «Jacint Verdaguer, a Catalan Cultural Saint», in: Dović, Marijan / Helgason, Jón Karl (ed.): *Great Immortality. Studies on European Cultural Sainthood*, Leiden: Brill, 171–187.
- Vall, Francesc Xavier (2019): «Àngel Guimerà i la Primera Guerra Mundial», in: *Guimerà: ideologia i pensament*, Lleida: Punctum / Ajuntament del Vendrell, 87–133.
- Vallverdú i Borràs, Marta (2023): *Seixantisme. L'esclat cultural català dels Seixanta*, Barcelona: L'Avenç.
- Giovanni C. Cattini, Universitat de Barcelona, Departament d'Història i Arqueologia, c/ Montalegre, 6–8, 08001 Barcelona (ES), <gccattini@ub.edu>, ORCID: 0000-0002-3091-5813.