EN EL 50 ANIVERSARIO DE «TIERRA BAJA»

Queremos traer a esta revista una conmemoración solemne. Apresurémonos a señalar que no nos ciega la disculpable pasión por lo vernáculo y lo regional, ya que si un valor escapa a la natural comprensión, al limitado alcance del fenómeno cultural de Cataluña, es el de esta figura gloriosa cuyos laureles conocieron todos los vientos de la Europa culta, y que, para completar la línea armónica del mundo, vinieron a vuestra América a recoger la complacida ratificación de tanto ademán victorioso.

Con Guimerá acontece lo que sucede con Verdaguer. La literatura catalana, superados los balbuceos iniciales, entra en una etapa de grandilocuencia, como si quisiera llamar la atención del mundo sobre esa nueva criatura surgida de su espléndida variedad. Y el mundo entero atiende un poco estupefacto al ademán heroico de Verdaguer y al gesto apasionado de Guimerá para tomar buena nota de la energía de esta cultura recién nacida.

Me gusta dibujar la curva expansiva del genio de Verdaguer trazando una serie de circunferencias cuyo centro es aquel pueblecito de Folgarolas junto a la vetusta, campesina y episcopal ciudad de Vich. Desde allí el poeta avizora un primer espectáculo comarcal cuyos límites ha de cantar con

emoción de hijo enamorado. Esta zona se marca en la geografía poética de Verdaguer por el canto a sus límites meridionales, el Montseny y el Montserrat; por la exaltación de los viejos ríos históricos, el Ter y el Fresser; por la visión del mar latino que baña estas costas del Norte de Cataluña que tienen la armonía y la luz de las playas de Grecia. Un punto de partida más alto, y Verdaguer traza su nuevo mapa. He aquí a Cataluña entera : al Norte el mitológico Pirineo, el Canigó que ha de convertir en fabulosa metáfora como cuando vislumbra la cordillera pirenaica a modo de un gigantesco árbol caído cuyos nidos son las ciudades. El contorno de Cataluña es en la geografía poética de Verdaguer una águila con las alas tendidas; pero esta águila anida también en sus ojos y en su mente; al este para hacer llegar su emoción lírica al coro de las islas griegas que cantan con voz plural orfeónica su canción antigua; al occidente haciendo del Atlántico mar nuestro y vuestro, el campo de acción de la más gigantesca epopeya de los tiempos modernos. Esta concepción del mundo es innata en Verdaguer; sus viajes en los barcos que flamean la bandera, blanca y azul, de Comillas no fueron sino la confirmación de un mundo ya soñado. Muy joven todavía, cuando el sombrero sacerdotal no había substituído a la barretina de color violento, dijo el mozo : « Por conocer América me dejaría cortar la mano derecha ».

Me interesa hacer notar todo esto porque la ulterior evolución de la literatura catalana — exceptuando a Guimerá, cuya dimensión universal estudiaremos luego — ha tendido hacia una sabia ordenación de los valores internos, pero se ha encerrado también en límites demasiado estrictos. Los grandes escritores de la primera « renaixença », una difusión

y un prestigio en el ámbito peninsular muy superiores a los que tuvieron sus sucesores más cultos, pero más reconcentrados en la labor constructora.

Veamos en cambio la enorme amplitud de grito y ademán con que estas grandes figuras iniciales se lanzan a la tarea. Se diría que tienen conciencia de que está todo por crear. Que después de un período depresivo provocado no tanto por una actitud gubernamental hostil — como proclaman los políticos — sino por un proceso biológico que en toda Europa provoca desde el renacimiento grandes núcleos de concentración del poder y de la cultura, había que empezar el edificio desde su raíz.

A Ángel Guimerá le tocó levantar la arquitectura del teatro. Con una lengua todavía pobre, con una técnica que a veces nos hace sonreír por su puerilidad, con precedentes escasísimos, Guimerá dejó terminada su tarea, y al sorprenderle la muerte había conseguido dar cima a su labor con una intensidad que sólo la lectura de su obra nos permite encarecer.

Hemos hablado de los precedentes. ¿Pero qué precedentes eran éstos? Decían los nuevecentistas, en una de las proclamaciones de Xenius, que el movimiento intelectual de la Cataluña del siglo xx no podía tomar como base el movimiento sentimental, rústico y folklórico del ochocientos. Los nuevecentistas se sentían, en efecto, los continuadores de Ausias March, de Eiximenis, de Bernat Metge, de Arnau de Vilanova. No eran éstos los puntos de vista de la época de Guimerá que, como veremos, surgen como una llama violenta de la chispa romántica mantenida por la antorcha de los juegos florales. Pero aunque hubiera querido ¿dónde hubiese podido encontrar los precedentes de una dramática

culta anterior? Precisamente en estos días está preparando el Instituto del Teatro, con benedictina paciencia, una edición de teatro catalán antiguo. No nos hagamos ilusiones: lo que cuenta es la Edad Media y el espíritu medieval: los viejos dramas litúrgicos, las parábolas y relatos piadosos, el impresionante canto de la Sibila, que todavía estremece en Mallorca, cantada en la noche de Navidad por un niño en figura de ángel, con espada; la pasión de Esparraguera y de Olesa de Monserrat que arrastra todavía millares de turistas a los pies de la montaña santa... en total nada. El silencio que gravita sobre el resto de la literatura catalana es aquí más grave. Aparte dos o tres comedias devotas, nada puede presentarse.

Y ésta es una realidad que a mí me parece curiosísima y que acaso tenga su clave en aquella frase de Eugenio Montes de que no hay teatro sin estado. Es, realmente, extraordinariamente significativo que Grecia no tenga un teatro de importancia hasta el día siguiente de la batalla de Salamina, tras la que Esquilo consigue ahogar el fondo terrible y dionisíaco de los misterios bajo la impronta marmórea del rigor clásico; Roma no crea un teatro hasta que la «civitas», cabeza de estado, no aleja las rústicas farsas atelanas bajo el orden geométrico de los teatros al modo griego. Más curioso todavía: al iniciarse el Renacimiento vemos dos primaveras dramáticas apuntar con inconfundible verdor: la Italia del Poliziano y la Alemania de Hans Sachs. Y fijaos en el aleccionador fenómeno de que estos dos teatros, que tan dulce promesa encierran, se malogran, y en cambio germinan y dan espléndido fruto los teatros de los tres países que crean una potente máquina estatal: la Inglaterra de Shakespeare, la la Francia de Racine, la España de Lope y de Calderón.

Pero todo ello nos conduce a un campo, no por sugestivo, menos alejado de la tarea que hoy nos reúne.

Conmemoramos ahora el cincuenta aniversario del momento cumbre del teatro catalán : el estreno resonante de la famosísima tragedia *Terra Baixa*. A eso hemos venido. Un año más tarde y podremos conmemorar también el centenario del nacimiento de su creador, si bien cualquiera de las dos fechas es igualmente oportuna para el recuerdo y la pleitesía.

Como sabéis, Ángel Guimerá había nacido en las islas Canarias. Su padre era catalán, del Vendrell; su madre, natural de las islas. Durante su adolescencia no habló otra lengua que la castellana, endulzada aun por el sabor, casi americano, del lenguaje canario. Se cuenta que oía con despego, y aun con repulsión a su propio padre cuando hablaba catalán. Pero el rumbo de los negocios motivó el traslado familiar a la región paterna, y Guimerá se sintió, de pronto, situado en una tierra de honda catalanidad, en el corazón de la provincia de Tarragona. El alma del joven fué tierra de combate : resistía allí el castellano dulce y sonoro de su adolescencia frente al catalán jugoso y enérgico que oía a los campesinos del Vendrell. El problema literario no estaba planteado siquiera, ya que cuando Guimerá iniciaba sus primeras composiciones poéticas, nunca pudo caberle la duda de que su lengua debía ser el castellano. Estamos en 1867. Apenas puede profetizarse el auge que el catalán ha de tomar como lengua de poesía y de cultura. Apenas si la restauración de los Juegos Florales agrupa una minoría de luchadores entre una mayoría de indiferentes. Así, Guimerá escribió en castellano sus primeros versos ingenuos y grandilocuentes antes

de convertirse en un adalid intransigente de la lengua de Cataluña, Cuesta trabajo, en efecto, ver en estos versos al autor del primer discurso inaugural del Ateneo Barcelonés pronunciado en lengua catalana; al director del periódico *La renaixença*, al mantenedor de los Juegos Florales; al exaltador de Josep Moragas y de Pau Clarís.

Sin embargo, no sería difícil establecer una serie de pequeños fenómenos que se derivan de la inicial convivencia de Guimerá con la literatura castellana; habrá que valorar, cuando se realice el riguroso estudio crítico, que desgraciadamente no existe todavía la influencia de los grandes autores románticos españoles como el Duque de Rivas, García Gutiérrez y Hartzenbusch. Este primer período de su vida explica, por otra parte, que a pesar de su apasionamiento político, Guimerá siga con una ilusión, que le criticaban sus compañeros de lucha política, la marcha de su obra por los escenarios de lengua castellana de España y América; la enorme devoción por su amigo y traductor don José Echegaray y la profunda y emocionada amistad con que estaba unido a sus geniales intérpretes en lengua española María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que le correspondían, por cierto, con una extraordinaria estimación.

Acaso sorprenda lo que voy a decir; acaso parezca una paradoja traída por los pelos. Pero ¿no hay en el ardiente catalanismo de Guimerá algo de la pasión y de la intransigencia característica del alma española? Los que hemos seguido la evolución del ideario catalanista ¿no nos hemos sorprendido muchas veces al ver en los campos más extremos a inmigrantes o hijos de inmigrantes que llevan, como signo inequívoco, los más típicos apellidos castellanos? ¿No es curioso que la bandera del catalanismo incipiente pase,

casi sin transición, al último incorporado, a un joven forastero que unos años antes se resistía a emplear la lengua de Cataluña?

Pero es hora de ir entrando en materia. Vamos a estudiar una obra dramática que conserva la energía del momento en que la vió nacer. Y es pedagógico que situemos las circunstancias que rodean tan afortunada natividad.

Aun cuando yo he demostrado que los síntomas iniciales del fenómeno político literario que recibe el nombre de « Renaixença » pueden bucearse a lo largo del siglo XVIII, es evidente que el empuje fundamental llega a Cataluña a través del Romanticismo. También creo haber demostrado que en la valoración del fenómeno romántico no puede hacerse de modo completo sin el análisis de su extraordinaria complejidad. Doctrinariamente el romanticismo presenta en esquema dos direcciones: una de tipo tradicionalista, que reacciona contra el paganismo racionalista de los neoclásicos y que valora sobre todo el cristianismo como fuente de inspiración, y por lo tanto vuelve sus ojos a aquellos períodos que, como la Edad Media, ofrecen a sus ojos un predominio del sentimiento religioso unido a una serie concomitante de valores de espiritualidad. Es el romanticismo de Chateaubriand.

Hay otro romanticismo, hijo directo del enciclopedismo, consecuencia inmediata de las ideas de libertad que son simplemente traducidas al terreno estético. « Le romantisme n'est que le liberalisme en littérature », dirá el capitán Victor Hugo.

Siendo el romanticismo un fenómeno de ascendencia europea, se trata únicamente de estudiar cuáles son sus vías de

penetración en España y cuáles son las tendencias que se introducen en nuestro país. También creo haber demostrado que el romanticismo de tipo liberal se introduce por Andalucía hasta la meseta, mientras que el romanticismo de tipo tradicionalista llega sobre todo a Galicia y a Cataluña. Cataluña respira, pues, en seguida, este ambiente de vocación nostálgica medieval que ofrece a sus ojos el recuerdo repetido de una edad en que era dueña de sus destinos y que provoca un estudio enamorado de una lengua que se estima capaz de recoger todas las fuerzas de la expresión y todas las vibraciones del sentimiento.

Como era de suponer, la poesía, la prosa legendaria, la historia evocadora de los tiempos felices pasan a primer término.

El teatro — más cerca de la masa — busca las zonas más populares, a las que divierte con una serie de obras de estilo poco depurado, de lenguaje mezcladísimo y de gusto muy mediocre, cuyo cultivador característico era el famoso y no inhábil dramaturgo Federico Soler, « Serafí Pitarra ».

Guimerá viene a destruir todo esto. Hay escritores que tienen esta misión resuelta, según la cual su obra, valga lo que valiere, tiene como inicial consecuencia la transformación radical del terreno donde se produce.

Desde 1879 en que se estrena *Gala Placidia* hasta 1918 con *Jesús que torna,* Ángel Guimerá clava su férrea arquitectura mental y sigue sin que nadie la mueva. Pero es hora ya de ir perfilando las características estéticas de esta gran figura.

Lo primero que notamos es que frente al teatro comarcal o local que se produce hasta el momento, Guimerá plantea

los problemas con una dimensión universal. Los personajes históricos poseen tal fuerza humana que no necesita ni de situación geográfica ni de ubicación histórica. Hay momentos en que nos estorba todo, excepto la voz de los personajes. Y esto es un importante síntoma.

Me gusta repetir que todo teatro posee dos elementos fundamentales: uno la acción, de tipo dinámico y acústico; otro la escenografía, de carácter plástico y estático. Mezclad estos dos elementos y veréis cómo en los grandes clásicos, como en Esquilo, basta la acción y apenas cuenta la escenografía; y cómo en los grandes románticos, como el Duque de Rivas, lo escenográfico envuelve a los personajes y es un elemento capital de la obra. Ya veremos cómo maneja Guimerá estos dos elementos. De momento anotamos que aun cuando la voz, es decir, la acción pura del personaje tiene una importancia suprema, el poeta no deja de hacer intervenir el elemento escenográfico en importantísimas acotaciones en las que tiene en cuenta no solamente la luz, el ambiente, los detalles de decorado, los ruidos que han de intervenir en la acción, sino que tiene buen cuidado en señalar en cada momento crucial las actitudes de cada uno de los personajes y la distribución de las masas, consideradas como un elemento plástico pasivo y casi siempre ordenado jerárquica y geométricamente alrededor de la escena principal. Esto viene a favor de la filiación indiscutible de Ángel Guimerá dentro del ambiente y del gusto del romanticismo. Acaso este romanticismo guimeriano sea un romanticismo epilogal; hacia 1880 se está de vuelta de muchas cosas; el entusiasmo de Espronceda o de Vigny; el arrebato de Víctor Hugo o del Duque de Rivas dejan paso a una fórmula más meditada y efectista. Es como una recaída en la gesticulación román-

tica que trae consigo el conocimiento de las fuerzas expresivas que el naturalismo ha enseñado. En el teatro de Echegaray se ve claramente, hasta mostrar demasiado el cartón con que se construyen los muñecos, esta sabiduría literaria que, no lo ocultemos; tuvo su público enfervorizado.

Ángel Guimerá podía situarse dentro de esta estética siempre que se hiciese constar, como importante excepción, su extraordinaria sobriedad en el lenguaje: no renuncia Guimerá a ninguna de las ventajas que las apoteosis ofrecen a los dramaturgos; no pierde ocasión de hacer llegar al espectador el elemento sentimental y patético que ha de conmoverle. Pero convengamos en que no podría escribirse teatro de mayor ambición dramática con un léxico tan austero en la cantidad y de tan espléndida energía en la eficacia expresiva. «No sólo están escrupulosamente cercenadas en las poesías y tragedias de Guimerá las frondosidades ostentosas; no sólo en la edición de las primeras y el diálogo de las segundas se entrevé la mano avara que siega todo lo superfluo, y si algo prodiga es el monosílabo, sino que hasta la rima, medio tan eficaz para encubrir los defetos de las producciones teatrales cede su puesto en las del autor de *Mar i cel*, con excepción de *Gala Placidia*, al verso suelto, desembarazado en el andar y de cadencia inaccesible, por lo abundante de la espesura, para un oído poco delicado». Estas palabras del padre Blanco García son bien expresivas de este juego limpio con que Guimerá se niega a llegar al espectador por otro camino que no sea la directa afirmación del hecho trágico transmitido de una manera fulminante desde la boca del actor al oído del público.

Otro aspecto de esta honestidad estética nos lo ofrece Guimerá en la prudencia con que intercala el elemento lírico

dentro del juego dramático. No utiliza el resorte universal de hacer descansar la atención pendiente del hilo trágico por medio de una divagación lírica que produce en el espectador la sensación de un melódico descanso tras el que captará de nuevo la violencia de la acción trágica. En Guimerá, como ha dicho Juan Ors, lo lírico surge de lo dramático; actúa, como veremos más adelante, como una sublimación de la propia acción que se diría lanza destellos adicionales como un instrumento patético que además de su sinfonía aterradora nos regalase el dulce brillo del metal con que estaba construído.

Tenemos, pues, por un lado una tendencia a la teatralidad apoteósica; por otro una severa contención verbal. Por el primer aspecto se acerca Guimerá a Víctor Hugo; por el segundo se aproxima a Shakespeare. Veamos, sin embargo, lo que le separa de estos dos colosos universales de la escena. Frente a Víctor Hugo, Guimerá carece de la riqueza fastuosa de léxico y de rima del autor de *Hernani*. La lengua de Guimerá es una lengua bronca y pobre que se defiende únicamente por la simplicidad de los caracteres que refleja, ya en los dramas históricos, ya en los dramas rurales. En obras de ambiente moderno como *Jesús que torna* se ve bien la pobreza de un léxico que no ha sido todavía objeto de depuración. Pero acaso esta coincidencia sea ventajosa al dramaturgo, ya que esta simplicidad en los caracteres venga providencialmente encajada en la simplicidad de la expresión que es, por decirlo así, unívoca; lo que dicen los personajes no tiene vuelta de hoja, es el reflejo contundente de un alma disparada frenética a la dinámica de la acción teatral. Si no sutilezas psicológicas, si no primores de léxico, ¿qué encontramos en Guimerá? En Guimerá encontramos

ante todo la grandiosidad. « Ninguna cualidad, ha dicho José Ixart, es comparable en Guimerá a su extraordinaria potencia de animador. Su dinamismo imaginativo convierte en espectáculo visual, en conflicto dramático sus estados y líbertades, y este conflicto se prolonga todavía en una acción ideal ».

A lo que más se aproxima pues en este aspecto el teatro guimeraniano es a la tragedia clásica. La fuerza de sus personajes es el mismo *fatum* que empuja a los personajes semiautómatas de la tragedia griega. Con mucha razón ha anotado Juan Ors que los personajes de Guimerá carecen de la medida que hace tremendamente humanas a las criaturas de Shakespeare ; Guimerá va más allá. Da a la bondad y a la maldad relieves tan excesivos que acaba por producir un contraste ingenuo. En el teatro guimeraniano existe este idealismo deformante que se une a otros generosos idealismos característicos de su tiempo y a la cabeza de los cuales podemos situar la emoción con que defiende la bondad y la humildad.

Esto nos da el camino para llegar al hombre. Al hombre profundamente bueno, profundamente ingenuo, a ese anciano con alma de niño que, mientras movía sus tremendas figuras combatientes, paseaba por la dulzura mediocre de la vida burguesa de Barcelona su gesto abstraído de niño grande para quien las cosas no tenían otra sutileza que la de considerar al bien frente al mal ; a la opresión como enemiga de la libertad ; al amor como superador del odio ; a la generosidad como superadora de rencor.

La vida transcurrió clara y gloriosa para esta gran alma escrutadora de las almas humanas a las que siempre veía en arquetipos demasiados definidos sin saber, acaso porque no

quería, que en el alma de los mejores hay un rincón dominado por el mal y que en el fondo de la púpila de los perversos arde una pequeña y recóndida llamita de bondad.

Los datos biográficos que conocemos del autor de *Terra baixa* confirman esta misma simplicidad que acaso sea igualmente característica de los niños y de los genios. Hombre de escasa expresividad verbal vió transcurrir su vida sin grandes altibajos sentimentales. Se conoce un amor de su juventud : fué una muchacha de Vendrell que había sido su compañera de juegos adolescentes. A ella están dedicadas unas poesías de dulce sencillez en las que se preveía una felicidad pequeño burguesa y tranquila. Esta felicidad no vino. María, la novia del poeta, presionada por la familia que no veía en aquel adolescente apasionado y silencioso la posición económica suficiente para tranquilizar respecto al porvenir de su hija, casó con un comerciante del Vendrell, dejando a Guimerá en un estado de viudez espiritual tan generosa que no guardaba al que robó su cariño y acaso su felicidad ni siquiera el lógico rencor del defraudado.

No et culpo, no, de que l'amor em neguis,
per confondre's amb tu mon cor, qué té ?
Qué bo ha de ser a qui l'amor entreguis !
A qui estimis, fins jo l'estimaré !

Veure't feliç i esposa enamorada,
vet-aquí el goig de mon turment per tu :
no t'ofengui el saber que ets ma estimada ;
llevat de Déu no ho pot saber ningú.

Mesjo en la fosca seguiré tos passos,
sempre tot sol y lluny, trémol d'amor ;
tu no em veurás, i t'obriré mos braços
i et cridaré amb els llavis de mon cor.

Este episodio sentimental vivió mucho tiempo en el alma de Guimerá y todavía en los últimos años de su existencia Guimerá, cuando realizaba una visita a Vendrell, solía recordar las circunstancias de su idilio. Quizá de este fracaso sentimental proceda el tema tan frecuente en el teatro guimeraniano de un amor entre seres humildes estorbado por la codicia del dinero. Recuérdese como ejemplo insigne *Mossen Janot,* donde el protagonista, el buen párroco de aldea, procura por todos los medios que el amor del galán y la heroína no sea estorbado por los cálculos codiciosos del pretendiente de buena familia en el que personifica los vicios y la maldad; también *Terra Baixa* tiene el mismo sentido de enfrentar, como veremos luego, la pobreza en la que anidan todas las virtudes del alma popular y la codicia que ha hecho su presa en el corazón del perverso Sebastián.

Fracasada su vida amorosa, Guimerá hubiera llevado la vida desarreglada del solterón impenitente si su carácter tranquilo y ordenado no hubiese tenido la fortuna de encontrar en su fraternal amigo Pere Aldavert, y en su mujer y en sus hijas, la dulzura familiar que el destino le había negado. Guimerá en casa de Aldavert, compañero de luchas en la *Renaixença* encontró todo el cariño, todo el calor hogareño que el destino le había negado. Las hijas de Aldavert fueron como sus propias hijas y todavía conservan hoy con religioso y filial respeto el rincón recoleto de su piso de la calle de Petrixol donde Guimerá tenía sus libros — no demasiados, porque Guimerá no era hombre de biblioteca sino un gran observador de la vida — y donde se sintió transcurrir su vida feliz entre la devoción de un pueblo que le consideraba como su ídolo.

Lo que la figura de Guimerá representó para Cataluña

desde este punto de vista popular no puede encarecerse en estas líneas. Como Dante a Virgilio, el alma de Cataluña podía dirigirse a Guimerá con el verso famoso

Tu duca, tu signore, tu maestro.

El entusiasmo del pueblo que él tanto quería culminó en el grandioso homenaje que le tributó el día 23 de mayo de 1909 y en que autoridades y pueblo rivalizaron en fervor. Me gustaría poder daros una impresión presencial del suceso, pero esto, aún sintiéndolo mucho, no me es posible porque yo nací exactamente al día siguiente del homenaje.

Vamos ahora a intentar una ordenación sistemática de la obra de Guimerá. Para ello nos será muy útil el excelente libro, ya citado, del escritor catalán Juan Ors.

Parece evidente que se dibujan en la obra dramática de Guimerá tres períodos :

a) Un primer período de teatro plenamente histórico que está representado por *Gala Placidia*, *Judith de Welp* y *El fill del mar*. Ese período que antes hemos evocado de fuerte influencia romántica no sólo de origen victorhuguesco, como antes hemos dicho, sino también y muy probablemente de influencia directa del romanticismo español, cuyas arrebatadas obras teatrales debieron ser pasto de su juventud curiosa, especialmente el Duque de Rivas, cuyo *Don Álvaro* consideraba Guimerá, bien injustamente por cierto, como superior al propio *Quijote*. La fuerza trágica de los caracteres, la violencia con que se enfrentan las pasiones, el sentido realmente audaz con que Guimerá sitúa históricamente la *Gala Placidia* en la Barcelona visigótica y la *Judith de Welp* en la Aquitania medieval, demuestran una fuerza de evocación

realmente muy atrevida, si bien, como hemos indicado antes, no le preocupa a Guimerá el rigor arqueológico de dicha evocación.

b) A partir de *Mar i cel* entra Guimerá en un plano más trascendente. *Mar i cel* es todavía una obra de evocación histórica. Pero ya aquí asistimos a la iniciación de un cierto simbolismo que llega hasta *Jesús de Nazaret*. Este simbolismo, acaso en relación con el teatro simbolista alemán de Hauptmann, recoge el grupo de obras que van desde 1888 a 1894. Aquí lo histórico es, en general, un pretexto para el planteamiento de un problema de carácter intemporal al que el marco antiguo da una mayor eficacia.

c) En 1894 se nos aparece la primera obra (a excepción de *La boja*, 1890) en la que se plantea un problema actual, inmediato a nuestra vida cotidiana y lleno de contenido social. Me refiero a *María Rosa*, uno de los más intensos dramas guimeranianos y exacta demostración de que no precisa la escenografía antigua para llegar con fuerza al espectador. *María Rosa* se plantea el problema de la lucha que se libra en el alma de la protagonista en la que se debaten el sentimiento de amor hacia su marido Andrés, acusado y condenado a presidio por un delito que no cometió, y los sentimientos contradictorios que le inspira Marsal, que, por amor a ella, cometió el crimen haciendo que las apariencias acusaran al hombre que se oponía a su felicidad. La pasión de Marsal logra turbar a la pobre muchacha que ha quedado viuda y que siente cómo el cerco amoroso de Masal se hace cada vez más obsesionante. Escuchemos su grito de angustia :

Al veure á n'em Marsal avuy á la feyna, quin salt el cor! Tot lo qu'ell fa per mí y'l perqué ho fa, tot, ho he conegut are! Ell no ho sé qué hi ha vist en mos ulls que are al plegar;

com que ja fosquejava, de cop m'ha agafat pel cos y m'ha volgut estrenyer! Jo me n'he desfet rabiosa fugint esborronada, que aquell refrech y aquell alé que sentía eran els mateixos del somni! Y ja ho saps tot: que fins avuy he pogut fugir d'en Masal, que m'encén tota, que'm xucla com la serp... que no sé perque'm sembla que hi ha en ell un mal home; y ab tot me'n hi aniría com... com si jo tingués molta set y ell fos l'aygua! Del Andreu y de ningú més! Per aixó vull fugir. Per aixó, germá,'t deixo á tu, y estich salvada.

* * *

La complejidad del carácter de María Rosa, angustiada y fluctuante entre el amor y el deber, se tuerce felinamente hacia la pasión, pero en en el momento de la entrega, con dramática astucia consigue a cambio de su primer beso la confesión del asesino, al que apunñala en una escena de amor que termina cubierta de sangre con una grandeza shakesperiana.

Llegamos, por fin, a 1896. Ángel Guimerá presenta al público la obra que más prestigio universal había de darle. La obra cuyo cincuentenario celebramos hoy: *Terra baixa*. El maestro juega con criaturas de carne y hueso que constituyen la realidad inmediata; ambienta en el campo sus creaciones, acaso porque en el ambiente rural los caracteres resaltan con más fuerte desnudez. No queda absolutamente olvidado el simbolismo de la segunda época. *Manelic* es, efectivamente, un símbolo, si bien no de la dimensión que se pretende en algunas interpretaciones. Es la criatura vejada e irrisoria que da contenido al complejo de inferioridad, al sentimiento de inferioridad que es característico de estas etapas de la obra guimeraniana. Si en *Mar i cel* este complejo es el que da lugar a la rabia de Said que simboliza todo el rencor de una raza despreciada que siente un odio total y colectivo para la raza dominadora de los cristianos, aque-

llos cuyo agravio plasma el poeta en aquellos versos marmóreos :

Mes qué podíam
esperar d'una gent que, té, miréusho :
l'odi unit al perdó ; l'anyell al tigre ;
lo punyal y la creu tot d'una pessa.

Este sentido colectivo de inferioridad es, en la figura humilde de Manelic, un sentimiento que está más en el poeta que en las palabras del propio protagonista. En la composición guimeraniana — análoga en sentido y fuerza a la *Malquerida* de Benavente — Manelic es la pura simplicidad del pueblo frente a la malicia de la sociedad. No tiene la figura de Manelic valor político alguno, ni sentido local. En todas partes hay tierras altas y tierras bajas ; gentes que tienen cristalino el corazón y almas emponzoñadas. Acaso el pesimismo de Guimerá estriba en que ni aún en la pequeña aldea donde la obra acontece, en contacto con el mundo sencillo de campesinos y labradores, halla Guimerá limpieza bastante. Lo que desde la ciudad se contempla como pura ingenuidad es, cuando nos acercamos a ella, miseria, injusticia, traición. Manelic no es de ningún pueblo ; no es ni siquiera de la aldea a la que desciende cuando por necesidad debe abandonar la cumbre. No importa a la grandeza del carácter de esta figura dramática decir que es absolutamente irreal. Porque Manelic no es el rústico ; no es, como han interpretado algunos actores, el pobre lugareño hecho de incultura y rusticidad. Manelic es el Inocente, el Ingenuo, el hombre no contaminado.

Los antecedentes literarios de Manelic habrían de buscarse en el mito renacentista del hombre natural. Ya sabéis que el renacimiento veía en las obras pastoriles una evocación de

una edad de oro que, como la que escribe don Quijote en su famoso discurso, no sabía de envidias ni de dolor. El hombre natural, el reflejo espontáneo de la naturaleza surge al mundo en una página de fray Antonio de Guevara. Es aquel « villano del Danubio » que un día se presenta ante los ojos estupefactos de los senadores de Roma a reclamar respeto para su sagrada libertad y para rechazar el yugo de la civilización. Este villano lo encontramos fabulosamente repetido en la literatura europea : es el buen Caníbal de que nos habla Montaigne ; es el buen salvaje de Juan Jacobo Rousseau ; es el « ingenuo » volteriano ; es el indio dulce y sentimental de Chateaubriand es el tío Tom de Enriqueta Beecher-Stowe. La humanidad, durante tres siglos, ha querido hacerse la ilusión de que el hombre era naturalmente bueno y de que sólo le corrompía la sociedad. Civilizar no era pues un deber duro de cumplir y doloroso de acatar. Era un pretexto de codicia y de crueldad. Vosotros, americanos, habéis oído hablar de esto muchas veces.

La poesía de *Terra baixa* surge, como ya hemos dicho anteriormente, de la propia emoción dramática. Cuando Manelic nos cuenta su primera hazaña con el lobo cruel, raptor de sus ovejas, Guimerá nos da sólo un momento, pero de una intensidad poética inigualable, la visión cristalina, argentea, extasiada de aquel sobremundo de dulzura y de paz :

> «... *Cada nit venía'l llop al remat, y cada matí hi havía un gos pernas enlayre y fallava una ovella ó un moltó... que alló'm dempnava ! Y aixó durá... quis sap lo...'l que durá. Fins que una vellla'm poso al aguayt darrera d'un rocater vora l'escorranch seguit pel llop quan venía. Donchs... Afigurat jo aquella nit quinas orellas ! El Carro anava passant, passant allá al cel. Y ja eran las dotze, y ja era la una. Y escolto,*

escolto... Els esquellins, l'aygua de la neu fosa que s'escorría, l'ayret de la matinada, y'l Carro allunyantse, allunyantse... Quan de cop sento fressa y trepitj, y fent un bot com un diable,'l llop me passa per sobre flayrant fort, que la vaig sentir al coll la seva bufera, y'ls cabells se'm posaren de punta, y aquí dintre uns cops més forts que m'ofegavan'... Totduna, á la jassa quins udols y lladruchs y belar esgarrifós de las ovellas. Y jo quina rábia á mí mateix per no haverlo embestit al lloparro! Y no sé cóm va ser, que'm planto al mitj del camí per ahont havía de passar el lloparro... Y al entornánrsen la bestiassa ab la ovella al morro, s'entrebanca ab mí, y jo ab ell, y m'hi abrahono, y li clavo tota aquesta fulla endintre. Y ell corrent ó rodolant rostros avall, y jo ab ell: arrapats l'un al altre; mossegantlo jo á n'ell y ell á mí, y udolant els dos, més qu'ell jo cent vegadas, com duas feras salvatjinas ».

Fijaos en esta visión del cielo sereno, en el sonido de plata de la aguanieve fundida, de la tremenda serenidad de la alta montaña en la noche tranquila. Ésta es una de las valoraciones guimeranianas que está por hacer: este chispazo poético, vibrante y fugaz, que encontramos unido a los momentos más dramáticos de su obra.

La trama ya la sabéis. Hay un lobo en la alta montaña y hay también un lobo que se ha burlado de él y que ensangrienta su felicidad. Y Manelic no tiene con este lobo otro trato final que el de su zarpa de hombre montañero atenazando bárbaramente, como al lobo real, su cuello de animal de presa.

¿Diremos del éxito de la obra? Ya sabéis que el día del estreno no se produjo en el primer acto la emoción popular que se esperaba. Don Ángel estaba consternado. A mitad del segundo acto el gran actor Enrique Borrás lográ prender la primera chispa de un entusiasmo que ha durado decenios.

Estalla la ovación. Don Ángel es arrastrado a escena, menudo y nervioso, y diciendo por lo bajo al ilustre actor mientras saluda al público : « Me ha sacado usted de un pozo... me ha sacado usted de un pozo ».

Y después la gloria. No ya la gloria popular, casera, familiar. Sino la otra, la ancha, la universal transoceánica, universal.

¿ Cuál es, pues, la significación espiritual de Guimerá ? Resumamos diciendo : con Guimerá culmina el brote entusiasta de la *Renaixença*.

Cuando Guimerá murió, « Gaziel » se preguntaba si no habría desaparecido con él el último de los poetas populares. Ya he dicho que la cultura catalana se hizo después más académica y minoritaria. Guimerá conservaba el léxico entendible para todos, la emoción sentimental que no alcanza a sutilezas cerebrales, los caracteres enérgicos y de una sola pieza. Murió, como se ha dicho de otro escritor, en « olor de multitud ».

Por esto hoy conmemoramos aquí su recuerdo. Y nada mejor para rematarlo que una anécdota relacionada con la Argentina. La he oído de mi ilustre amigo Enrique Borrás : « En 1924, dice, me encontraba en la Argentina. Habíamos representado *Terra baixa* a beneficio del « Centre Català » de Buenos Aires. A los pocos días nos trasladábamos a Tres Arroyos, donde debíamos dar una serie de representaciones. Al llegar la noche fuí a representar mi papel de Manelic y me encontré aquejado de una ronquera insólita que no me había atacado nunca y que me impedía hablar. Algo terrible pasaba por mi ser y me hacía presentir una desgracia. Me dirigí al público y me excusé por la forma en que iba a tra-

bajar y rogándole pasara por la taquilla para que le fuera devuelto el importe de la entrada. Nadie se movió. Terminé la obra como pude y fuí llevado al hotel en estado febril. A la mañana siguiente recibía un cable de mi hijo notificándome la muerte de Ángel Guimerá ».

Yo pienso que el gran espíritu generoso y fraternal de Ángel Guimerá, libertado de su carnal envolutura, cobró una dimensión de tal universalidad que su presencia se hizo visible en el alma de sus amigos. Como el Nataniel de *Jesús que torna,* su anhelo primordial fué siempre la hermandad, la bondad, la generosidad. Por esto yo creo que si entonces llegó su mensaje misterioso hasta el corazón de la tierra Argentina, hoy en que el mundo necesita más que nunca del amor y de la justicia, el recuerdo del gran escritor catalán llegará también a estas tierras generosas y entrañables para traeros, por mi labio humilde, un signo fraterno de amistad y de paz.

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA.