

Arraigo y reescritura de la obra de Àngel Guimerà en el teatro, la prensa y el cine de la República Argentina¹

Joan Martori

Centre de Recerca en Arts Escèniques-Universitat Autònoma de Barcelona ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.93505>

Recibido: 10 de enero de 2024 • Aceptado: 5 de mayo de 2024

ES Resumen: Durante el largo periodo comprendido entre 1894 y 1972 la obra teatral de Àngel Guimerà contó con una notable difusión en la escena, la prensa y las pantallas de la República Argentina. Además de su implementación, en este artículo se exponen varios ejemplos de las transformaciones que se llevaron a cabo a partir de *Terra baixa* y de su reutilización con fines diversos en el contexto político y social de Argentina. Buenos Aires, metrópoli cultural de Latinoamérica, actuó como el crisol en el que se fundieron las vías americana y europea de internacionalización de la obra de mayor expansión del teatro clásico catalán. **Palabras clave:** Teatro catalán; Àngel Guimerà; Internacionalización de Àngel Guimerà; Adaptaciones de *Terra baixa*; Guimerà y la República Argentina; Giovanni Grasso; Pablo Podestá

ENG The Presence and Rewriting of Àngel's Guimerà's Work in Theatre, the Press, and Film in Argentina

Abstract: During the lengthy period comprising 1894 to 1972, there was a wide diffusion of the work of Àngel Guimerà on stages, in the press, and on screens throughout Argentina. Apart from focusing on its implementation, this article presents several examples of transformations of Guimerà's *Terra baixa* and the reappropriation of the text with various results within the political and social context of Argentina. Buenos Aires, a Latin American cultural metropolis, functioned as the melting pot of the American and the European routes for the internationalization of the Catalan play with the greatest international dissemination.

Key words: Catalan theater; Àngel Guimerà; Internationalization of Àngel Guimerà; Adaptations of *Terra baixa*, Guimerà and Argentina; Giovanni Grasso; Pablo Podestá

Sumario: 1. Implementación de la obra de Guimerà. 2. Recontextualización de *Terra baixa* a través de la interpretación: Giovanni Grasso y Pablo Podestá. 3. La adaptación teatral de Camilo Vidal y la película *Tierra baja* de Miguel Zacarías. 4. Un apócrifo de Àngel Guimerà publicado en la prensa argentina. 5. Al otro lado del Atlántico. 6. Conclusiones. Bibliografía. Películas sobre *Terra baixa* referenciadas.

Cómo citar: Martori, J. (2024). "Arraigo y reescritura de la obra de Àngel Guimerà en el teatro, la prensa y el cine de la República Argentina", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 6, 107-118.

En memoria de las víctimas de la Masacre de Napalpí

1. Implementación de la obra de Guimerà

El punto de partida del proceso de incorporación de la obra teatral del dramaturgo catalán Àngel Guimerà (1845-1924) en las carteleras de la República Argentina está relacionado con la proyección de su

teatro original en la programación y el repertorio de las compañías más importantes de la escena de Madrid (1891-1919), con un papel determinante de la de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, así como de José Echegaray como traductor "nominal"

¹ Este artículo forma parte del trabajo *Guimerà a la República Argentina*, que ha recibido una subvención para la investigación literaria (CLT032) de la Institució de les Lletres Catalanes.

al castellano de sus textos más representativos² [Martori, 1995, 1996, 2009]. La difusión de su obra en la República Argentina, que hemos estudiado a partir de la consulta de los fondos del Instituto Iberoamericano de Berlín [Martori, 2022] y los propios de la ciudad de Buenos Aires³, comprende de 1894 a 1972⁴, con un total de veinte obras diferentes.

El conjunto de la obra de Guimerà fue interpretado en los teatros de Buenos Aires por actores de la talla de Ermette Novelli, Mariano Galé, actor español que, una vez hubo montado compañía propia después de abandonar la de Joaquín Arjona con la que trabajó durante tres años, programó de inmediato las novedades de éxito que se iban produciendo en las salas de la capital de España a lo largo de finales del siglo XIX y principios del XX [Mogliani, 2008: 233-242]; así como la compañía Guerrero-Díaz, que contribuyó, junto a otras compañías españolas, a dar a conocer la obra del dramaturgo catalán en gran parte de Latinoamérica, abriendo la vía americana de su difusión hasta que el montaje de *Terra baixa*, de Guimerà, por la compañía mexicana de Virginia Fábregas y su marido Francisco Cardona (Teatro Renacimiento de Ciudad de México, 15.11.1900), motivara su traducción al inglés (*Marta of the Lowlands*), que al cabo de unos años serviría de base para numerosos montajes teatrales y diversas versiones cinematográficas en Estados Unidos y Canadá [Feldman 2017: 49].

El empresario teatral Faustino Da Rosa, para la temporada de 1907, contrató cinco empresas europeas para actuar en el Teatro Odeón de Buenos Aires: la de Irma Gramatica-Ruggero Ruggeri, la del teatro de la Comedia de Madrid (en aquellos momentos dirigida por Enric Borràs), la de Coquelin, la de Eleonora Duse, y la de Giovanni Grasso. Después del éxito obtenido en España y Portugal, Giovanni Grasso y Mimi Aguglia, pusieron en escena *Feudalismo* (1907), una

adaptación al siciliano de *Terra baixa* que cautivó al público y la crítica porteños. Fue Ligné-Poe, quien, encontrándose en Buenos Aires acompañando como empresario el trabajo de Eleonora Duse, contrató a la compañía del Teatro Machiavelli de Catania para poner en escena su peculiar versión de *Terra baixa* en el Théâtre de l'Œuvre de París. A partir de lo cual se inauguraría la consagración europea de la compañía siciliana con una significativa gira por Rusia.

En Odesa, la interpretación de *Feudalismo* dejó huella en un joven Isaac Bábel, tal como dejó reflejado en su obra narrativa⁵. En Moscú impresionó a los teóricos de la vanguardia teatral del momento para quienes realizó una sesión privada, organizada a instancias de Edward Gordon Craig, quien se encontraba en la ciudad con motivo de la preparación de un montaje de *Hamlet*, en presencia de Konstantin Stanislavski, Vsévolod Meyerhold y la actriz Olga Knipper, esposa de Chéjov, entre otros componentes de la compañía del Teatro del Arte. El carácter innovador de la compañía, así como su creciente prestigio, contribuyeron al desarrollo de la vía europea de difusión de la obra de Guimerà ya que la compañía siciliana había incorporado, como una parte fundamental de su repertorio, la versión de *Terra baixa*, junto a obras de Pirandello, D'Annunzio y el mismo Shakespeare, entre otros autores⁶. De tal suerte que la ciudad de Buenos Aires actuó como un crisol en el que habrían confluído las dos vías de expansión de la obra de Guimerà que hemos referenciado, la americana y la europea⁷.

A esta nómina de actores anteriormente citados cabe añadir la figura de Pablo Podestá, considerado como uno de los puntales de la incipiente construcción del teatro nacional argentino, además de Guillermo Battaglia, Ángela Tesada, Angelina Pagano⁸, pionera como directora de escena, Blanca Podestá, y los actores catalanes Enric Borràs,

² Sobre el papel de la compañía Guerrero-Díaz de Mendoza en la Argentina en la difusión del teatro de Guimerà y las traducciones al español de su obra se ha construido un discurso que, en honor a la verdad, conviene precisar. El teatro de Guimerà ya era conocido cuando la compañía Guerrero-Díaz llegó por primera vez a Buenos Aires y su implementación correrá a cargo de otras compañías españolas. Por otro lado, Echegaray actuó como un traductor nominal de la obra de Guimerà. Ni él ni Fernando Díaz de Mendoza fueron los traductores de la obra autotraducida por el propio Guimerà, tal como hemos explicado en otro lugar: (Martori, J., (2013): «La política que seguí Guimerà quant a traduccions», *Visat*, 15, abril. <https://visat.cat/espai-traductors/cat/comentaris/25/330/-/angel-guimera.html>).

³ Agradezco la cálida atención dispensada por los componentes del equipo del Intituto Nacional de Estudios de Teatro, de Buenos Aires, dirigido por la Doctora Laura Mogliani. Un agradecimiento muy especial a María Mosquera, responsable de la Biblioteca, y a Nicolás Ricatti, al frente del Archivo. Mi gratitud también a Marcelo Blanco y Eduardo Echániz de la Biblioteca y Archivo de la Sociedad General de Autores de la Argentina, Argentores. Y al personal de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, concretamente a Soledad Zúñiga y Solance Jerez.

⁴ Este periodo podría ampliarse todavía más si se tuviese en cuenta que Lluís Homar en 2019 interpretó los cuatro papeles de los personajes principales de *Terra baixa* en un montaje dirigido por Pau Miró (Sala Timbre 4 de Buenos Aires, 7 de febrero), que había dado a conocer en Montevideo y posteriormente llevó a Lima.

⁵ Isaak Bábel en «Di Grasso», un relato escrito en 1929 y publicado por primera vez en 1937, en el número 23 de la revista ilustrada *Ogonyok* [La chispa] con el subtítulo de «Relato de *Historia de mi palomar*», traslada en primera persona su experiencia como espectador de la representación de *Feudalismo* de la compañía siciliana en un teatro de su Odesa natal. El chico de catorce años se queda impactado al haber presenciado como «una fuerza misteriosa elevaba de la tierra» al personaje del pastor quien le descubre la fuerza del amor, interpretado por Giovanni Grasso. Extraemos la información de Bábel, Isaak (2020), *Història del meu colomar i altres relats*, traducción de Miquel Cabal Guarro, Barcelona, Editorial Minúscula.

⁶ En el repertorio de la compañía de Giovanni Grasso también se encontraba *Juan José* de Joaquín Dicenta. La compañía de Giovanni Grasso incorporó otras versiones de la obra teatral de Guimerà adaptadas al siciliano: *Mararosa*, adaptación de *Maria Rosa*, interpretada por Mimi Aguglia y representada en varios teatros de Italia y, al parecer, *La pecadora*, puesta en escena en la gira de la compañía en París (Rigobon, Patrizio (2023): «Ferdinando Fontana e le traduzioni del teatro di Angel Guimerà in italiano. La «Maria Rosa» di Enrico Golisciani. (II)», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 23. Concretamente págs. 183, 208 y 211). Los traductores de *Terra baixa* al inglés ya habían hecho referencia a las puestas en escena de esta última obra en las giras de la compañía de Giovanni Grasso por Europa y América, sin especificar donde ni cuando (Garret Underhill, John (1902): «Introduction» en Guimerà Àngel: *Marta of the lowlands (Terra baixa)*. New York, Doubleday, Page & Company: XVII).

⁷ Estamos siguiendo el proceso de redacción de un libro que se titulará *Buenos Aires, gresol de la internacionalització de l'obra d'Angel Guimerà*, que se publicará a lo largo de 2024.

⁸ Angelina Pagano tradujo al castellano *La festa del blat* («La fiesta del trigo»), de Àngel Guimerà, para el montaje de la obra de Guillermo Battaglia (1912), traducción que muy probablemente realizó a partir de la versión italiana que ella misma interpretó en los

valorado por la crítica como un modelo de interpretación de excelencia, y la aclamada Margarida Xirgu, entre los intérpretes más destacados.

Paralelamente la acción de *Terra baixa* fue adaptada al Chaco argentino en una versión de Camilo Vidal [Dubatti, 1992; Gallén, 2014; Martori, 2022] que se estrenó en Montevideo (Teatro Politeama, 4.3.1909) en la que se introdujeron nuevos elementos, inexistentes en el original de Guimerà y en la traducción de José Echegaray en que se basaba.

Asimismo, en el ámbito del teatro popular, Florencio Parravicini interpretó un sainete que parodiaba *Terra baixa* (*Tierra baja...da*, que en lunfardo -la lengua del tango- significa “tierra moralmente rebajada, subestimada, humillada”) (Teatro Argentino, 2.1.1911), que, además de hacerse eco en un espacio social híbrido de las tensiones que se derivaban del choque entre la población migrante de procedencia italiana y las comunidades autóctonas, al utilizar la obra de Guimerà como base referencial, testimoniaba el arraigo de *Terra baixa* en los repertorios teatrales y el cine de Buenos Aires [Martori, 2024] y al mismo tiempo actuaba como signo de su alto índice de acogida. Prueba de eso último es el hecho de que la obra de Guimerà además de ser dada a conocer en los circuitos profesionales fue representada por grupos de teatro *amateur* y societario, como en el caso de los cuadros escénicos de los *Casals* catalanes⁹ que se extendían por la geografía del país, en cuyo repertorio el teatro de Guimerà, que actuaba como un elemento cohesionador del colectivo, tuvo una presencia recurrente, además de las compañías de otros grupos de teatro de aficionados autóctonos.

La obra de Guimerà también fue proyectada en las pantallas del cine argentino. Primeramente, en una versión muda de *Terra baixa*, actualmente desaparecida, dirigida por Mario Gallo (1912), quien jugó un papel precursor en la naciente industria cinematográfica, para cuya realización contó con un elenco de intérpretes procedentes del mundo teatral: Pablo Podestá, Blanca Podestá y Elías Alippi. Posteriormente Luis José Moglia Barth dirigió *María Rosa* (1946), con la atractiva Amelia Bence y un joven Alberto Closas en el reparto, además de incorporar otros actores españoles¹⁰. En plena época dorada del cine mexicano, Miguel Zacarías dirigió una versión de *Terra baixa* (1951). El film contó con un elenco formado por dos actores de fama internacional, el mexicano Pedro Armendáriz y Zully Moreno, la diva del cine argentino. Finalmente, en 1972 la realizadora Martha Reguera produjo y dirigió una versión de esta misma obra, de dos horas de duración, para la televisión argentina (*Tierra abajo*), con guión de Claudio

Soria y un elenco de primeras figuras de la interpretación (Delfy Ortega, Carlos Cores y Alba Castellanos) [Martori, 2022].

2. Recontextualización de *Terra baixa* a través de la interpretación: Giovanni Grasso y Pablo Podestá

De todos los actores italianos que desde la década de 1870 habían actuado con éxito de público y crítica en los teatros de Buenos Aires (Salvini, Rossi, Zacconi, Novelli y Garavaglia, entre otros) Giovanni Grasso fue, como afirmó el dramaturgo Enrique García Velloso, «uno de los artistas que más conmovieron al público de Buenos Aires [...] aparecía en cada una de sus creaciones como una fuerza de la Naturaleza». Grasso actuaba “con una naturalidad incomparable, sólo que era «una naturalidad siciliana», con gritos, llantos, movimientos y ademanes impetuosos y fuertes, inesperados, irresistibles” [citamos a través de Seibel, 2001].

En la escena final de *Feudalismo*, la versión siciliana de *Terra baixa* que interpretaban Giovanni Grasso y Mimi Aguglia, Rosa (Marta) y Carlo (Sebastián) discuten acaloradamente después que ella le haya confesado el amor que siente por Vanni (Manelich). Éste, de pronto, cual *famelica belva* (bestia voraz), irrumpe en escena lanzándose sobre el pecho de Carlo. Le derriba, le quita el látigo (en el original de Guimerà es un cuchillo), que coge con una mano, mientras que con la otra le arrastra tirándole del pelo, y le escupe en la cara para, finalmente, dentellearle la garganta hasta provocarle la muerte.

El truco que utilizaba Grasso para saltar sobre el personaje de Carlo (Sebastián) consistía en esconderse entre los bastidores de la parte derecha del escenario interrumpiendo las apasionadas réplicas de Rosa y Carlo. Desde allí, situado a una altura de tres o cuatro metros, Vanni saltaba con actitud de animal salvaje, abatiéndose sobre el pecho del terrateniente, que se hallaba en el centro del escenario. Con lo cual se creaba la ilusión óptica de que el salto había sido mayor y verdaderamente «feroz». La acrobacia que había surgido de la propia imaginación de Grasso, al poco tiempo impactó en la sensibilidad de un joven Isaak Bábel de quien se referiría como un actor a quien «una fuerza misteriosa elevaba de la tierra» (véase nota 5). E impresionaría a los componentes de la compañía del Teatro del Arte de Moscú, para quienes, como hemos indicado más arriba, hizo una interpretación de la obra a puerta cerrada¹¹.

Puesto que el actor siciliano era bajo y rechoncho además de padecer asma¹², el salto había de resultar

escenarios de Buenos Aires en 1903. Junto a la traducción de la misma obra de Raimon Pons, que había servido para una puesta en escena dirigida anteriormente por Mariano Galé (1899), son las dos únicas traducciones al castellano de esta obra de Guimerà de que tenemos noticia.

⁹ Los *Casals* catalanes en más de una ocasión trascendieron el escenario de la propia entidad montando obras de Guimerà en espacios escénicos de más amplio alcance. Por ejemplo, los teatros Avenida, Politeama y Victoria de Buenos Aires.

¹⁰ La valenciana Helena Cortesina interpretaba el papel de Tomasa. Elena Jordi (*Thais*, 1918) y Helena Cortesina (*Flor de España*, 1922 o 1923), fueron pioneras como directoras y productoras en el cine del Estado español. Otros actores españoles que intervinieron en la película fueron Enrique (Álvarez) Diosdado, de Madrid, en el papel de Ramón (Marçal en la obra de Guimerà), Juli Villarreal (Juli Crochet Martínez), nacido en Lleida, que interpretó el papel de don Tomás y Lluís Mussot, de Barcelona, en el papel de Mosén.

¹¹ Meyerhold, a la edad de sesenta y tres años, interpretó en escena este mismo salto para mostrar a sus alumnos el truco de Grasso y «la técnica del teatro siciliano» que recordaba haber presenciado en el montaje de *Feudalismo* que había visto en 1908 en San Petersburgo. Véase Gerard Abensour (1988): *Vsévolo Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. París, Librairie Arthème Fayard: 35.

¹² Strasberg Lee (2010): *The Lee Strasberg notes*, London-New York, Routledge: 162.

indiscutiblemente mejorado por Pablo Podestá dadas su constitución atlética y sus habilidades adquiridas como trapecista en el circo familiar. De esta manera en la última escena de *Tierra baja* el actor argentino atacaba al patrón metamorfoseado en Yaguareté-Avá o Capiango (Hombre-tigre), un ser del sistema mitológico de la cultura guaraní que pervivía en el nordeste argentino y el Gran Chaco, o bien en Uturuncu, el hombre-tigre que forma parte de las leyendas del noroeste del país.

Al compás de su incorporación al teatro de texto, Pablo Podestá se había ido especializando en la interpretación de escenas de violencia y en “la resolución trágica de desenlaces” [Aisemberg, 2008]. Ahogaba al amante de la mujer del personaje que interpretaba con un “brutal verismo” o moría envenenado con estricnina tras las correspondientes contorsiones y espasmos interpretados con “impresionante maestría” [Aisemberg, 2008]. Según afirma la misma Alicia Aisemberg, “Pablo Podestá lograba una gran impresión de realidad porque realizaba acciones físicas reales: peleaba, sacudía *verdaderamente* a su *partenaire*, golpeaba”.

Al poco tiempo de presenciar la puesta en escena de *Terra baixa* interpretada por Grasso, con quien entabló una relación de amistad por el hecho de compartir una misma concepción de la interpretación, Pablo Podestá puso en escena la versión de Camilo Vidal (1909). Como un hecho memorable se destacó que “en el final de *Tierra baja*, después de exclamar ‘¡Maté al tigre!’ [el elemento simbólico del lobo de *Terra baixa* que encarna la figura de Sebastián, al que

el pastor matará en el final de la obra como desagravio del engaño de que ha sido víctima, se convierte en un tigre en la adaptación argentina], clavaba con fuerza el cuchillo en el escenario, a pocos centímetros de la cabeza de otro actor que yacía exánime y mientras el cuchillo permanecía vibrando, caía el telón ante el estupor y el aplauso del público; hasta más de una dama sufría un desmayo” [Bastardi, 1963: 15/34 a través de Seibel 2001].

La sobrina nieta del actor testimonió otra interpretación de Pablo Podestá del mismo final:

En *Tierra baja*, al llegar a la escena final, cuando sorprende al amo tratando de conquistar por la fuerza a su esposa, la transfiguración de Pablo en un furioso tigre era escalofriante. El salto felino que ejecutaba desde la entrada al escenario para caer sobre su rival, ubicado en la otra esquina del proscenio, hacía que se pusieran de pie los espectadores de la primera fila de la platea, impresionados y hasta alarmados por el gesto y la actitud del actor [...] Según propia confesión, Juan Mangiante [el actor que interpretaba el personaje de Sebastián en un montaje de esta versión que se estrenó en 1912] debió emplear en esa escena no sólo su recia complexión y sus ágiles músculos [como Pablo Podestá, procedía del mundo del circo], sino también la astucia natural y el golpe de vista para evitar el choque frontal que Pablo no eludía de ninguna manera [Podestá, María Esther 1985: 70 a través de Seibel, 2001].



Imagen 1. Giovanni Grasso besando a Àngel Guimerà después de éste le leyera *Mar i cel*, 1906 (Biblioteca de Catalunya)



Imagen 2. Pablo Podestá en el final de la versión argentina de *Terra baixa*, de Camilo Vidal (INET, Buenos Aires)

Tanto Giovanni Grasso como Pablo Podestá introdujeron una serie de elementos performativos en la interpretación de *Terra baixa* que, a través del acometimiento y la muerte del oponente, intensificaban sobre el escenario la rabia del ofendido. Sus respectivas dramaturgias producían la eficiente combinación entre una mímica, a momentos intensa, y la

potencia expresiva que ambos actores pusieron en juego en el escenario para conceder a su trabajo el realismo que se ha comentado.

Inmersos en una escenografía prácticamente desnuda, Grasso y Podestá focalizaron la atención en la fisicidad del personaje, en la presencia corporal del personaje de Manelic, para expresar el ímpetu y

la viveza de un pobre pastor a quien la pasión amorosa había transformado de tal manera que, consciente de quien es y de los efectos del despotismo que ha sufrido, acaba tomándose la justicia por su mano o, mejor aún, actúa como el transmisor de un castigo necesario que proviene de las fuerzas ocultas de la naturaleza. Ante tanta ignominia por parte del patrón presenciada en escena, la maestría de los dos actores despertó la sed de venganza que el público había contenido durante la representación. Como no podía ser de otra manera, la interpretación del final de *Terra baixa* de Grasso y Podestá, cada uno según su particular estilo, conectó con un público fuertemente impactado a raíz de haber asistido a una experiencia física y emocional que desafiaba la frontera entre ficción y realidad, entre aquello que era verdadero y lo que únicamente podía ser fruto de la habilidad del actor.

Las dos versiones de la obra habían conservado el componente simbólico de la obra de Guimerà a través de la muerte del tigre, en el caso de Podestá, y del lobo en el de Grasso, en consonancia con el original. Mientras que en *Terra baixa* Manelic ahoga a Sebastián con sus propias manos, ambos actores introdujeron nuevos elementos en su manera de interpretar el final de la obra con el fin de afrontar la muerte del representante del poder en el microcosmos que representa la tierra baja. El actor catanés, después de haber asestado una atroz mordedura al terrateniente, se servía de un simple artificio para acentuar el efecto de muerte de la escena final. El truco consistía en la utilización de la corbata de color rojo que el propio Sebastián había llevado puesta durante el desarrollo de la escena. Tras la dentellada de Vanni, esa misma corbata roja cuelga del cuello del patrón simulando el chorro de sangre que hemos comentado más arriba. Una estratagema de la que el actor argentino no dudó en apropiarse para la interpretación del final de la *Terra baixa* adaptada al Chaco. Obsérvese la fotografía de la parte derecha (imagen 2). Como en el salto acrobático para abalanzarse sobre el cuerpo de Sebastián que describía su sobrina nieta, que Pablo Podestá también había aprendido de Grasso, con el fin de producir unos efectos ópticos de suma eficacia para acaparar la atención de un público entusiasmado.

En una de las estadías de Enric Morera en Buenos Aires, el compositor que puso música a varias obras de Guimerà entabló amistad con Pablo Podestá. Una vez que hubo asistido a la puesta en escena de la *Tierra baja* interpretada por éste, escribió una carta a Guimerà en la que le confesaba que nunca había visto tanta “fiereza” en el teatro como la que había apreciado en la interpretación de Pablo Podestá¹³. Morera había llorado a lágrima viva durante la representación. Comentaba a Guimerà que si Manelic,

“siempre con la serenidad de nuestra raza”, mata por amor y porque ha sido víctima del engaño, en el trabajo de Podestá se podía apreciar al “indio salvaje entreverado de napolitano granuja que además de sentirse ofendido *despliega toda su fiereza hasta hacer de verdad lo que sólo es una comedia*” (la traducción es nuestra). El testimonio de Enric Morera¹⁴ no tiene pérdida. Había captado aquello que caracterizaba la interpretación de Pablo Podestá, que tanta aceptación de público había tenido, según él mismo comentaba. Remarcaba el verismo de la interpretación y, por otra parte, con la utilización del término “entreverado” resaltaba la carnalidad del personaje de Manelic que Pablo Podestá llevó a escena. Al mismo tiempo las palabras de Morera venían a subrayar, aunque fuese inconscientemente, como el actor había somatizado la interacción que se estaba produciendo en el seno de las clases populares entre la población criolla y la que provenía de las oleadas migratorias italianas que se había ido estableciendo en Argentina desde la década de 1870. Llevado por la emoción, el compositor exageraba el ímpetu salvaje de la interpretación de Podestá que había presenciado. A partir de sus apasionadas palabras, parecería haber asimilado al espíritu del temido malón que cautiva la doncella en el mito fundacional que transita por la literatura nacional argentina contemporánea, cuya imagen se reproduce en la magnífica pintura de Ángel Della Valle, a la huida del personaje de Manelic a la tierra alta (imagen 3).

La carta de Morera a Guimerà incluía otras informaciones nada desdeñables. El compositor catalán hablaba del interés de Podestá en incorporar nuevas obras de Guimerà en su repertorio, aquellas que le fuesen bien para «traducirlas al criollo» y se ajustasen a su manera de interpretar. Al parecer, según comentaba Morera, Pablo Podestá tenía intención de hacer una inminente tournée por Europa, trabajando en Barcelona. Sea como fuese, no tenemos noticias de que el actor hubiese cruzado el Atlántico y mucho menos que interpretase otras obras del repertorio de Guimerà, que no fuesen la *Terra baixa* adaptada al Chaco argentino. En todo caso esta cuestión abre una interesante pregunta: ¿Cómo le hubiese ido a Pablo Podestá si hubiese llevado a cabo una gira por los teatros de las principales capitales europeas? Sin duda su verismo interpretativo habría contado con la aprobación del público y de la crítica como le sucedió con éxito a Giovanni Grasso, dando respuesta a las necesidades de cambio que demandaba el público y a las inquietudes de los teóricos de la vanguardia teatral del momento. Pero desafortunadamente la historia fue por otros derroteros.

El material fotográfico que se conserva, el testimonio de Enric Morera y la información que aportan los libros de memorias nos ayudan a comprender el

¹³ Carta de Enric Morera a Àngel Guimerà (Buenos Aires, 17 septiembre 1909), Fondo Àngel Guimerà de la Biblioteca de Catalunya.

¹⁴ Enric Morera fue uno de los compositores más representativos del Modernismo musical catalán. Era hijo de Calixto Antonio Morera Gorchs, contrabajista nacido en Argentina. Siendo muy pequeño, su familia trasladó la residencia de Barcelona a Buenos Aires y posteriormente a Córdoba, ciudad en la que Enric realizó sus primeros estudios musicales. A lo largo de su vida estuvo muy vinculado con Argentina. Recibió el encargo del mismo presidente Figueroa Alcorta para componer la música de un “Himno a la patria”, dirigido a la población escolar con motivo de la celebración del primer centenario de la Independencia. El maestro y pedagogo argentino F. Julio Picarel le puso la letra, así como a la canción “Mayo”, compuesta por el mismo Morera. Fue autor de un tango (“¿Para qué vivir?”) y de una comedia lírica de tema argentino (*El rancho de los Rosales*), con letra de Gastón A. Mantua, (Teatro Victoria de Barcelona, 28.11.1940). Su interés por el folklore y las costumbres de todo el mundo, como se desprende del catálogo de su biblioteca personal, haría muy difícil suponer que no conociese los mitos fundamentales del sistema argentino.



Imagen 3. *La vuelta del malón*, de Angel della Valle, 1892 (Museo de Bellas Artes de Buenos Aires)

alcance que tuvo la interpretación, emocionalmente comprometida, de los dos actores, atestiguando el *convivium* que supone toda puesta en escena de acuerdo con la definición que del mismo aporta Jorge Dubatti, como una experiencia humana que exige la presencialidad de todos los elementos que la constituyen en una realidad concreta, presente y determinada. Grasso y Podestá, de una manera intuitiva y del todo subjetiva, al interpretar *Terra baixa* dinamizaron las acciones físicas de que hablaba Konstantin Stanislavski y la imaginación como material con el que debe trabajar el actor, tal como defendía Robert Lewis, uno de los alumnos aventajados del maestro ruso y cofundador del Actors Studio de Nueva York¹⁵. Tanto uno como otro, habían convertido el escenario como un ámbito de experimentación que acabaría suponiendo el reconocimiento de su labor hasta catapultarlos hacia la fama. De esta misma manera se había opinado en la introducción de *Marta of the lowlands* a través de la valoración de Luigi Capuana, autor catanés cuyo repertorio interpretaba la compañía siciliana: “Signor Capuana has pointed out that there is a tendency among the peasant actors to regard their stage as a training ground and stepping stone to something higher”¹⁶.

3. La adaptación teatral de Camilo Vidal y la película *Tierra baja* de Miguel Zacarías

En la versión de Camilo Vidal se respetaron aspectos del original de Guimerà como la intriga, las didascalias, la fábula, la semántica y el habla de los personajes, a excepción de todo aquello que es exigible en un proceso de recontextualización, convirtiéndola

en una “adaptación estilizante contextualizadora” [Dubatti, 1992: 56]. En definitiva, con la adaptación de *Terra baixa* se produjo un proceso de reescritura y recontextualización que favoreció diversos fenómenos de resignificación, transculturación y una cierta antropofagia simbólica desde otra territorialidad como es la Argentina de principios del siglo xx. En un análisis que tenía en cuenta el original de Guimerà, la traducción de Echegaray, y la versión de Vidal que se fundamenta en ésta, se ha incidido en ciertos aspectos presentes en la obra de Guimerà que se perdieron por el camino como la lucha entre lo Real y el mundo Ideal, que se entiende en el marco del Modernismo catalán, así como el tratamiento de la pasión amorosa, más vivo en *Terra baixa*, rebajado en la versión española y todavía más atenuado en la adaptación argentina [Gallén, 2010]. Un aspecto que, a nuestro entender, sería atribuible a la centralidad que tiene el conflicto social en la adaptación argentina. Dicho análisis comparativo se fundamentaba exclusivamente en los textos, en la literatura dramática *stricto sensu*, a cuyas conclusiones cabría añadir los elementos performativos que hemos ido señalando, y que Pablo Podestá introdujo al dar vida al personaje de la obra.

Por otra parte, me centraré en varios ejemplos que tienen que ver con la reescritura del final de la obra de Guimerà producidos en diferentes contextos de agitación social en los que la conflictividad adquiere un lugar destacado que determina nuevas soluciones para la conclusión de la obra, trasladando *Terra baixa* a otros estratos de significación más ajustados al horizonte de expectativas del público receptor.

¹⁵ Las referencias a las acciones físicas de Stanislavski y a la imaginación como material para la interpretación de Robert Lewis han sido recogidas por Ruiz, Borja (2008), *El arte del actor en el siglo xx. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao, Arzobispado: 194-195. Dicho autor a su vez las recupera de Lewis, Robert, *Method or madness?*, New York, Samuel French: 101-102. Y Stanislavski, Konstantin, “Del plan de dirección de Otelo” en *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Editorial Quetzal: 286.

¹⁶ Garret Underhill, John (1902): «Introduction» en Guimerà À.: *Marta of the lowlands (Terra baixa)*. New York, Doubleday, Page & Company: XVIII.

Camilo Vidal en el final de la adaptación anteriormente referida introdujo, por primera vez que sepamos, el apelativo de "esclavos" y el elemento de la justicia, dos aspectos que no se explicitan en la traducción de José Echegaray en que se fundamenta, ni tampoco en el original de Guimerà. Así el personaje de Bernardo (Nando) pregunta a Manuel (Manelic) "¿Y la justicia?". Y Manuel le responde: "La justicia está allá arriba", refiriéndose a la "sierra", de donde proviene y donde volverá con Marta una vez haya acabado con la vida de Sebastián (imagen 4). Las palabras del pastor adquieren un tono escéptico si consideramos el contexto de la audiencia a quien van dirigidas. Devienen resueltamente atrevidas, si tomamos en

consideración el hecho que la acción de esta adaptación transcurre en una provincia de la República Argentina en la cual a principios del siglo xx abundaban tensiones durísimas entre terratenientes y sus capataces y los pobladores de etnias indígenas que trabajaban a su servicio. En este sentido cabe señalar que a lo largo de este año 2024 se conmemorará el centenario de la Masacre de Napalpí, uno de los crímenes de lesa humanidad más cruentos del siglo xx cometidos por las fuerzas de la policía nacional y el ejército de la República Argentina contra la población *qom*, como respuesta a la huelga que esta comunidad había declarado con motivo de las condiciones de esclavitud a que estaba sometida.

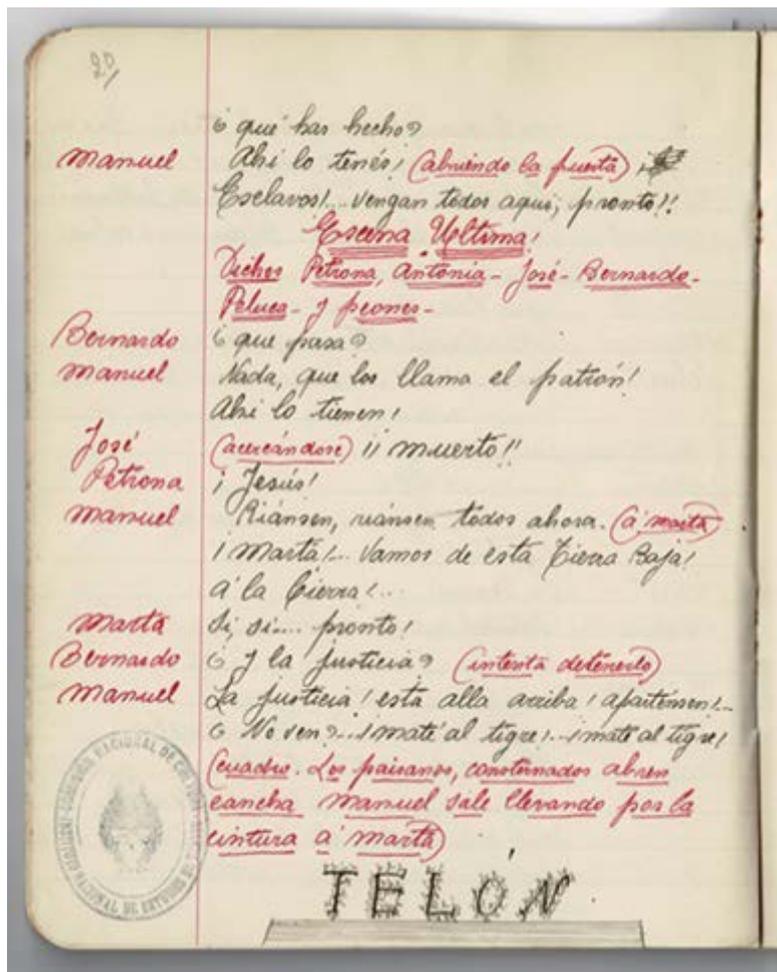


Imagen 4. Original de *Tierra baja*, adaptación de Camilo Vidal. INET (Buenos Aires)

En 1951 se rodó en México *Tierra baja*, la versión de la obra homónima de Guimerà dirigida por Miguel Zacarías a partir de un guion de Francesc Madrid, periodista catalán que se había exiliado en Argentina con motivo del final del conflicto bélico y de revolución española de 1936-1939 y que, al poco tiempo de establecerse en Buenos Aires, había publicado una nueva traducción al castellano de la obra de Guimerà [Guimerà, 1943]. La película, tal como hemos indicado más arriba, contó con un elenco compuesto por intérpretes de primer orden: Pedro Armendáriz (Manelic) y Zully Moreno (Marta), quien, con su marido, el director de cine Luis César Amadori, había huido de la caza de brujas que el gobierno de Argentina

orquestró contra personalidades de la cultura, disidentes de la política que por aquel entonces aplicaba el régimen peronista.

La película de Zacarías se presentaba como un trabajo basado en una obra genuinamente catalana. En uno de los fotogramas iniciales de presentación se leía:

Las obras geniales no reconocen fronteras. Basadas en lo más hondo de la naturaleza humana son comprensibles para los hombres de todas las latitudes. Así los personajes creados por Ángel Guimerà [sic], lo mismo pueden ser catalanes que mexicanos. Por eso hemos situado la acción de *Terra baixa* en México.

Como en el film *Hegyek alján* (“Bajo las montañas”) de 1920, dirigido por Béla Balogh y la polémica película de Leni Riefenstahl titulada *Tiefland* [Casacuberta & Quintana, 1999], cuyo proceso de realización, por diferentes razones, duró veinte años (1934-1954)¹⁷, ambas obras basadas en *Terra baixa*; en la película de Zacarías, Manelic mata al amo en el espacio exterior del molino, en este caso ahogándolo encima de un pretil que se encuentra sobre el cauce del río, a las aguas del cual volcará el cadáver del burlador de su esposa y de él mismo. Pero, contrariamente a los films húngaro y alemán, el crimen se produce sin otro testigo que el de Marta. Posteriormente Manelic se dirigirá al coro de personajes que acudirá al molino una vez haya cometido el homicidio, para decirle: “ahí está su amo, el lobo en el fondo del río”. El personaje de Don Tomás aprovecha la ocasión para añadir unas palabras que expanden el final de *Terra baixa* al juicio al cual inevitablemente el pastor será sometido, cuyo crimen le ha convertido de víctima en victimario. Así, con ánimo de orientar su futuro testimonio, de cara a la práctica judicial precisamente, les dice: “[Sebastián] resbaló al seguir el sendero que acostumbraba ¿Entienden?”.

4. Un apócrifo de Ángel Guimerà publicado en la prensa argentina

En 1917 una publicación de Buenos Aires [Guimerà, 1917] había dado a conocer una breve narración firmada por “A. Guimerà”. Se trata, muy probablemente, del escrito de un colaborador de la rotativa, entre otras razones porque el lenguaje es muy fiel a las peculiaridades del habla porteña. En el texto, Manelik, transcurrido un tiempo indeterminado desde su huida a la montaña con Marta, es visitado por un amigo que tiene la costumbre de encontrarse con él, porque de tanto en cuando le place conversar “con esa alma purísima de hombre, tan suave en su rudeza, tan sabia en su ignorancia, tan sutil en su simplicidad”. En esta ocasión le trae noticias de un nuevo personaje, que no se encuentra en la obra original de Guimerà, ni en la traducción al castellano, ni en la adaptación argentina: su hermano José Manelik, que ha sido pastor como él, pero que se ha pervertido participando activamente en la vida política de la ciudad. Al conocer los incidentes derivados de la práctica política del hermano, Manelik comenta que cuando había compartido con él las tareas de pastoreo ya observaba que tenía más alma de amo que de pastor. Veamos la narración:

Ayer subí a la Montaña. Estaba Manelik, el pastor entre pastores, dado como siempre en cuerpo y alma al amoroso cuidado de sus ovejas. Yo soy amigo de Manelik, y en mis frecuentes visitas a la Sierra me place el conversar con esa alma purísima de hombre, tan suave en su rudeza, tan sabia en su ignorancia, tan sutil en su simplicidad.

—Te traigo extraordinarias nuevas- le dije.

—¿De la tierra baja? No las quiero...

—No. De José Manelik, el pastor tu hermano.

—¿José Manelik! Hace años le tengo más descarrado del pastoreo que del rebaño a “La Nora”, aquella cabra que se fue cuando más era mi orgullo y mi alegría... ¡José Manelik! ¿Y qué ha sido de José Manelik?

—Pues que lo han llevado a la capital, que le han colmado de honores y regalos, que le dieron puesto alto en una asamblea de doctores, que le hicieron hablar ante muchas y muy encontradas gentes...

—Lo sabía. Con dolor en mi alma, pero lo sabía.

—Mas no sabías también que José Manelik echó en la Corte unas palabras tan rudas que indignaron y enfurecieron a los señores de la Diplomacia...

—¿De la qué?

—De la Diplomacia. Una cosa muy extraordinaria, Manelik; unos señores de otros pueblos del mundo, que vienen aquí y es como si con ellos se vinieran sus pueblos, con tierra y agua y todo: lo que ellos hablen es como si lo hablara su nación; lo que hagan ellos, es como si su nación lo hiciera. Y como hay algunos que vienen de poderosísimos reinos, con sólo que abran la boca es bastante para que u [sic] la debilidad le parezca oír que ha sonado un cañón.

—¿Y a José Manelik lo han herido? ¿Lo han muerto? ¿Qué ha sido de José Manelik?

—No te asustes, Manelik. ¡Si no fue tanto! A José Manelik le quieren todavía, y un gran señor que diz [dice] que necesita ahora muchos vellones para hacerse un solio, está defendiendo a José Manelik y dice que no permitirá que lo dañen. Sí, yo creo que a José Manelik no le pasará nada. Es más: yo creo que esto antes podrá serle de beneficio, como una lección...

Manelik había temblado, pero mis palabras le volvieron a su sangre el ritmo natural. Ello fue que recogió el rústico cayado, que había caído al pie del barranco en donde corrió nuestra plática; dio un silbo suave y armonioso, a cuyo son se congregaron las ovejas dispersas en el vecino monte y en el valle; miró un momento hacia el cielo azul, y exclamó como para sí solo:

—¿José Manelik! Desde que aquí en la Montaña tenías por costumbre el maltratar a tus ovejas, el silbarlas rocío, el mirarlas adusto, el azotarlas y el escarnecerlas, yo comprendí que más estabas bueno para amo que para pastor.

Esta breve narración fue publicada en un momento en el cual las oligarquías de Argentina se sentían atemorizadas por las crecientes simpatías que el movimiento obrero del país manifestaba hacia los acontecimientos previos a los hechos revolucionarios que pronto habrían de producirse en Rusia. «En la tierra alta» se encargaba, de este modo, de enfatizar la oposición entre los dos mundos polarizados de la tierra alta y la tierra baja que informa el

¹⁷ El trabajo de Casacuberta y Quintana remarca los referentes filosóficos y estéticos que subyacen en la película de Riefenstahl e incide en aquellos elementos que en el film expanden el drama de Guimerà a través de la incorporación de más espacios, nuevos personajes, una dilatación de la temporalidad, además de otros como el conflicto en torno al control del agua, entre otros.

mito generado por Guimerà, contribuyendo a contrarrestar los aires de revuelta que se estaban incubando en el seno del obrerismo local organizado. Contrariamente a los ejemplos anteriormente señalados, en el caso de la narración se aboga por la solución simbólica de la huida de Manelic y Marta, olvidando el lastre del crimen que marca al personaje del pastor. Se elogia así la vida aislada de Manelik, alejada de cualquier compromiso político en oposición al rol que adopta su hermano, contrafigura de un personaje intensamente idealizado como Manelik, “pastor entre pastores”, y por esta razón caracterizado como puro, suave, sabio y sutil.

Que el mito de la tierra alta se hubiese reelaborado a través de un texto narrativo publicado con finalidades ideológicas concretas en un medio de amplia difusión como en el caso de la prensa argentina, corroboraba una vez más el arraigo de la obra de Guimerà en el país. Un mito de ascendencia romántica, que transita por la literatura catalana a lo largo del siglo XIX [Sunyer, 2011: 177], y que a través de *Terra baixa* obtuvo su máxima expresión sobre las tablas de los escenarios, también de los latinoamericanos.

5. Al otro lado del Atlántico

En otro lado del mundo como el de la ciudad de Barcelona (Catalunya) de los años veinte del siglo pasado, y a través de otro registro, como es el de la literatura de consumo popular, se produjo un nuevo ejemplo de expansión del final de *Terra baixa*. La figura de Guimerà se había convertido en emblema, y los personajes de *Terra baixa* que había generado su imaginación habían ido adquiriendo una popularidad muy arraigada en el imaginario de la sociedad catalana. En 1921, en el espacio público de la ciudad de Barcelona se estaba viviendo un ambiente de gran conflictividad que había desembocado en enfrentamientos armados entre los grupos de acción anarcosindicalistas y bandas de pistoleros a sueldo, pagados por la patronal, que intentaban contrarrestar el auge de la reivindicación obrera organizada, y que contaban con la connivencia y el soporte de la policía y el ejército. Con el paso de los días el cómputo de atentados, así como de víctimas de procedencia diversa, iban incrementándose. En este contexto, a finales de año, Raquel Meyer estrenaba en el Teatro Eldorado de Barcelona (7.12.1921), un cuplé compuesto por Cándida Pérez con letra de Rossend Llurba titulado “La muller d’en Manelic” (“La esposa de Manelic”) [España: 9]. El éxito del cuplé pronto se extendería al compás de la evolución de lo que ha sido denominado con el término de pistolero. Decía así:

Sento l'ànima sorpresa de neguit,
que ha marxat, deixant-me sola, en Manelic
i em fa por, que la justícia el pot trobar
i agafar-lo per la mort d'en Sebastià.
[...]

En esclava convertida de l'hereu,
fins al cor que en mi glatia posà preu,
i com que era per la Marta massa ric
m'obligà a casar-me jo amb el Manelic.

Oh! Quin fàstic que a mi em feia aquell pastor!
Mes, en veure que em volia de debò,
vaig convence'm que era un home
gran i digne d'estimar,
i en la nit de nostres noces
mon secret li vaig contar.

Manelic va perdonar-me aquell mal pas
pro jurà que es venjaria de l'audaç,
i davant de tots els mossos
del molí d'en Sebastià
escanyant-lo com a fera
mon ultratge va venjar.

I deixant la terra baixa
va agafar-me tot de cop,
exclamant, ple d'alegria:
He mort el llop!
He mort el llop!¹⁸

Diversas cuestiones adquieren especial relevancia en el cuplé: en primer lugar, la novedad que supone el papel protagónico del personaje de Marta, otorgando a la mujer un lugar de visibilidad preeminente. Y tres aspectos más que describen el itinerario evolutivo que sigue el personaje: su infancia presentada desde un punto de vista miserabilista, muy propio de la literatura de folletín que, por otro lado, justifica su sumisión a Sebastián; la vía de emancipación que sigue el personaje de la mujer de acuerdo con el imaginario de la época (de la situación de esclavitud sexual en este caso, pasando por el perdón “purificador” de un alma limpia como la de Manelic, hasta el matrimonio, que la libera de su condición marginal); y la angustia de Marta, una mujer casada que se siente “prendada de inquietud” a raíz de la gravedad de los hechos de su marido, quien exclama a los cuatro vientos y “lleno de alegría”, como si estuviese experimentando un trastorno mental, que ha asesinado al amo. Manelic ha matado al lobo, sí, pero también, y de acuerdo con el poder discursivo de una mujer alerta, es una víctima propiciatoria de las estrategias represivas de inspiración militar que en aquellos momentos estaban aplicando las fuerzas policiales. De este modo el discurso de Marta en el cuplé expandía el final de *Terra baixa* hacia un estrato de significación más ajustado a las preocupaciones de un público muy condicionado por la violencia que se estaba viviendo en las calles de la ciudad de Barcelona.

6. Conclusiones

En Buenos Aires el teatro de Guimerà se expresó en castellano, en catalán, en italiano, en siciliano y en

¹⁸ “Siento el alma prendada de inquietud/ que ha marchado, dejándome sola, Manelic/ y temo que la justicia pueda encontrarle/ y atraparlo por la muerte de Sebastián [...] En esclava convertida del heredero/ hasta al corazón que en mi palpitaba puso precio, / y como que era para Marta demasiado rico/ me obligó a casarme con Manelic// ¡Oh! ¡Qué asco que me producía aquel pastor! / Mas al ver que me quería de verdad/ me convencí que era un gran hombre/ y digno de ser querido/ y en la noche de bodas/ mi secreto le conté. // Manelic me perdonó aquel mal paso/ pero juró que se vengaría del audaz/ y delante de todos los mozos/ del molino de Sebastián,/ ahogándolo como una fiera/ vengó mi ultraje.// Y dejando la tierra baja/ me cogió de una vez, exclamando, lleno de alegría:/ ¡He matado al lobo!/ ¡He matado al lobo!” (La traducción es nuestra).

yidis, además de darse a conocer, con la incorporación de particularidades del idiolecto rural gauchesco, en la versión argentina de *Terra baixa*. Por otro lado, tal como hemos remarcado a propósito de la parodia de la obra, se integraron elementos del léxico lunfardo junto a términos italianos, italianizantes y en italiano macarrónico. Estos factores de índole lingüística confirman como la implementación de la obra de Guimerà se hizo eco del cosmopolitismo tan propio de la ciudad de Buenos Aires. Como, por otra parte, en las versiones cinematográficas de *María Rosa* y *Terra baixa*, a las que nos hemos referido, se introdujeron elementos propios de la cultura argentina y mexicana, respectivamente, como consecuencia de un fluido trasvase de influencias.

Algunas de las obras de Guimerà fueron estrenadas en Buenos Aires antes que en su versión original catalana (*Jesús que torna*, *L'ànima és meva* y *Titaina*, ópera de Enric Morera con libreto de Àngel Guimerà, dada a conocer en la capital argentina antes de su estreno en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona) y *Terra baixa*, que, inmediatamente después de haberse puesto en escena en Madrid en la versión española, se montó en Buenos Aires antes que el original se diese a conocer con solemnidad de estreno en el Teatro Romea de Barcelona.

Hemos destacado las interpretaciones de Giovanni Grasso y Pablo Podestá como dos ejemplos de interpretación que aportaron nuevos elementos a la escena final de *Terra baixa*, como el salto acrobático de Manelic y la dentellada asestada al patrón con resultado de muerte, encarnando la animalidad propia del elemento simbólico creado por Guimerà. Así como el truco del chorro de sangre procedente de la garganta de Sebastián, elementos todos ellos destinados a acentuar en escena la brutalidad del personaje del pastor, en unas representaciones que daban la sensación casi tangible de realidad, y no siempre fáciles de documentar. Sin formación académica alguna, habiendo adquirido una inicial experiencia en las formas del teatro subalterno, del de marionetas, en un caso y de la acrobacia circense en otro, Grasso y Podestá aportaron a la interpretación unas formas primitivas, puras, esenciales, que en el caso del primero y a raíz de su trayectoria profesional por todo el mundo, se convertirían en revelación y referente para los grandes teóricos del teatro. A pesar de opiniones que defendían una concepción un tanto aristocrática del teatro como en el caso de Giovanni Papini, quien después de haber asistido a la interpretación de *Feudalismo* en el Teatro Nazionale de Florencia comentaba por carta a Ardengo Soffici, su compañero de iniciativas editoriales:

Santo iddio che ciarlatano e imbecille, lui e tutta la sua compagnia! Ci mancò poco che non prorompessimo in fischi e urla a veder un pubblico immenso sollevato dall'entusiasmo perché un mafiusu [sic] stronca delle seggiole, ruggisce, posa, e scanna a morsi della gente. Pare impossibile che si sia ancora a questi ferri nelle città colte¹⁹.

No se trata de una opinión aislada. El mismo Pirandello, como el propio D'Annunzio, en más de una

ocasión se había enfadado con Grasso al constatar que éste había prescindido de memorizar sus textos y los reproducía en escena, según el dramaturgo, de un modo "bestial", alejado del tono apropiado a un teatro "racional" como el suyo. Ambas consideraciones, la de Papini y la de Pirandello, son dos ejemplos en gran parte denotativos de un cúmulo de prejuicios que impedían sentir el placer primigenio que proporcionaba aquella puesta en escena. Para apreciar el trabajo de Grasso en su justa medida convenía haber asistido a su puesta en escena con una actitud suficientemente ingenua para experimentar una celebración teatral como aquella, en la que se había creado una atmósfera emocional que no en vano daría lugar a la satisfacción del público internacional y al posterior reconocimiento de aquel singular trabajo actoral por parte de los expertos indiscutiblemente acreditados.

La fotografía y la documentación escrita que contiene los diferentes testimonios que hemos comentado en relación con el caso Grasso y Podestá nos han permitido ir más allá de lo que los análisis textuales comparativos y de las valoraciones de los profesionales de la crítica en prensa nunca nos hubieran permitido comprender. No se trata de una concesión a la toma en consideración de otros elementos constitutivos del hecho teatral. Es un privilegio haber podido apreciar lo que sucedió entre bambalinas, lo que se apreció desde el patio de butacas y como lo percibió el público en estrecha comunicación con el trabajo de los actores. Conviene insistir en cómo estas fuentes de información nos permiten superar los límites que encierran un análisis meramente textual, por otro lado, imprescindible, y de esta manera poder comprender el pálpito de la experiencia teatral. Una cuestión que no siempre tenemos a nuestro alcance a la hora de historiar las artes escénicas, cuyo ADN contiene las instrucciones para devenir con el paso del tiempo en momentáneas, efímeras y fugitivas, y, en consecuencia, proclives al olvido. Del lugar textual hemos podido trascender al espacio escénico que, dado el modelo interpretativo de Giovanni Grasso y Pablo Podestá, se transformó en una realidad física y emocionalmente tangible.

Por otro lado, hemos visto dos modelos de recontextualización de *Terra baixa*. Dos ejemplos de reescritura de su final, una teatral y otra cinematográfica, que explican como el original catalán y su traslado al castellano no habrían acabado de satisfacer el horizonte de expectativas de determinados públicos que, indirectamente, exigía su apertura a situaciones más apropiadas a la inestabilidad política y social que se estaba viviendo. Como si se tratara de una respuesta a la necesidad de poner el foco de atención en la realidad política y social, se descartaron ciertos elementos simbólicos de la obra de Guimerà. Con este propósito se introdujo, de una forma radical, un elemento nuevo como el de la justicia. O se aportaron soluciones encaminadas a atenuar las consecuencias que de ordinario desencadenaba la práctica judicial ante unos hechos tan graves como los que se acababan de presenciar en la gran pantalla.

¹⁹ Papini, G. - Soffici, A. (1999): *Carteggio 1908-1915*, Richter, M., (cur.) Roma, Edizioni di storia e letteratura: 147.

Una cuestión que también se había dado durante los efervescentes años veinte de Barcelona a través del cuplé, una fórmula propia de la literatura de consumo popular, a partir del tratamiento innovador de unos personajes muy arraigados en el imaginario colectivo catalán cuya angustia actuaba de caja de resonancia de la violencia que se estaba viviendo en el espacio público de la ciudad de Barcelona.

Manelic es un héroe que ha cautivado al público de todo el mundo a través del teatro, el cine y la ópera, por haberse convertido en el reparador de la injusticia que sufre una comunidad de apaleados campesinos. Sin lugar a duda *Terra baixa* engloba el mito teatral catalán que ha gozado de una mayor proyección universal. Pero también es cierto que este mismo mito se releyó en determinados contextos políticos y sociales que introdujeron significativas modificaciones en la concreción de su final. El carácter simbólico de la muerte del lobo (del tigre en el caso de la adaptación teatral argentina²⁰, o del oso en una versión cinematográfica actualmente perdida que se rodó en Japón [Pinar, 2020]), así como la huida de Manelic y Marta a la tierra mítica de donde procede el buen salvaje que representa el personaje del pastor, aceptando la impunidad del crimen que ha cometido, a pesar de haber atentado contra el representante de un esquema dominante del orden basado en el engaño y el castigo), resultó sensiblemente transformado.

La justicia poética propia del texto de Guimerà pudo satisfacer al público que vivía una realidad más o menos plácida, la misma a que aspiraba el autor de la narración aparecida en la prensa argentina, que hemos comentado, un relato sutilmente ideologizado y orientado por una intención claramente política. En él, olvidándose de las consecuencias que podían derivarse del homicidio de Manelic con toda la carga subversiva que conlleva, se prolonga en el tiempo la vida apacible del “pastor entre pastores”. La introducción de un personaje de nuevo cuño como el hermano José Manelik, a quien se le complican las cosas por seguir la carrera política, movido por una ambición, según el autor más apropiada a la figura

del amo que a la del pastor, es un elemento que pretende atenuar, ni que sea desde la imaginación, la conflictividad en un entorno amenazante para el mantenimiento del orden establecido.

Pero cabe dar por sentado que en ningún caso de los que hemos comentado se desnaturalizó la significación de *Terra baixa*. Por el contrario: la variedad de soluciones escénicas, literarias y cinematográficas que hemos visto revigorizaron determinados aspectos de la obra original de que partían, interpretando como abierto el final de *Terra baixa* para conceder al personaje de Manelic una salida nada simbólica, en consonancia con una realidad social vacilante, crispada y confusa, que, en definitiva, determinó las inquietudes del público de cada momento.

Estas propuestas, consideradas en su totalidad, se dieron como resultado de un productivo diálogo intercultural y a consecuencia del proceso de implementación, desarrollo y apropiación de la obra de Guimerà en la República Argentina. Moldeadas y transformadas de acuerdo con una realidad social cambiante, todas y cada una de las soluciones que intensificaron o ampliaron el final de *Terra baixa* fueron fruto de un proceso de transferencia cultural. A su vez todas ellas se convierten hoy en día en sugerentes y renovadas propuestas de lectura de *Terra baixa*, confirmando al mismo tiempo la pervivencia y vitalidad de la obra de Àngel Guimerà más internacionalmente reconocida.

Con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte del dramaturgo que se celebra a lo largo de 2024, a nuestro entender, convenía poner de manifiesto una vez más la importante contribución de la obra de Àngel Guimerà en el ámbito hispánico. Por una parte, la escena de Madrid actuó como una importante plataforma de su andadura universal. Por otra parte, la obra de Àngel Guimerà, como hemos tratado de sintetizar, se incardinó también en la evolución de las artes escénicas y cinematográficas de Latinoamérica durante una larga singladura que comprende, en el caso de la República Argentina, las seis primeras décadas del siglo xx y se extiende hasta el xxi.

Bibliografía

- Bacardit, Ramon (2016): “Els finals d’obra en Guimerà”, *Pausa*: 24. Recurso web <<https://www.revistapausa.cat/els-finals-dobra-en-guimera/>>
- Casacuberta, Margarida & Quintana, Àngel (1999): “El nacionalismo como mito: *Tiefland* de Leni Riefenstahl, una interpretación de *Terra baixa* de Guimerà”, *Cuadernos de la Academia*, 5: 257-273.
- Dubatti, Jorge (1992): “Problemas de teatro comparado. La adaptación Argentina (1909) de *Terra baixa* de Àngel Guimerà”, en *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, 1: 45- 61.
- Feldman, Sharon G. (2017): “Històries de Broadway, Hollywood i altres llocs: el periple nord-americà de *Terra baixa* de Guimerà”, *L’Avenç* 43: 46-53.
- Gallén, Enric (2014): “Traducción y reescritura de *Terra baixa* de Àngel Guimerà”, en M. Cots y A. Monegal (eds.), *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Recurso web <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccion-y-reescritura-de-terra-baixa-de-angel-guimera/>>
- Guimerà, Àngel (1917): “En la tierra alta”, *Mundo Moderno*, 316: 24.
- (1943), *Tierra baja*, Buenos Aires, Editorial Poseidón. Prólogo y traducción de Francisco Madrid.
- Heredia, María F. (2006): “María Guerrero, embajadora cultural de España en Argentina”, en Osvaldo Pelletieri (ed.), *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y Argentina*, Buenos Aires, Galerna: 59-73.
- Martori, Joan (1995): *La projecció d’Àngel Guimerà a Madrid (1891-1924)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes/ Publicacions de l’Abadia de Montserrat.

²⁰ Concretando más, Camilo Vidal se estaría refiriendo al *yaguareté* que habita en los bosques de El Impenetrable.

- (1996): “Guimerà en Madrid”, *Anales de la literatura española contemporánea*, XXI, 3: 313-327.
- (2009): “Les representacions a Madrid, punt d’arrencada internacional”, en Enric Cassany (dir.), *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. IV. Segle XIX, Vicens Vives, Barcelona: 376-378. Recoge parte del artículo: Joan Martori (1996): “El teatre de Guimerà a Madrid, un punt d’arrencada en la seva projecció internacional”, *Serra d’Or*, 433: 62-63.
- (2022): “Guimerà a l’escena, el cinema i la televisió de la República Argentina”, *Quaderns de la Rigala*, 5: 53-84. Ajuntament del Vendrell.
- (2024): “Finals expansius de *Terra baixa*”, *Revista de Catalunya*, 325.
- (2024): *Vuit paròdies del teatre d’Àngel Guimerà*, Barcelona, Repertori Teatral català. PRAEC. Institut del Teatre (en prensa). (“Estudio y edición basados en el trabajo de investigación homónimo galardonado en la II edición del Premi Teresa Cunillé, 2021. En prensa).
- (2024): *Buenos Aires, gresol de la internacionalització de l’obra d’Àngel Guimerà*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat (en proceso de redacción).
- Mogliani, Laura (2008): “Mariano Galé, promotor del teatro culto porteño”, en Osvaldo Pellettieri, (ed.), *Perspectivas Teatrales*, Buenos Aires, Editorial Galerna: 233-242.
- Pérez, Cándida & Llurba, Rosend (1921): “La muller d’en Manelic”, en *Espanya teatral cinematogràfica*, Barcelona, Idefonso Alier [transcr. de la letra] 9, 10.12.1921: 9.
- Sofia, Gabrielle (2019): *L’arte de Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerchol’d*, Roma, Bulzoni Editore.
- Pinar, Àlex (2020): “Àngel Guimerà en el cine japonés: Intertextualidad intercultural en la adaptació de Kenji Mizoguchi del drama *Terra Baixa*”, *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2: 241-252.
- Seibel, Beatriz (2001): “Actores y técnicas en la escena Argentina”, *Los Rábdomantes*, 1(1): 43-62.
- Sunyer, Magí (2011): “El mite de la Terra Alta”, *Caplletra*, 50: 159-180.
- Vall i Solaz, Francesc X. (2023): “*Terra baixa*, d’Àngel Guimerà. Realitat i mitificació”, en *Llegir el Teatre*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya. Recurso web <<https://www.tnc.cat/uploads/20221125/Xavier-Vall.O.pdf>>

Películas sobre *Terra baixa* referenciadas

- Tierra baja* (1912), dirigida por Mario Gallo.
- Hegyek alján* (“Bajo las montañas”) (1920), dirigida por Béla Balogh.
- Jinkyō* (“Este mundo polvoriento”) (1924), dirigida per Kenji Mizoguchi.
- Tiefland* (1934-1954), dirigida por Leni Riefenstahl.
- Tierra baja* (1951), dirigida por Miguel Zacarías.
- Tierra abajo* (1972), dirigida por Martha Reguera para la televisión argentina.