

La política que seguí Guimerà quant a traduccions

Visat núm. 15
(abril 2013)

per Joan Martori

Guimerà, el 1891, estrenà amb èxit *Mar i cielo* a Madrid. Tres anys després que Rafael Calvo hagués donat a conèixer aquesta versió espanyola de l'obra de Guimerà en el recent estrenat Teatre Calvo-Vico de la Gran Via de Barcelona, en l'edifici, que, reformat posteriorment, es convertí en l'Hotel Ritz.

Traduïda a l'espanyol pel dramaturg valencià Enrique Gaspar, l'obra del qual era admirada per Guimerà, *Mar i cielo* es materialitzà en un nou muntatge estrenat a Madrid amb tant d'èxit de públic i de crítica que l'obra ben aviat s'incorporà al repertori professional i d'aficionats per acabar convertint-se en una peça de referència del teatre espanyol. L'any següent, Enrique Gaspar tornà a traduir a l'espanyol una altra obra de Guimerà, *Judit de Welp*, que s'estrenà a Madrid, i que fracassà per raons estrictament imputables a la seva interpretació, malgrat els malentesos que posteriorment es produïren en la premsa de Barcelona.

L'estiu del 1892 la companyia d'Emilio Mario féu la seva habitual gira a Barcelona. José Echegaray, autor que escrivia per a Mario, bo i pensant la seva obra per tal d'ésser representada per María Guerrero, amb qui li unia una relació d'amistat, aprofità l'avinentsa per presentar la primera actriu de la companyia a Guimerà. A partir d'aquell moment es generà una relació entre Echegaray, María Guerrero i el nostre autor, que, ben aviat, propiciaria la creació d'un vertader equip de producció. Guimerà, tenint en compte la bona recepció que la companyia de Madrid tenia a Barcelona, i com a deferència cap a la jove actriu s'afanyà a escriure un monòleg per a María Guerrero, qui l'interpretà en català al Teatre Novetats de Barcelona. Malauradament només en coneixem el títol, *Per un petó*, i alguna referència quant al seu contingut. Tanmateix, amb la seva estrena es materialitzà l'inici d'una estreta i fructífera relació entre la que amb poc temps es convertiria en empresària i primera actriu de la seva pròpia companyia; Echegaray, que actuaria com a traductor nominal de les noves obres de l'autor català i Guimerà, qui, a partir d'aquest moment, concebé la major part de la seva producció literària per a l'escena de Madrid.

Segona etapa

María Guerrero no trigà gaire temps a trencar amb Emilio Mario i muntar companyia pròpia amb seu al Teatro Español de Madrid. Iniciava, així, una fulgurant carrera que comptava amb l'obra de tres autors que escrivien per a ella: José Echegaray, Benito Pérez Galdós i Àngel Guimerà.

El nostre autor a partir d'aquell moment condicionà l'elaboració de la seva obra als imperatius de la companyia de Madrid. Els suggeriments de María Guerrero motivaren que Guimerà correspongués als seus encàrrecs amb obres escrites per tal de ser estrenades per l'actriu. Per indicació de María Guerrero modificà més d'un final d'acte i d'obra al servei de l'eficiència escènica. Són moltes les pressions que rebé Guimerà en relació a l'arquitectura de les seves obres. Al compàs d'aquestes

exigències, l'autor accedí a canviar el final de *La hija del mar* a instàncies dels madrilenys i, malgrat que no acceptés la proposta de salvar els protagonistes de l'obra, tal com proposaven de Madrid estant, la companyia de l'Español, sense el consentiment de l'autor, l'estrenà en una de les seves gires per Espanya amb un final en consonància amb el de *Terra baixa*. Una obra, aquesta última, estrenada per primer cop a Madrid, que Guimerà estigué a punt d'arraconar a favor de *La festa del blat*, que havia escrit en paral·lel, si no hagués estat per la confiança que María Guerrero manifestà per aquella. Va ser tanta la influència de María Guerrero en Guimerà, que aquest abandonà la idea d'estrenar *La fiesta del trigo*, per inadequada al públic de Madrid, i decidí posar-la en escena al Romea amb un punt de resignació. «No me queda otro remedio que estrenarla en Barcelona [...] a ver si gusta a la clase obrera», comentà als seus corresponents de Madrid, un cop decidits a desestimar l'estrena de la versió espanyola.

Guimerà s'avingué a constants demandes de l'empresa de Madrid en qüestions de producció: estrenes d'obra seva abans a Madrid que a Barcelona o al mateix temps, per evitar conflictes amb la crítica i el seu públic de Barcelona, com fou el cas amb motiu de la primera posada en escena de *Maria Rosa*; assistència a les estrenes de Madrid per sortir davant del públic i una simbòlica abraçada de l'autor amb el seu traductor nominal en l'escenari, Echegaray, com una operació més de màrqueting d'una empresa que acabaria produint uns resultats econòmics excel·lents. Guimerà durant tota l'operació amb els Guerrero-Díaz de Mendoza hagué de jugar a dues bandes en relació a la política que seguí quant a estrenes d'obra seva a Barcelona i a Madrid. Una difícil combinació, si tenim en compte la dialèctica constant entre les dues capitals culturals i la dimensió patriòtica que Guimerà havia anat adquirint des de la seva implicació en la presentació del Memorial de Greuges, en la seva contribució en la defensa de les Bases de Manresa, en els seus polèmics discursos en els Jocs Florals, en el parlament inaugural de l'any acadèmic a l'Ateneu Barcelonès com a president, o en la carta al rei dels hel·lens, per citar alguns casos dels més significatius, dels quals se'n feu ressò la premsa de Madrid. Fruit d'aquesta estreta relació productiva que s'expressà a través d'un constant diàleg entre autor i actors, Guimerà assistí en més d'una ocasió als assaigs d'obra seva per la companyia de Madrid, i, a més d'incidir en la nòmina dels actors, intervingué en més d'una ocasió en la tasques de direcció.

María Guerrero liderà l'empresa ubicada al Teatre Español de Madrid. La brillant actriu i eficient empresària havia inaugurat companyia pròpia als vint-i-set anys i havia aconseguit fer-se amb un equip d'autors, que eren de vint-i-dos a trenta-cinc anys més grans que ella, tots solemnement solters, com ho eren Echegaray, Galdós i el nostre Guimerà. A títol d'exemple d'aquesta situació, cal assenyalar el to de fèmina dominant atribuïble al seu tarannà, subtilment manipulador, que sovint aflora en les cartes adreçades a Galdós i en l'epistolari creuat amb Guimerà, per part de qui signava els seus escrits amb el dolç nom de Mariiita.

Sigui com vulgui, el cas és que Guimerà, de la mà de la companyia Guerrero tingué un paper rellevant en la renovació del teatre espanyol de l'última dècada del segle XIX, tal com ho considerà unànimement la crítica de Madrid i ho manifestà la favorable recepció del públic. Amb el repertori d'Echegaray, Galdós, Clarín i Feliu i Codina, la companyia de l'Español de Madrid satisfieia el gust d'un públic que, segons la crítica més informada, demandava un teatre que introduís elements realistes més adequats a la realitat coetània, en consonància amb els elements naturalistes que la novel·la havia incorporat en un àmbit privat com el que corresponia a l'acte de la lectura. Aquesta fou l'aposta de la companyia Guerrero i la carta que jugà Guimerà des de la gestació de *Maria Rosa*, passant per *Tierra baja*, *El Padre Juanico* i *La hija del mar*.

Les estrenes de la companyia Guerrero a Madrid i les seves gires per les capitals d'Espanya, les diverses estades a París amb repertori propi, entre el qual s'hi comptava l'obra de Guimerà, així com les gires per Llatinoamèrica, juntament, no ho oblidem, amb les estrenes en espanyol de la companyia a Barcelona durant les campanyes d'estiu, on gaudia d'un públic molt receptiu,

esdevingueren una font d'ingressos substancial per al nostre autor.

En l'etapa que va del 1894, coincidint amb l'estrena de *María Rosa*, fins al 1900, data d'estrena de *La hija del mar* a Madrid, Guimerà autotraduí a l'espanyol tota la seva obra generada en català i estrenada a Madrid. *María Rosa* i *Tierra baja* passaren per traduïdes per José Echegaray, qui es limità a fer una correcció d'estil a les traduccions a l'espanyol que rebia de Guimerà. L'autor dels originals escrits en català elaborà també la corresponent traducció a l'espanyol que feia arribar a Madrid «para que nuestro Don José [las] ponga en buen castellano». I en aquest propòsit la tasca d'Echegaray consistí a adaptar el llenguatge de la traducció de Guimerà al registre lingüístic apropiat, segons el seu criteri, als personatges de l'obra. Una qüestió que, a propòsit de l'estrena de *María Rosa*, fou elogiada per la crítica. Juntament amb la novetat que suposava haver portat a escena el món dels humils, es destacava el seu llenguatge «tosco», afirmaren, com a apropiat a la condició dels personatges. Echegaray en l'edició espanyola del text incorporà un apèndix, compost per una llista de mots i expressions pròpies del registre vulgar que utilitzaven els personatges al servei de la versemblança. En aquest cas un estudi detingut de la traducció espanyola posaria de manifest en quina mesura s'havia traït el llenguatge amb què s'expressen els constructors de la carretera en l'original català. Però per altra banda, amb l'estudi d'aquella manera de corregir el text autotraduït, veuríem com la gent de l'Español hauria fet la seva particular lectura de l'obra, adaptativa al context madrileny.

Pel que fa a l'edició de la traducció a l'espanyol de *Mossèn Janot*, elaborada per Guimerà, es publicà com a traduïda per Fernando Díaz de Mendoza, l'aristocràtic marit de María Guerrero, per tal d'incidir amb aquest fet afegit en el progrés de la seva carrera interpretativa. Posteriorment l'autotraducció a l'espanyol de *La filla del mar* s'edità com a pròpia de José Echegaray, en la línia del *modus operandi* que s'havia seguit amb *María Rosa*. La crítica mai no féu, que nosaltres sapiguem, cap referència a les traduccions que es publicaven coincidint amb les estrenes a l'espanyol, feta excepció de les adaptacions de registre a què hem fet referència a propòsit de *María Rosa*. Forçosament en els cenacles de Madrid s'hauria d'estar informat dels nuls coneixements de català que es tindria en l'entorn de l'Español. Ni José Echegaray ni Fernando Díaz de Mendoza no coneixien la llengua original de l'obra guimeraniana.

Guimerà, durant aquest període, hauria acceptat de donar per traduïda la seva obra a l'espanyol per un dramaturg de renom (Echegaray) i un actor de nomenada (Fernando Díaz de Mendoza) en virtut d'una estratègia comercial, lliurement acceptada. Ho hauria pactat d'aquesta manera com una de tantes operacions de màrqueting al servei d'una empresa de la que en formava part com un element clau en la recerca de guanys derivats de la producció escènica.

Estimulat com mai, durant aquest període Guimerà esdevingué molt prolífic amb obres estrenades, però també amb projectes que, per diferents raons, no acabaren de culminar, concebuts tots per a l'escena espanyola. Així, la traducció i estrena de la versió espanyola de *La festa del blat*, que conegueren els empresaris de l'Español i que llegiren en una autotraducció de Guimerà, abans que, com hem assenyalat més amunt, no es decidissin per declinar la seva estrena.

És en aquesta etapa en la qual Guimerà escriu el seu millor teatre, el més madur, aquell que més ha perdurat en els repertoris teatrals catalans, espanyols i internacionals, de la mà de diverses companyies espanyoles i també catalanes, i el que ha tingut més transcendència a través de les diferents versions operístiques i cinematogràfiques que en van fer. I en aquest punt ens cal considerar com el paper que el teatre de Guimerà jugà en el teatre espanyol de l'última dècada del XIX, amb María Guerrero al capdavant del Teatro Español de Madrid, en moltes ocasions, d'un total de les disset en les quals el nostre autor fou proposat al Premi Nobel, fou un dels principals *leitmotiv* en gran part de les valoracions que els seus avaladors presentaren a l'Acadèmia sueca.

Guimerà aleshores afirmava «vivo en Barcelona con el alma en el Teatro Español». Després d'haver sortit a escena per saludar al públic, un cop finalitzat el segon acte i també al final de la representació d'*El Padre Juanico*, confessà als seus amics de Barcelona que en aquells moments havia sentit «l'emoció més grossa» de la seva vida. D'entre els diferents projectes que durant aquests anys concebí en funció d'aquella escena, Guimerà parlà als seus corresponents de Madrid de *Telma*, una obra l'acció de la qual havia d'haver transcorregut en el mateix Teatro Español. No culminà un altre projecte ideat per a Madrid, *El món blau*, una obra que coneixem, però que mai no s'estrenà i que intentava superar l'encasellament del seu teatre en la conflictivitat social ubicada en ambients rurals, tot traslladant l'acció al món industrial. Per altra banda, i coincidint amb el fet que la companyia Guerrero, arran de les seves sovintejades gires per Amèrica, preveia fer escala a les Illes Canàries, Guimerà pensà escriure una obra sobre el descobriment de les illes afortunades, el seu país d'origen, que, finalment, no es materialitzà.

L'estrena de *La hija del mar* a Madrid tingué una recepció més aviat freda per part del públic i, molt especialment, de la crítica. El projecte d'escriure *La filla del mar* localitzada en un poble de pescadors que tenia com a referent la Barceloneta, es remuntava a anys enrere amb la idea del seu autor de començar a decantar l'ambientació rural per a la seva producció. Però al teatre de Madrid en aquells moments s'estava imposant la comèdia burgesa. I el repertori de la companyia Guerrero es fornava d'obres de Benavente, Arniches i els germans Quintero, més adequades a les orientacions d'una nova demanda per part del públic.

A partir d'aquest moment, tal com s'ha afirmat reiteradament, Guimerà diversificà la seva producció. Les diferents temptatives per les quals optà s'expliquen en bona mesura per l'afany de complaure el públic i la crítica de Madrid, que sempre li inspiraren molt de respecte i que considerà més exigents en comparar-los amb els de Barcelona. S'obre, així, una etapa molt productiva pel que fa a projectes i a quantitat d'obres de Guimerà estrenades en espanyol i a Madrid, i, de retruc, a tot l'estat i a l'Amèrica Llatina. Qualitativament, però, els resultats de les seves posades en escena foren, a partir d'aleshores, molt desiguals. El nou teatre de Guimerà, malgrat èxits aïllats, es considerà d'un altre temps. En definitiva, desajustat als gustos imperants en l'escena de Madrid.

Guimerà del 1902 fins al 1910, any en què hi estrenà la versió espanyola de *La reina vieja*, autotraduí tota la seva obra estrenada a Madrid. Sis obres en total, en un període que s'inicià amb el projecte d'estrena d'*Aigua que corre*, la versió espanyola de la qual finalment s'acordà no estrenar. Totes sis, posades en escena per la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza i amb traductors nominats com ara Luis López Ballesteros i Alfonso Danvila. *Sainet trist*, que hauria suposat una nova autotraducció, s'acordà donar-la per traduïda per Carlos Fernández Shaw, amb qui Guimerà havia acordat anar a mitges en els drets de representació i de traducció. La mort imminent del «traductor» frustrà el projecte. I en el cas de la traducció d'*Andrònica*, abans que Guimerà no es determinés perquè la «traduís» López Ballesteros, el seu autor significativament havia pensat en Juan Antonio Cavestany, en Salvador Rueda, en Leopoldo Cano i en Eugenio Sellés. En l'intent de sintonitzar amb la moda europea de teatre de tema històric, Guimerà el 1905 havia estrenat a Madrid la seva versió espanyola, corresponent a un altre encàrrec de María Guerrero, qui, anys enrere, li havia demanat que li escrivís una obra sobre la vida de Santa Teresa, tot buscant l'èxit d'interpretació que havia obtingut amb *María Rosa*. L'obra no acabà d'agradar a Madrid i es trobà antiquada. El seu autor ja havia anat prenent consciència del declivi del seu teatre en aquella escena: «les modes van per un altre cantó», afirmava.

Tercera etapa

A partir del 1912, Guimerà no abandonà el seu mercat espanyol i optà per traductors catalans de la seva obra: Rafael i Eduard Marquina i Lluís Via, així com l'estrena a Madrid d'obra seva per noves companyies, entre elles la d'Enric Borràs. El 1919, novament tornà a concedir una obra seva als

Guerrero-Díaz de Mendoza, que autotraduí, *L'ànima és meva*. La retirada de cartell d'aquesta obra per part de la companyia Guerrero-Díaz de Mendoza quan l'estava posant en escena a Sevilla, com a resultat del ressò que la premsa de Madrid s'havia fet del polèmic discurs de Guimerà en els Jocs Florals del 1921, amb motiu de la visita del general Joffre a Barcelona, acabà en una ruptura definitiva entre Guimerà i els seus amics de Madrid.

Les estratègies que Guimerà seguí quant a la política de traduccions d'obra seva a l'espanyol estigueren orientades per qüestions de mercat. En el cas de traduccions *stricto sensu* Guimerà les concedí a autors de prestigi en el panorama teatral espanyol (Enrique Gaspar i Rafael i Eduard Marquina). Quan optà per les autotraduccions, que es quedaren en projecte o culminades, sempre pensà o comptà en personalitats de prestigi en l'àmbit cultural de Madrid. I és que el mercat teatral del domini lingüístic hispànic suposà per a Guimerà una important via per guanyar-se la vida, tant com per justificar que se'n tingués cura sense oblidar cap mena de detall. En quina mesura se la guanyà és un assumpte encara pendent d'estudi.