

ÀNGEL GUIMERÀ A BUENOS AIRES

ARRELAMENT I INTERNACIONALITZACIÓ

JOAN MARTORI



*A Vobis Podesta, en nombr del Manelich Catala
el Manelich de las tierras argentinas, felicítandole
i om arte maravillosa*
Àngel Guimerà

Àngel Guimerà a Buenos Aires

Arrelament i internacionalització

Joan Martori

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Presentació

Segons Josep Miracle, Àngel Guimerà, quan era una criatura de vuit anys, va viure una experiència traumàtica durant el viatge que el traslladava, juntament amb els pares, de les Illes Canàries a la Península. Des d'aleshores, sempre més va sentir una certa prevenció cap al mar. Paradoxalment, amb tot, va seguir la seva vida d'adolescent i d'adult a prop de les aigües més calmades de la Mediterrània. Al Vendrell, la localitat on havia nascut el seu pare, que acabà essent la seva vila d'adopció, i a la ciutat de Barcelona. Guimerà, però, mai més tornà a embarcar-se després d'haver-ho fet involuntàriament per traslladar-se des d'on havia nascut fins a la terra on desenvoluparia una tasca molt destacada com a literat i propagador del catalanisme que en el present ens honora recordar.

La filla del mar, una de les poques obres de Guimerà d'ambientació marítima, després de *Mar i cel*, té com a protagonista una noieta —podríem conjecturar els seus orígens berbers en conseqüència amb els primers pobladors de les Illes Afortunades— que ha estat víctima d'un naufragi catastròfic, al qual ha sobreviscut havent perdut tots els qui l'havien acompanyat en el malaurat viatge, i trepitja terra ferma en un

poblet de pescadors catalans (que té com a referent la Barceloneta de finals del segle XIX). El drama de Guimerà es tanca amb un final que recorda el d'algunes heroïnes de les tragèdies gregues. Les mateixes aigües que han expulsat el cos de l'Àgata, l'acolliran com a conseqüència d'un fet tan decidit com patètic. Com si hagués encarnat un mític retorn als seus orígens, amb un comportament que recorda el d'una Alfonsina Storni *avant la lettre*. El ritme del mar, per a una persona tan sensible com Guimerà, era tan susceptible d'escopir un cos a la platja com capaç d'engolir una ànima per sempre.

L'oceà que portava cap al continent americà també devia inspirar un cert respecte a Guimerà. D'altra banda, l'autor de *Terra baixa* tenia un temperament situat als antípodes del de Rusiñol. Per contra, Don Santiago era un home extravertit i donat a l'aventura d'experimentar tot el que li oferís la vida, també la de creuar l'Atlàntic, amb Enric Borràs, per donar a conèixer el teatre català a Buenos Aires juntament amb motiu de la celebració del centenari de la independència de la República Argentina, el 1910. Només cal llegir *Del Born al Plata*, un dels textos més vius i brillants de Rusiñol, per adonar-se'n.

Guimerà, l'home que tenia por del mar, mai no s'hauria imaginat que a les acaballes del segle XIX travessaria l'Atlàntic mitjançant la seva dramaturgia per a instal·lar-se a Buenos Aires, la pròspera capital de Llatinoamèrica en la qual la indústria de l'espectacle assolí cotes descomunals de reconeixement internacional. Tots aquells europeus vinculats al món professional de les arts escèniques hi volien anar a la cerca d'oportunitats diverses. Si més no, hi volien viatjar per plaer o per pura curiositat. Si Guimerà mai no hi va anar, sí que ho va fer el seu teatre. I amb una intensitat remarcable. Des de *Mar i cel* fins a *L'anima és meva*, gran part de la seva obra s'hi difondria i arrelaria per a escampar-se des d'allà a gran part del món.

Aquesta és la història que expliquem en aquest llibre. Adreçat a un públic lector interessat en la matèria, hem escrit un text que faci de bon llegir a partir de documentació i de testimonis de primera mà, quan ha estat el cas. La qual cosa no vol dir que hàgim defugit el rigor en la selec-

ció de materials, en la seva distribució per capítols a més de l'elaboració del discurs propi. Per una qüestió d'honestedat i respecte.

Comptat i debatut, portem uns cinc anys estudiant la temàtica sobre la qual tracta aquest llibre, amb una dedicació exclusiva durant el 2023, any en què vàrem gaudir d'un ajut a la investigació per part de la Institució de les Lletres Catalanes que ha donat els seus fruits amb la publicació d'articles en revistes especialitzades i, ara, en forma de llibre.

Durant aquest temps, ens hem fet amb una àmplia documentació provinent de la consulta de les revistes culturals llatinoamericanes custodiades a l'Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. D'altra banda, hem consultat els fons de la ciutat de Buenos Aires: les biblioteques i arxius de l'INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro), de la Sociedad General de Autores (Argentores), del Casal Català, de l'hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de l'arxiu històric del Teatro Nacional Cervantes, a més d'altres com el Fons personal d'Àngel Guimerà i el Fons Enric Morera de la Biblioteca de Catalunya, l'hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España, de Madrid, i el Fons Jordi Arbonès de la Biblioteca de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, entre d'altres.

El més difícil en l'elaboració d'aquest llibre ha estat la selecció de tots aquells materials que tingués sentit traslladar per tal que el lector es fes una idea clara sobre la implementació del teatre de Guimerà a Buenos Aires, així com el procés de la seva incorporació en els repertoris professionals i *amateurs* autòctons, l'anostrament que experimentà la seva obra a través d'un diàleg intercultural que s'expressà en les versions que varen reescriure l'obra de Guimerà amb llenguatges tan diferents com el teatral, el cinematogràfic, el periodístic i el televisiu.

En la redacció del text que teniu a les mans ens ha orientat la voluntat d'oferir un sol prisma amb diferents cares d'aquest únic poliedre. Ras i curt, hem intentat seqüenciar per capítols tota aquella informació que fos rellevant per oferir diferents aspectes que afectaren la presència de l'obra de Guimerà durant un procés que comprèn més de set dècades, amb dues referències posteriors que demostrin la seva vigència a

l'Argentina. Com ara el muntatge de *Terra baixa* de Lluís Homar, del 2019, o un altre, estrenat l'any següent al Casal Català de Buenos Aires i basat en un diàleg entre textos provinents de les literatures catalana i argentina, entre els quals s'hi van incloure alguns de Guimerà.

Hem donat veu a crítics, historiadors, testimonis que rememoren persones i fets; als protagonistes de diferents diàlegs epistolars, que aporten informació sobre experiències viscudes des de la butaca del teatre o bé reflecteixen vindicacions relacionades amb la significació del nostre autor, per esmentar-ne uns exemples. En aquests casos, que no són pocs, hem desaparegut a consciència, amb el convenciment que calia comportar-se com un simple transmissor que ajudés a revitalitzar experiències i opinions que restaven inertes en les capes de l'oblit. Amb l'únic propòsit de recuperar, a través d'opinions, percepcions subjectives i escrits pretesament objectivants, una mena de calidoscopi de la vida teatral d'aquell temps en la qual l'obra de Guimerà va jugar un paper destacat.

No hem volgut deixar de fer referència a la difusió de l'obra guimerana en alguna de les capitals de província de la República Argentina. I també hem fet incursions, quan les hem considerat pertinents, a altres repúbliques llatinoamericanes com la de l'Uruguai, ja que s'hi van produir intercanvis constants d'ordre teatral entre Buenos Aires i Montevideo. O ens ha semblat oportú incorporar la mirada femenina d'una crítica com Inés Echeverría, que des de Santiago de Xile comentava les impressions personals sobre diferents interpretacions del personatge de Manelic, tan atractiu en terres americanes com reconegut universalment.

No voldríem deixar de destacar la dificultat que ha suposat el rastreig de les diferents estrenes d'obres de Guimerà així com la reelaboració que se'n va fer en clau local en altres formats. És una matèria que se sistematitza per primer cop. Amb el benentès que si bé ens hem fet amb més d'un centenar de registres, com es comprendrà, no hem estat capaços de buidar la cartellera d'un període tan llarg de la vida teatral de Buenos Aires. La qual cosa vol dir que durant aquest lapse de temps, de ben

segur que hi van haver moltes altres posades en escena d'obres de Guimerà de les que hem recollit. Malgrat les limitacions, som conscients d'haver obert la caixa dels trons d'una temàtica que esperem que doni futurs fruits a través d'investigacions posteriors que se sumin a aquesta sobre la difusió del teatre de Guimerà, no només a l'Argentina, sinó en tot el continent americà.

No voldríem tancar aquesta presentació sense expressar el nostre agraïment a les persones que ens han ajudat de diferent manera a l'obtenció de les dades que oferim, amb alguna de les quals mantenim una relació sostinguda i continuada. A Laura Mogliani (directora de l'INET de Buenos Aires) i l'equip que dirigeix, especialment a Maria Mosquera, de la biblioteca, i a Nicolás Ricatti, responsable de l'arxiu; a Marcelo Lorenzo i Roberto Contreras, de l'arxiu històric del Teatro Cervantes; a Marcelo Blanco i Eduardo Echániz, d'Argentores, la Sociedad General de Autores de la Argentina; a l'enyorat Carlos Fos, del Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, que ens va deixar el juliol passat, i a Soledad Zúñiga i Solace Jerez, de l'hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. No voldria deixar d'expressar un especial reconeixement a les atencions rebudes de persones de l'Uruguai: a Juan Estrades, historiador del teatre, a més de Marcelo Sienra i Brigitte Brossard, del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) de Montevideo.

Finalment, volem donar les gràcies a Eugenio Scholnicov, professor d'història del teatre universal de la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universidad de Buenos Aires, per aquella «classe particular» que ens va donar sobre el teatre durant el peronisme. I a Jorge Dubatti, crític, historiador i professor de la mateixa facultat, per les converses posteriors a la nostra estada a Buenos Aires.

Context teatral de Buenos Aires

«Un poble sense art és ben poca cosa. Per això saludem, a n'aquest aplec de lluitadors que, a còpia de planys i de rialles, estan construint Argentina.»

Santiago Rusiñol, *Del Born al Plata*, 1911

Durant el període comprès entre els últims anys del segle XIX i les dues primeres dècades del XX, la ciutat de Buenos Aires va viure un moment esplendorós pel que fa a les arts escèniques. Fruit d'un creixement demogràfic mai vist, derivat principalment de l'allau de població que suposaren les onades migratòries europees, i d'un creixement econòmic considerable, la capital de la República Argentina es convertí en la metròpoli cultural per excel·lència de Llatinoamèrica, bo i assolint el moment més àlgid de l'evolució de l'oferta teatral als anys vint.

El nou segle suposà una acceleració en el procés de canvi que s'estava experimentant a l'Argentina. Del 1905 al 1912 fou el període més llarg de prosperitat econòmica, amb taxes d'atur pràcticament inexistent, encara que la distribució de la riquesa seguia essent desigual.

La població de la ciutat, amb una xifra aproximada de dos milions d'habitants, així com una abundosa població flotant provinent de les diferents províncies del país, gaudia del temps de lleure i diversió a través del consum d'una àmplia oferta teatral molt diversificada que abraçava des del teatre musical, principalment òpera, *Musikdrama*, opereta i sarsuela;

del teatre de text en tots els seus gèneres, des del drama fins a la comèdia, passant pel melodrama, el sàinet i el vodevil; a més de circ, revista, varietats i *music-hall*. Una oferta adreçada a un públic heterogeni que, a poc a poc, anà encavallant-se en franca competència amb la progressiva aparició de sales dedicades al cinema.

Per posar-ne un exemple: l'any 1918, a l'avinguda Corrientes (una de les artèries més concorregudes, que havia passat a considerar-se «el centre» de la ciutat) i els seus voltants es concentraven una quarantena d'espais escènics que oferien quatre funcions diàries. El nombrós públic que els omplia adquiria a l'entorn de vuit milions d'entrades anuals. Això passava en una de les vies del centre de la ciutat. Si ho esteníem a tota l'urbs, d'altra banda molt extensa, la xifra de venda de localitats superava els divuit milions, repartides en unes setanta-vuit mil funcions, incloent-hi les funcions derivades de la fórmula del teatre per hores, de gran acceptació popular. Unes xifres que en molt poc temps s'anirien incrementant.

Als locals de l'avinguda Corrientes, que tenien per costum obrir a partir de les sis de la tarda cada dia de la setmana, en el transcurs d'un any podien haver-hi actuat ben bé més d'un centenar de companyies, formades per entre deu i quaranta membres, segons el cas, amb un repertori que girava a l'entorn de dos centenars d'obres diferents. Donada la diversitat de població que congregava la ciutat, es posaven en escena obres en italià, francès i anglès per a un públic migrant desitjós de mantenir connexions amb la pàtria d'origen ni que fos a través de la llengua. I, la major part de les vegades, en castellà, lògicament. Però també en ídix, tenint en compte que al principi del segle xx Buenos Aires agrupava la comunitat jueva més nombrosa de la diàspora després de la de Nova York. En l'època daurada del teatre jueu (els anys trenta i quaranta), s'arribà a disposar de sis sales de teatre ídix que funcionaven simultàniament, i dues més que obrien esporàdicament.

D'altra banda, l'edició de moltes de les obres estrenades es feia setmanalment a través de revistes especialitzades, mentre que la premsa generalista en fomentava el consum massiu des de les seves pàgines,

acompanyades de diverses estratègies de comunicació (cartells i programes de mà il·lustrats amb fotografies d'actors i actrius, a més de tipografies que ressaltaven missatges tan breus com impactants) que reclamaven l'atenció del públic per tal d'alimentar un negoci teatral de grans proporcions. Fins al punt d'haver-se creat una certa dependència de l'opinió de la premsa per part dels industrials i el públic.

Inicialment, les companyies europees (principalment italianes, franceses i espanyoles) varen proporcionar l'oferta d'aquesta indústria en ascens. Buenos Aires es va convertir en un mercat primordial per a l'explotació de l'oferta del teatre d'ultramar. Els empresaris dels teatres, d'origen europeu precisament, s'embutxaquen uns substanciosos rendiments econòmics en una indústria dominada per unes poques persones que es podien comptar amb el dits de les mans. Convertits en protagonistes del comerç teatral transatlàntic, tots ells varen actuar des de Buenos Aires durant els anys de l'«emancipació cultural» (1884-1930). Controlaven els espais teatrals i la distribució que s'estenia per províncies i més enllà de les fronteres argentines. L'empresariat reformava i adaptava les sales a les comoditats que oferien la tecnologia, el disseny i la decoració del moment. Adaptava la programació dels teatres a la tipologia del públic, de vegades tenint-ne en compte el gènere i l'edat. Contractaven actrius i actors d'anomenada internacional que hi presentaven les seves propostes, coneixedors que l'èxit de públic i la bona acollida per part d'una crítica atenta al seu treball, de ben segur acabaria revertint en l'evolució d'una posterior carrera per altres repúbliques americanes. Era de domini públic, fins i tot a Europa, que aquesta xarxa empresarial manegava la infraestructura teatral transatlàntica. I que Buenos Aires era la seu central del mercat teatral sud-americà i una plaça imprescindible per a qualsevol companyia que pretengués donar-se a conèixer al llarg de les rutes transatlàntiques. Els empresaris estrangers radicats a Buenos Aires varen liderar així i durant molt de temps el camí de la modernització artística de les nacions emergents de tot Llatinoamèrica.

A partir de 1910, en un context de celebració del centenari de la Revolució de Mayo, aquest mateix empresariat, que havia estat molt qües-

tionat pel seu *modus operandi* en relació amb les obligacions contractuals i les derivades dels compromisos econòmics contrets, va començar a rebre dures crítiques des dels sectors intel·lectuals i periodístics de la ciutat, disposats a iniciar una campanya d'afirmació i promoció de la producció nacional i, en definitiva, americana. Aquesta nova actitud respecte dels models europeus comportà el començament d'una progressiva incorporació als teatres de companyies autòctones que havien vist en la constant presència de companyies europees una ocasió de mercat. Conseqüentment, es desenvolupà una creixent dramaturgia autòctona que s'abastia de la producció d'autors del país, formada majoritàriament per sainets criolls que es combinaven amb adaptacions de la dramaturgia estrangera. D'una manera innovadora, s'hi incorporaven elements de la tradició cultural argentina, com ara el tango, destinats a reforçar els signes identitaris d'un Estat relativament jove per satisfer la necessitat de novetats provinents de la demanda d'uns segments del mercat teatral dominats per una competència agressiva.

A continuació traslladem una síntesi dels orígens del teatre argentí que el 1927 havia fet Juan Pablo Echagüe. Arran de la interrupció brusca que suposà la guerra de 1914, que deixà òrfena l'escena de Buenos Aires, acostumada a rebre el millor teatre i la visita professional de grans intèrprets del teatre europeu, Echagüe es convertí en el crític més autoritzat d'un moment en el qual el teatre nacional argentí es veié forçat a viure una considerable embranzida. N'hem fet un resum que, malgrat no estar degudament perioditzat per Echagüe mateix, és prou aclaridor de l'evolució del primer teatre argentí. Ens ajudarà així a entendre, sobretot, els límits amb què es desenvolupà.

A la pregunta retòrica que el crític es feia: «¿Cuáles son los primeros autores que llevan a las tablas asuntos nacionales?», ell mateix responia:

1. Continuidors de la literatura dramàtica espanyola, un seguit d'autors com Labardén y Varela varen escriure tragèdies de tipus clàssic estranyes als costums argentins, a la forma de sentir, a qüestions d'ordre ètnic i psicològic del que té a veure amb l'argentinitat contemporània.
2. La dramaturgia argentina, segons el crític, hauria començat a

oferir un certs signes d'independització amb autors de transició com Pedro Echagüe, que cap als seixanta setanta del segle XIX estrena al Teatro Victoria un drama «de pasión y de combate» en vers inspirat en la vida política i social.

3. El 1884 s'hauria iniciat una segona transició denominada «la gauchesca», que facilità la creació d'una primera fornada d'actors argentins. La pantomima *Juan Moreira*, que es representava a la pista del circ, és un exemple dels inicis d'aquesta etapa.

4. De la pantomima s'evolucionà cap al drama parlat entre danses, *payadas* i combats. De caire circense, a cavall d'interpretacions musicals amb guitarra, al mateix circ s'incorporaren parlaments rudes. S'havia donat, així, un pas important que incorporava la paraula a l'espectacle.

5. El mèrit del teatre gautxesc potser no hauria estat l'origen de la dramaturgia nacional argentina, però sí que va servir com a camp de proves per als actors argentins. «Todos los circos del país se convirtieron en escuelas de arte dramático», afirmava el crític. Al circ es multipliquen Moreiras i Cocoliches, a més d'un tipus de drama que, a poc a poc, anava introduint nous elements de caràcter popular.

6. «El teatro gauchesco nos dio actores, y esa es su gloria. Desde el punto de vista literario, marca un retroceso, pues lo que antes fuera tragedia clásica o drama romántico, tuvo que rebajarse a melodrama burdo y primitivo, para ponerse al nivel de intérpretes balbucientes y rudimentarios. Pero desde el punto de vista del nacionalismo, continúa el movimiento emancipador y, por decirlo así doméstico, mucho tiempo antes iniciado por los sucedáneos del pseudo clasicismo», segueix afirmant.

7. En una tercera etapa, el teatre nacional salta del *picadero* a l'escenari. Amb l'aparició d'intèrprets. El canvi de recinte comportà la modificació del repertori, el vestuari, el llenguatge i la manera d'interpretar. En etapes successives, condicionades per la baixa extracció dels intèrprets, la manca d'instrucció i de bones maneres. Quant als actors: «Fueron hasta donde podían ir lógicamente: hasta la caracterización del compadrito porteño, producto del suburbio metropolitano, tocador de guitarra,

cantor dicharachero en su jerigonza lunfarda, diestro en la esgrima de la duda, valentón y perdonavidas. Algún temperamento extraordinario para las obras de violencia apareció entre ellos; pero quedó siendo una fuerza instintiva y elemental», afirmava.

8. «[...] De la pulpería de la estancia se pasó al conventillo. El “pericón” fue substituido por el “tango”; la “payada” por la “milonga”. Y en el medio nuevo siguiéronse desarrollando historias viejas, de amores y bailes que terminaban a puñaladas y balazos. Continuó, pues, siendo eminentemente popular el teatro que bajo este aspecto aparecía. Pero trajo un cierto progreso que tiene su valor artístico, con la incorporación a la dramática de diversos personajes del suburbio y del bajo fondo, cuya pintura sirvió para dos cosas: para poner en relación a los intérpretes con un público más culto —relación que algo les enseñó— y para estimular a los autores a la observación atenta del ambiente social de donde sacaban ahora asuntos para sus comedias. Del género chico español, muy en boga entonces, derivábase sin duda en cuanto a la forma, aquel teatro que alguien llamó “de malas costumbres”. Pero es innegable que los jugos nutricios que los alimentaban eran locales; como que provenían del arrabal porteño, que por su carácter heteróclito y cosmopolita, no se parece al arrabal de ningún otro país.

»No fue infecundo este período, puesto que además de haber producido algunos sainetes y melodramas comprimidos, que se recomiendan por el certero dibujo de sus tipos y la vivacidad de sus cuadros costumbristas, sirvió para que los autores se ejercitaran en la composición escénica, y, sobre todo, para determinar la aparición del intérprete urbano del compadrito. Era éste originario de la ciudad, y comenzó a desalojar a sus antecesores venidos de la pista, porque hablaba, se vestía, se movía mejor que ellos en el escenario.»

L'interès de la sistematització dels orígens del teatre argentí que havia fet Juan Pablo Echagüe, al nostre entendre, es troba en la percepció que a finals de la dècada dels anys vint es tenia dels orígens i l'evolució inicial d'un teatre que comptava amb menys d'un segle de limitada existència independent. En aquest sentit, el salt que es donà de la pista de

circ a l'escenari i la incorporació de la paraula als espectacles esdevenen dos elements interessants per explicar-ne els inicis a través d'un testimoni de primera mà.

La diversitat de públics així com una variada oferta teatral s'allunyaven d'una visió homogènia del seu consum per més que la premsa i la crítica teatral acostumés a donar una visió compacta d'aquells públics consumidors, sovint determinats per diferències de gènere, ètniques, ocupacionals i fins i tot polítiques. D'altra banda, en un país acostumat a la mobilitat dels seus ciutadans, la creació d'una xarxa de transports facilitava la comunicació entre el centre de la ciutat i els barris de Buenos Aires, un fet que fou determinant en l'afluència de públic a les sales allunyades del propi lloc de residència.

En una ciudad que crecía a ritmo sostenido y en una sociedad caracterizada por el cambio y la mezcla, el teatro, en diálogo con la prensa, la literatura y el tango, también construyó sentidos sobre la ciudad y la vida urbana. Las obras funcionaron como guías para habitar y vivir en esa ciudad, en la medida que la mostraban, explicaban, discutían y describían desde distintos ángulos. La sociedad porteña era «gente de teatro» por el lugar que éste supo ocupar en la sociedad y por la densidad de experiencias que se condesaban en él (González Velasco, 2012).

Carolina González utilitzava l'interessant referent de la constitució del partit Gente de Teatro el 1926, que guanyà les eleccions municipals de l'any següent amb la llista que encapçalava un actor del teatre popular com era Florencio Parravicini (director i intèrpret del muntatge de la paròdia que es va fer de *Terra baixa*).

El negoci dels espectacles englobava un conjunt de professionals (actors, autors, músics, maquinistes, etc.) que feien possible que dia a dia no parés l'engranatge industrial del teatre. En el context de conflictivitat que hi havia a Buenos Aires en els moments posteriors a la Gran Guerra començà a qüestionar-se la pertinença a diferents col·lectius professionals. De manera que un seguit de vagues com ara la del 1919 i altres

conflictes i mobilitzacions provocaren que el 1921 es creés la Federación de Gente de Teatro, que pretenia unir aquesta gent en una sola «família» que hauria d'actuar com a única interlocutora per a la contractació d'artistes i altres professionals del teatre amb l'empresariat. Que superés, per tant, la companyia com a única unitat d'organització dels qui treballaven en aquell àmbit laboral.

Si el nou col·lectiu, malgrat les diferents vagues i mobilitzacions, no aconseguí aquells objectius, sí que es varen crear les bases per a la organització gremial de cadascun dels oficis vinculats al teatre.

A Montevideo i a les principals ciutats de l'Uruguai es produïa en paral·lel una vida teatral, a més petita escala, com la de Buenos Aires i les ciutats de l'Argentina. Les companyies portenyes hi actuaven durant els mesos de novembre, desembre i gener, cosa que propicià un transvasament d'obres i d'autors d'una banda i l'altra del Riu de la Plata. Així les coses, molt sovint els historiadors es refereixen al teatre riuplatenc, sense distinció d'Estats.

Quant al teatre que es feia a les principals províncies de la República Argentina, se seguien dinàmiques molt connectades amb la capital, però amb les seves particularitats. Els casos de Tandil, Mendoza i Salta, on tingué presència el teatre de Guimerà, són un exemple del que ens proposem explicar. Prenem com a referència dues localitats diferenciades per la seva economia i, per tant, per la forma de vida: Mendoza, situada en una zona predominantment agrícola, i Salta, més industrialitzada.

A Mendoza, el 1897, Mariano Galé posà en escena el seu habitual repertori, en el qual es trobava *Terra baixa*. El trepidant creixement de la ciutat a tombant de segle afavorí que, en el període de 1895 a 1915, al centre de la ciutat de Mendoza s'haguessin construït un total de dotze sales i teatres, alguns d'adscrius a determinades *colectividades* estrangeres, entre les quals, el Centre Català i el Centro Región Valenciana. Com també cirks, sales de ball, cafès cantants i petites sales destinades a les varietats i el *music-hall*. Si el 1895 la població estrangera era del 14% del total, el 1914 arribava al 32%. Les xifres són prou eloqüents per a una ciutat de setanta mil habitants i una província de dos-cents setanta-set mil cinc-cents.

Segons explica José Francisco Navarrete a *Historia del teatro argentino en las provincias* (Pellettieri, 2005):

En los Barrios —a veces en salas céntricas—, en los pueblos del interior provincial y hasta en pequeñísimas comunidades o caseríos diseminados en medio de cultivos, los filodramáticos [uns grups *amateurs* que anaven més enllà de l'eventualitat que practicaven els grups d'aficionats, amb una activitat escènica permanent] difundieron las obras que se estaban representando en los teatros céntricos o porteños. Al nutrir sus espectáculos recién editados por revistas como *Bambalinas*, *La Escena Teatral*, *Candilejas* o *Teatro Popular* [...] o al recibir textos que las compañías visitantes les aportaban, construían un repertorio que podemos considerar dominante porque estaba en el centro del campo teatral [...]. A veces se animaban a representar, por ejemplo, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla; y *Tierra baja*, de Ángel Guimerá. Casas editoriales de Buenos Aires, como la de Andrés Pérez e Hijo o la de Bonmatí, entre tantas otras, enviaban sus catálogos de obras teatrales. Allí se especificaba el género, el autor, el título de la pieza, el número de actores, el precio, el número de personajes masculinos y femeninos. Este último dato demuestra el interés por la representación que tenían los compradores del catálogo, más que curiosidad literaria.

Los objetivos que perseguían pasaban por lo artístico-social o lo político, pero no por lo económico, puesto que solían donar las recaudaciones a entidades de bien público.

Un cos més elaborat en el teatre *amateur* que el dels *filodramáticos*, pel seu compromís amb el teatre a més d'altres components de caràcter ideològic, el constituïen els quadres escènics, sovint vinculats a la societat que els emparava, com el dels casals catalans distribuïts per gran part de les capitals argentines, també a la ciutat de Mendoza. Com un exponent més del paper del teatre *amateur* a l'Argentina durant l'època d'apogeu, la província de Mendoza comptava amb més de setanta grups de teatre *amateur*, entre conjunts i quadres.

Determinats sectors populars de la població s'havien anat habituant al consum de teatre. D'una manera destacada, els provinents de la immigració. Navarrete ho explica molt bé i amb gràcia:

[...] la inmigración —que empezaba a mezclarse con la oligarquía— irrumplía avasalladoramente en lo cultural, pero ya no desde los centros europeos, sino desde los gustos de los campesinos, obreros, artesanos y empleados fabriles, que aspiraban a cambiar de estatus. El ir al teatro y al baile del «Círculo» —aunque no supieran comportarse en ellos— les daba el derecho a figurar en las largas listas de los diarios, que distinguían entre «señoras», «señoritas» y «caballeros» asistentes por separado (Pellettieri, 2005).

El cas de Salta comporta certes peculiaritats, com ara les vinculacions del teatre *amateur* amb organitzacions sindicals. Si ens situem a la dècada dels vint i trenta del segle passat veiem com, mentre que les companyies espanyoles i italianes seguien fent-hi *tournées*, a la cartellera dels teatres de la ciutat s'havia anat incorporant la presència de companyies nacionals amb un repertori fonamentalment compost per drames costumistes, comèdies *asainetadas* i sainets, bo i alternant teatre culte amb un altre de caràcter més popular. Entre aquest repertori podríem trobar obres del teatre europeu, en gran part adaptades, d'Henrik Ibsen, Darío Niccodemi, Joan Aicard, Joaquín Dicenta, Carlos Arniches, i *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. A més del teatre de l'autor riuplatenc Florencio Sánchez (*Barranca abajo*, *Los muertos* y *Nuestros hijos*), encara que amb menor presència.

Durant aquest període ja hi funcionaven grups *amateurs* sorgits de sindicats anarquistes i del partit socialista, formats en els grans sindicats ferroviaris, o associacions mutuels, que posaven en escena drames socials en ocasió de commemoracions cíviques, juntament amb conferències i altres activitats de caràcter social.

A Salta, com en molts altres indrets de l'Argentina, l'adveniment del cinema provocà una crisi en les arts escèniques, un buit teatral que situà el teatre en un lloc marginal, juntament amb la disminució de la presència de companyies portenyes i estrangeres, l'esgotament del sainet i el rebuig per part del públic del teatre espanyol, entre altres factors. Un buit, però, que, els saltenys, a més d'altra població immigrant, varen compensar amb el creixement de quadres escènics.

Uns apunts finals sobre l'expansió del cinema a Buenos Aires, com una nova indústria que a partir de 1930 conviu amb la teatral. Amb l'aparició del cinema, diversos teatres de Buenos Aires destinaren els espais teatrals a sales de projeccions cinematogràfiques, tant al centre de la ciutat com als barris. Per posar uns exemples quantitius, però denotius de l'expansió del cinema a la capital: per a la celebració del centenari de la independència de l'Argentina, el cinema es trobava en quarta posició quant a la concurrència d'espectadors, després de la sarsuela, l'òpera i el teatre de comèdia i drama. Buenos Aires, el 1910, tenia un centenar de sales que oferien cinema en l'àrea central de la ciutat i als barris de La Boca, Palermo i Caballito. Amb aquest propòsit es construïren un seguit de sales d'exhibició d'una elegància que combinava l'estil *art nouveau* amb elements neoclàssics, molt en voga en l'arquitectura del moment. Al cap de vint anys, la xarxa de cinemes arribava al doble. Buenos Aires era aleshores una de les cinc ciutats amb més sales de cinema de tot el món, juntament amb Berlín, Londres, Viena i París.

Índex

Presentació	5
Context teatral de Buenos Aires	11
La companyia Guerrero-Díaz de Mendoza i l'expansió americana de l'obra de Guimerà	23
Un dramaturg emblemàtic per als casals catalans de l'Argentina	39
Enric Borràs a Buenos Aires	53
Giovanni Grasso, ambaixador universal de Guimerà	59
Pablo Podestá i la interpretació de la <i>Terra baixa</i> criolla	105
El personatge de Manelic a escena	131
<i>Tierra baja...da</i> , la paròdia argentina de <i>Terra baixa</i>	141
El germà gautxo de Manelic	185
Francesc Madrid, propagador de l'obra de Guimerà des de l'exili	191
L'obra d'Àngel Guimerà al cinema i a la televisió	211
Reescriptura de <i>Terra baixa</i>	221
Cronologia	239

Santiago Rusiñol i la construcció del teatre nacional argentí (fragments de <i>Del Born al Plata</i>)	253
Per cloure.....	259
Bibliografia bàsica.....	267