

«TERRA BAIXA»,
DE ANGEL GUIMERA

UNA POTENTE REALIDAD ESCENICA

JOAN ABELLAN

LOS directores Josep Montanyés y Josep M.^a Segarra, trabajando en esta ocasión para una compañía privada, la que lleva por nombre, el de su «primer actor» Enric Majó, han puesto en escena una nueva versión de *Terra baixa*, el más conocido, junto con *María Rosa*, de los dramas de Angel Guimerà. *Terra baixa* alcanzó, tras su estreno en 1897, singular popularidad e, incluso, trascendencia internacional y su original héroe *Manelic* comenzó a echar raíces en la memoria colectiva catalana que le adjudicaba el símbolo de la humana pureza y la grandeza de sentimientos del hombre aislado de las tierras altas.

Manelic es también un punto de referencia, una fijación que hace recordar a los más viejos aficionados al teatro la gracia y el temperamento, parece ser que insuperables, de un actor que fue y se llamó Enric Borràs.

Estos son los rasgos que no han hecho perder popularidad a *Terra baixa* a través de los años, al margen de que no haya sido hasta los últimos años ni muy representada ni objeto de montajes ambiciosos. Probablemente, el teatro de aficionados haya sido un buen factor de mantenimiento de *Terra baixa* en la memoria de las clases populares. La cuestión es que ahora, en 1981, reverdece laureles la obra de nuestro poeta Guimerà, que cambió de siglo pasándose de la tragedia histórica en verso románticamente tardía, al drama en prosa que mezclaba la idea naturalista con cierta exaltación poética más apta para los seguidores del romanticismo desfasado que para los detractores del naturalismo que iniciaban en



Europa el simbolismo. Desfase lógico, dado que nuestras burguesías debían de ir a remolque de las de más allá de los Pirineos. La cuestión, como decía, es que ahora, en 1981, *Terra baixa* obtiene un éxito tan resonante, atrayendo incluso a los nuevos públicos sin defraudarlos, que en el momento de elaborar este artículo, su audiencia está rayando los cien mil espectadores en menos de seis meses.

Montanyès y Segarra han conseguido, pues, convertir en un espectáculo teatral de impacto popular hoy, un viejo drama que muestra una visión de la sociedad ya muy lejana y en unos términos teatrales que por mucho que tengan los toques de la maestría de su autor, ya no pueden responder al gusto del público de hoy.

Terra baixa, de Angel Guimerà, sin el contenido gnómico o los rasgos didascálicos que hacen rescatables las obras de los grandes clásicos posee, sin embargo, claves dramáticas que sí resisten el tiempo. La teatralidad de sus personajes que tienen una vida escénica más allá de su extracción de la realidad.

Montanyès y Segarra hacían referencia a la evolución actual de la ópera fuera de nuestras fronteras, como patrón a seguir para el rescate de los elementos de goce que hay en determinado teatro de ayer, especialmente el romanizante. Esta opción que hace ya bastantes años han ido despejando los mejores directores europeos, busca en las obras de fama perdurable el simple aprovechamiento actual de su posible intensidad escénica, dando por sobreentendida la lejanía real de los porqués del dramaturgo desempolvado.

Naturalmente que el teatro de otras épocas puede servir para reflexionar sobre la nuestra. La dramaturgia, desde Brecht, está llena de esta práctica con resultados más que positivos. Una práctica que ha podido llevarse a cabo óptimamente con los dramaturgos de otras épocas que se explicaban el mundo al mismo tiempo que mostraban una parcela. Ahora, la liberación brechtiana permite también transportar los resortes que hacen el teatro por el simple hecho de haber servido con éxito a los gustos de otros tiempos.

«EN PRESENTE»

Veamos, pues, al margen del análisis textual del teatro de Guimerà, el contenido del espectáculo resultante de la puesta en escena de Montanyès y Segarra que, tributario de la opción mencionada, cabe decir que ha sido enfocado, en tal sentido, con una decisión

poco habitual hasta la fecha. Interese o no la historia, que domine la escena la teatralidad y el público no se resistirá al placer.

Esta *Terra baixa* mantiene, sin embargo, su estructura narrativa original, conservando incluso la vieja convención de los *aparte* y solamente ha sido objeto de una adaptación de algunos aspectos del lenguaje hablado que actualiza algunos anacronismos que el oído actual difícilmente podría canalizar con naturalidad, pero sin cambiar en lo más mínimo la estética guimeraniana.

La modernidad del montaje, la intensidad de su recepción, parte de una realidad y de una sensación: La realidad escénica de los personajes protagonistas y la sensación de que todo está sucediendo «en presente», es el principal logro de la puesta en escena.

Resumiendo los porqués de esta sensación diremos que, a pesar de las continuas informaciones que en boca de los personajes sitúan los antecedentes argumentales y aunque en el proceso de acontecimientos que estructuran este drama hay un convencional paso del tiempo, de los días, lo que predomina en la lectura del espectador es el tiempo escénico de la acción sin que, por otra parte el relato global se resienta. No importa en sí la historia, puesto que, relativamente, no hay intriga, dado que todo el mundo conoce de antemano la mecánica de los hechos. El espectador recibe, sobre todo, la fuerza de la presencia del drama, un presente que, desde luego, no puede dar al cine, ni la televisión, con todos sus grandes recursos de aproximación.

La intriga es lo de menos y tal vez por ello las escenas que preparan las decisiones, se convierten en escenas bisagra en las que, como en las pausas de los conciertos, el público tose y se mueve sin romper la receptividad, sino más bien tomando aliento para seguir: Para ver hasta dónde pueden llegar, en escena *Sebastià*, *Marta* y *Manelic*, o mejor, los actores y la actriz que los encarnan.

UNA SIMBIOSIS DECISIVA

¿Y cómo adquiere forma la simbiosis personaje-actor en esta *Terra baixa*? La *Marta* que encarna Came Elias pierde en escena su carácter ficticio. *Marta* llega al espectador a través de la propia técnica puesta en juego por la actriz. La crispación física utilizada por Elias para irrumpir en escena, ya desde su primera intervención, con una tensión de

alto voltaje es perfectamente traducida por el espectador como estado de ánimo del personaje producto de unos hechos, de unos sentimientos. Casi contra Stanislavski, Came Elias le presta a *Marta* todo su temperamento desde, como decía, la primera intervención. Un primer llanto sin preparación situacional que para el crítico parecería tener que agotar a la actriz y para el público al personaje. Y no la agota. Al contrario. Para el espectador, una *Marta* imprevisible. Un llanto temperamental, contra Stanislavski, del que no puede extraerse pasado alguno. No importa, el espectador empieza a gozar del presente.

Una eficaz aplicación del temperamento en bruto que, además, sirve para poner en jaque con lógica aplastante a los personajes secundarios cuyas interpretaciones tienen menos oportunidad de justificar y mantener un estado de ánimo. La potencia de *Marta*-Came Elias, se convierte también para ellos en principal fuente de motivación de su ser escénico.

En resumen, la potencia y el uso de la crispación como encendido —que no bloquea a la actriz gracias al buen uso de su aparato respiratorio— se convierten para el espectador en el interesante presente de *Marta*. Adicionalmente, la poco corriente belleza de la actriz se convierte en justificación de determinados aspectos del drama de *Marta* y, probablemente, en fuente de simpatía. También la calidad de su voz y de su dicción, la impresión inevitable de hallarse ante una buena actuación de una actriz, contribuye a esta característica de la sensación de presente de los puntos álgidos de *Terra baixa*.

En dirección parecida se produce la identificación de *Sebastià*, el amo despótico que interpreta Joan Miralles. El actor obliga al espectador a compartir la evidencia de la maldad que interpreta con la de su real belleza física. Otro elemento de presente escénico contra el pasado del personaje de la ficción. También la interpretación de Miralles como la de Elias se apoya en el mantenimiento del alto voltaje desde un buen principio, manteniendo o aumentando ostensiblemente la intensidad en cada nueva aparición como si entre cajas no se hubiese detenido tal presente. Un difícil compromiso, desde luego, para la plane repetición diaria, este encendido temperamental contra Stanislavsky.

Joan Miralles caracteriza *Sebastià* con una aplicación contundente de algunos rasgos típicos de la autoridad: líneas rectas y ex-



pansivas en el gesto con una fuerza en su ejecución tendente al golpe, un tono imperativo sin altibajos ni matices en la emisión de la voz proyectada siempre al exterior y posesión del espacio en los desplazamientos. Contra el recogimiento constante del gesto de **Marta**, la voz que resuena en su propio cuerpo y la eventualidad constante de su manera de ocupar el espacio que atraviesa con rapidez, casi sin pisar o bien se sitúa con impaciencia en algún punto tendente a evitar el centro.

Y, por otro lado, la identificación del héroe del drama: **Manelic** al que Enric Majó repre-

senta con una estilización gestual que no pretende, en absoluto, enunciar en sentido naturalista los rasgos de comportamiento que podrían adjudicarse a un hipotético pastor ingenuo y arrebatado, no acostumbrado al trato con la gente, de pocas luces y de valores y pasiones bien primarios. El **Manelic** de Enric Majó se inserta en la realidad escénica de esta **Terra baixa** en un inusitado contraste que lleva al espectador a seguir su peripecia al margen de todo lo demás.

Esta estabilización gestual podría definirse como una constante disponibilidad de todo el

cuerpo del actor para vibrar más que para ilustrar el pensamiento incontenido y la estentoreidad de su expresión. El gesto resultante es, pues, poco socializado, pudiendo sugerir, como máximo, cierta libertad infantil en el uso del espacio y del cuerpo de los otros personajes a los que se dirige tocándolos sin represión alguna, rasgo que, por supuesto, define y aumenta el dramatismo de la imposibilidad táctil, de la imposibilidad de atravesar el espacio aureola de **Marta** en el primer estadio de la relación. Tampoco sugiere el gesto de **Manelic**-Enric Majó rasgos expresivos caracterís-

ticos de una procedencia geográfica precisa. Se llega, pues, a la conclusión de que el código que Enric Majó pone en juego para aislar, para distinguir y para acentuar el protagonismo escénico de Manelic proviene del propio teatro y lo podríamos definir como plástica corporal, o sea, una liberación de toda lógica naturalista para apoyar o, incluso, provocar su texto hablado.

Esta propuesta que sobre el papel tal vez les parezca poco adecuada para propiciar la identificación del carácter heroico de Manelic, basado, sobre todo, en el tópico de la sobriedad que parece pedir la pureza masculina, la virilidad primaria, cobra lógica gracias a la ejecución del actor que consigue llenar de intenciones toda su actuación, de las hipotéticas intenciones de Manelic evidentemente analizadas y transportadas a la realidad escénica de Majó.

Y podría añadirse que aún estando presente tanto la tradicional respuesta melodramática, cuando el camino sentimental de Marta y Manelic es reconducido de acuerdo con los deseos del público, como la satisfacción expansiva del espectador ante el triunfo de Manelic, un triunfo casi de héroe de títeres apealeando al demonio, Majó sale airoso de su arriesgada propuesta.

Hay también un cuarto personaje de peso en la peripecia a pesar de su episódica intervención que le hace desaparecer de la historia digamos que en su planteamiento. Xeixa interpretado por Francesc Luchetti en una clave estrictamente realista, tan bien conducida por el actor, que consigue la sinceridad. La identidad de carne y hueso de Xeixa, crea la típica identificación ilusoria que genera una viva sensación de comprensión y simpatía por parte del espectador en los primeros acontecimientos de la obra. La verosimilitud que Francesc Luchetti da a la humanidad de un Xeixa gris, de una virilidad que no exige actos heroicos, es exacta.

Su caso es, probablemente, el único que invita al espectador viajar al pasado, tal vez porque el actor prepara en escena su línea de acción y está inmiscuido en los hechos con más razones que temperamento, más a favor de Stanislavsky. Diríase que su contribución al presente de la conjugación de esta Terra Baixa se produce en el saludo. Efectivamente, cuando el elenco sale a saludar de uno en uno en orden estelar tras finalizar el espectáculo, su breve intervención es objeto de un aplauso especial que el público dedica al actor

por su trabajo y al buen recuerdo del personaje.

El peso que Elias, Miralles, Majó y Luchetti confieren a Marta, Sebastià, Manelic y Xeixa pone, incluso, suficiente tensión en escena para que algunas escenas bisagra en que los personajes secundarios son casi narradores que informan del curso de los hechos, no se derrumben a pesar de un cierto estatismo en el juego escénico con una composición no demasiado elaborada que en algunos momentos llega a recordar la vieja tradición parroquial.

A pesar también de las presencias bastante distorsionantes del coherente conjunto actoral de la monocorde y ateatral adolescente Laia Montanyès y del ultranatural y bidimensional Lluís Torner que llevan la idea de simbiosis actor-personaje creadora de presente al extremo contrario del comentado, en cuanto el espectador empieza a sentir por encima de la acción la mala calidad, la ausencia de situación de sus actuaciones.

Es, pues, gracias a que el contexto general de la representación es bastante sólido, que estos elementos distorsionantes no influyan demasiado en el seguimiento del espectáculo, convirtiéndose, en cierto modo, en otro factor de presente, en una nueva inusitación que podría haber sido insertada ex profeso, en un acto más de libertad estilística, de contraste.

EL APOYO PLÁSTICO

Siguiendo en esta óptica que jerarquiza como principal fuente productora de acción el ya analizado enfoque de los personajes protagonistas, se llega a la conclusión de que el resto de elementos puestos en juego en este montaje serían jerárquicamente subalternos en la progresión de la acción, aún teniendo un papel importante en el mantenimiento de esta noción de presente que preside la representación.

Un conjunto plástico bien solucionado que da continuidad visual a la lectura. Por un lado, una escenografía y un atuendo en los que el material —el trigo, los sacos, la madera del portal, el hierro de los herrajes y las telas de cada prenda de vestir— crean un todo coherente, realista y simbólico que proponen una nada ilusoria percepción sensorial. Y, por otro, el papel de la iluminación.

La luz en esta Terra baixa de Montanyès-Segarra, trabajada también con evidente acierto plástico, aparte de matizar el conjunto



escenográfico creándole sensaciones lumínicas ligadas a la hora en que transcurre cada escena, se usa también para subrayar determinados pasajes de algunas escenas, desubicando en el espacio a los personajes bajo luz cenital, efecto que contribuye a descargar la inevitable ascensión melodramática de algunos puntos álgidos del drama que son así, y por medio de la luz, reconducidos por un camino que poetiza y casi idealiza las víctimas heroicas del drama del Marta y Manelic.

Un juego apoyado, además, con una cantata que saliendo de entre cajas tiende a dar un sentido épico a la narración o colabora a crear estas esporádicas sensaciones de irrealidad poética o de clímax.

Aunque de ambos usos sea el intento epizante el que sale peor parado a causa de una pura cuestión técnica: De la cantata que sale de entre cajas apenas se entiende una palabra, quedando pues, como simple fondo que subraya o apoya un clima abstracto sin hacer más compleja la información. Por último, podría afirmarse que cuando esta voz femenina de



fondo confluye con el segundo de los usos mencionados de la luz, con la materialidad de la escenografía y con la estilización de la interpretación, la representación conforma un sintagma que se balancea entre el irrealismo simbolista y la idealización expresionista que pronto hará un siglo que empezaron a oponerse al naturalismo escénico.

Como se ve, pues, la modernidad de esta **Terra baixa** no radica en ninguna innovación formal más o menos formulable, sino en la libertad no sin riesgo con que Josep Montanyès y Josep M.^a Segarra se han lanzado a trabajar la realidad escénica de **Terra baixa**, de Angel Guimerà, por encima del relato ficcional.