

Carles Batlle & Enric Gallén (curs.), Adrià Gual. Teoria escènica, Lleida/Barcelona, Punctum / Institut del Teatre, 2016, 343 pp., ISBN: 978-84-945790-0-4 (Punctum) i 978-84-9803-758-6 (Institut del Teatre)

La figura d'Adrià Gual ha estat cabdal en la modernització del teatre català i espanyol de la primera meitat del segle xx, tant des de la seva faceta de director i pedagog com en la de dramaturg. La seva tasca de renovador i regenerador potser no sempre va ser prou recompensada amb l'interès dels auditoris, però ell fou qui introduí en concepte de posada en escena com a pràctica global en què intervenen des de l'escenografia a la tècnica actoral, la il·luminació i la paraula poètica. Gual, que fou qui més teoritzà sobre el teatre, deixà moltes de les seves reflexions inèdites, d'altres foren publicades només parcialment. Ara aquesta edició ens permet accedir a la seva producció teòrica concretada en conferències, prefacis i assajos. Es tracta, per tant, d'una aportació molt valuosa per a tots aquells que ens dediquem a la història del teatre, però també per a qualsevol que tingui interès en l'art teatral. Al capdavall, moltes de les observacions que trobem en aquestes pàgines van més enllà del moment concret que les va veure aparèixer.

L'edició dels textos va convenientment acompanyada d'una «Nota biogràfica», un «Estudi introductori», a més d'un índex onomàstic i una bibliografia específica. El criteri adoptat pels curadors ha estat el de l'ordenació cronològica del material, fet que permet resseguir l'evolució del pensament dramàtic de Gual. L'estudi aprofundeix en les aportacions que han anat apareixent sobre el teatre modernista darrerament, com el volum antològic de textos teòrics que abasta des del Modernisme fins a la Guerra Civil publicat per l'Institut del Teatre (2011) i que té com a curadors Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Cal recordar, a més, les aportacions a l'estudi sobre l'obra de Gual de Carles Batlle, un dels curadors d'aquesta edició.

Ens trobem, per tant, davant d'un estudi imprescindible que acaba de situar la figura de Gual i la seva obra en les coordenades de la renovació teatral impulsada pel Modernisme. En aquest sentit, la vinculació del dramaturg amb el simbolisme de Maeterlinck és clau per entendre en bona part la seva teorització en què la idea wagneriana d'art total té un paper central. D'una banda, doncs, es tracta de reivindicar una concepció artística basada en el sistema de correspondències baudelairià i en la força de l'el·lipsi i el silenci com en els drames maeterlinckians i, de l'altra, de potenciar les relacions entre emocions i colors, des de la voluntat de traslladar en termes físics allò espiritual, en el que podria definir-se com una poètica sinestèsica. Tot plegat regit pel criteri de la sinceritat, clau en la teorització modernista. Així, en el prefaci a *La mar brama* (març-abril de 1894), llegim: «El teatre no demana complicacions, el

teatre vol justesa i ànima, molta ànima. Dir lo paper és fer comèdia, lo fer comèdia no és fer teatre» (p. 59). Un teatre de l'ànima, doncs, un terme que no deixa de ser la traducció literal de la teorització d'Édouard Schuré («Théâtre de l'âme») en aquells mateixos anys, després que el Théâtre d'Art de Paul Fort sorgís com a alternativa al Théâtre Libre d'Antoine (1891). Una confrontació que a casa nostra es concretava entre el regeneracionisme i l'esteticisme, tot i que aquesta distinció acaba sent equívoca com ens recorden Batlle i Gallén, ja que el programa estètic de Gual també aposta per la regeneració però des d'una altra opció, la de l'antipositivisme o, si es vol, la del teatre del sentiment que es desmarca del teatre d'idees. També, seguint les petjades de Lugné-Poe a França, l'autor de *Blancafors* s'acostà a Ibsen a través d'una lectura del component simbòlic que contenia el seu teatre i, com el director francès, volia definir un concepte modern de tragèdia. De fet, Lugné-Poe va saber veure com naturalisme i simbolisme compartien un fons comú, que consistia en la constatació de la subjecció dels individus a un principi superior, un *fatum* que per als naturalistes s'identificava amb el *milieu* i per als simbolistes, en canvi, s'expandia cap a l'univers sencer, seguint un monisme tenyit de pensament schopenhauerià.

El filòsof alemany és visible també en la poètica de Maeterlinck, que Gual seguia literalment en obres com *Morts en vida* (1894), en què el despullament de l'emotivitat i l'exaltació del silenci són la fita que cal assolir segons ens diu l'autor en les seves «Advertències per al tercer acte»: «Quan hi ha pauses, la quietud ha de resultar fonda, intensa, no hi fa res que més aviat siguin llargues que no pas curtes, així, i si són ben preparades, l'espectador s'anirà trobant dominat per les influències d'aqueixa mort moral que és tot l'acte i tot el fi de l'obra» (p. 61). Una veritable estètica del desplaçament on colors, sons, silencis i, en alguns casos, al·legories, han de transmetre el sentit profund de l'emoció. Per això amb la via de la llegenda assajada pel Maeterlinck de *La princesse Maleine* o la de l'obra wagneriana amb la teorització del *Gesamtkunswerk* inclosa (*L'art escènica i el drama wagnerià*, 1904, pp. 134-144) s'ha d'arribar a l'expressió teatral més alta, la del teatre que defuig el pur entreteniment i es planteja com a veritable instrument de regeneració, en una línia no gaire allunyada de la teoritzada per Schiller. Un teatre que a través de l'experiència estètica està al servei de la regeneració moral. D'aquí la reivindicació de l'art popular, com diu ell mateix: «Jo veig la massa congregada en un pla immens per rebre de part dels artistes aquest petó de germanor i progrés estètic. La veig en atenció fixa al foc on l'obra es desenrotlla, tenint per fons el cel i les muntanyes i extasiant-se a l'exemple de la noblesa d'ànima que ha sigut sempre la font de totes les llegendes» (*L'art popular*, 1902, p. 117). O encara: «L'esperit del nostre poble necessita un aliment espiritual que no se li dona» (*Teatre popular. Plan*

estudi..., 1901, p. 91). Ara, cal que el públic vagi a l'obra i no esperi que se li doni tot fet (Pròleg a *L'emigrant*, 1901, p. 95).

Així doncs, en la reivindicació del llegendari català Gual veia l'equivalent a la tradició de què estava mancat el teatre català. És per això que no s'estava de recordar-nos que Shakespeare partia en moltes de les seves obres de la llegenda, Goethe amb el Faust o el ja esmentat Wagner. D'això conclou que cal *desenrotllar* la poesia popular, ja que «el desenrotllo de la llegenda fa despertar un entusiasme quins resultats són la bondat, l'heroïcitat i la bellesa, i el poble que té fills bons, valents i hermosos, mai podrà morir» (*Teatre popular*, p. 93). Així, la llegenda és alhora la base on bastir una tradició i l'instrument de regeneració justament perquè prové del mateix poble.

La teoria dramàtica de Gual és coherent amb aquest programa i justament per això es fonamenta en una concepció global de la posada en escena que ha d'integrar tots els elements que hi participen per tal que apuntin a un objectiu comú, l'establiment del qual passa pel director, un director d'escena que ha de garantir que l'obra és resultat del conjunt i no dels individus. Gual qüestionava, de fet, la idea de direcció que hi havia a Espanya i la contrastava amb la més moderna que trobava a París (*Treball-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona*, 1902, pp. 104-111).

La importància que donava a la cohesió dels diferents aspectes de la representació és visible ja al pròleg i als textos introductoris que l'autor afegí a l'edició de *Silenci* (1897), on, en parlar de la posada en escena, remarca la importància de l'escenografia i la il·luminació i, sobretot, on reclama una interpretació que defugui «el to de *relumbrón*, tant en el gesto com en l'entonació» (p. 73). És aquesta concepció de la interpretació dramàtica el que el porta a elogiar la feina de l'actriu japonesa Sada Yako (*Cartes a un amic*, 1901, pp. 97-100), tan diferent del divisme del teatre comercial de l'època. I amb tota coherència critica la fórmula del gran actor en benefici del conjunt (*Dels conjunts escènics*, 1903, pp. 119-133), perquè només des del conjunt es pot assolir la veritable funció de l'art dramàtic que no és pas la d'entretenir.

Aquesta visió renovadora de l'escena trobaria un canal de concreció a través del projecte de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic fundada el 1913, projecte en què es mantingué fins al 1934. Era l'oportunitat de desplegar el seu ideari artístic, malgrat les limitacions i vicissituds que patí la institució. Gual venia de la seva experiència en l'organització de les sessions del Teatre Íntim al Romea (1907-1908) i de la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català (1909-1910) en aquell teatre i en el Novetats, on havia hagut d'enfrontar-se amb el teatre industrial que tant s'allunyava dels seus postulats. Aquest tipus d'espectacles perjudicaven especialment una escena com la catalana, mancada d'una tradició dramàtica pròpia a la qual acollir-se i sense «una

escola preparatòria d'elements teatrals» (*Les orientacions*, 1911, p. 192). Gual va batallar per aconseguir una institucionalització del teatre que respongués al projecte cultural de la Mancomunitat, però amb el desmantellament d'aquest organisme s'implicà en la campanya per a bastir el Teatre de la Ciutat que havia de dur a terme el pla de regeneració dramàtica a què aspirava. El seu pensament es va concretar en un seguit d'articles publicats a *La Veu de Catalunya* amb el títol *El Teatre Català* entre l'abril de 1922 i el març del 1923.

En els diversos lliuraments Gual passa revista a la problemàtica de l'escena catalana derivada dels seus orígens i de les dificultats de consolidar una tradició. Remarca la funció social del teatre, la seva transcendència en la consolidació d'una col·lectivitat, però acaba assenyalant el principal problema amb què topen les diferents formes de promoure directament o indirecta el teatre català. Hi falta una idea clara de què ha de ser aquest teatre i, per tant, hi ha la creença que n'hi ha prou per començar una campanya i esperar que el públic respongui. Com diu l'autor «cap d'ells comença per acceptar la veritable naturalesa i la finalitat nacional del teatre» (*El Teatre català*, XVI, 1923, p. 252) i això comporta que no s'adonin que el públic majoritari no ha d'aparèixer sol. No es tracta, doncs, d'ajuts temporals, sinó d'una voluntat persistent d'institucionalitzar la dramaturgia catalana.

El seu desengany davant els resultats d'institucionalització el va portar a reivindicar de nou el format dels *petits cenacles* com a alternativa a l'hora d'«assolir una fisonomia veritablement nacional en el fet de Teatre» (*Els petits cenacles*, 1923, p. 256). La concreció d'això foren les activitats del Teatre Íntim en els anys vint. A *Ideas sobre el teatro* (1929), la seva aportació al Tercer Congrés Internacional del Teatre, Gual insisteix de manera condensada en la seva concepció de la posada en escena i de l'art teatral com una *segona religió*. Hi trobem les idees sobre la importància de la direcció escènica, de la contenció de l'actor. Com ell mateix manifesta: «Yo quiero que sea Teatro la emoción derivada de un sinfín de otras emociones, y exijo que todas sean cuerdas de un mismo instrumento. El teatro no es literatura, no es pintura, no es música, no es ambiente, pero lo es todo, fundido y amasado en un conjunto armónico de emoción» (p. 294).

En definitiva, els textos d'aquest volum ens permeten resseguir la trajectòria d'una de les figures més importants del nostre teatre; podem constatar la continuïtat d'un pensament que es conformà en els seus primers anys i que amb poques variacions es mantingué en la seva pràctica i en la seva concepció de què havia de ser un teatre nacional i de la importància de la formació dels diferents agents que participen en la posada en escena. Una visió que es pot constatar també en els textos dedicats a actors o directors estrangers com Ligné-Poe, la Duse o els Ballets Russos. La tria dels antòlegs

ofereix una visió sistemàtica i coherent de l'obra teòrica de Gual, ben anotada i amb una introducció que obre nous camins hermenèutics que ens permetin obtenir una visió més aprofundida i completa de l'evolució del teatre a casa nostra.

RAMON BACARDIT
IES Montserrat Miró i Vilà
rbacardi@xtec.cat
ORCID 0000-0002-5003-2858