

CENT ANYS DE TEATRE MODERNISTA (APUNTS D'ESTÈTICA PER AL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI)

Per XAVIER PADULLÈS

Pòrtic

Al llarg de la temporada 1998-99, diverses institucions del país s'han sumat a l'organització d'algunes celebracions teatrals, com ara el cas dels centenaris dels poetes dramaturgs Federico García Lorca o Bertolt Brecht. Tot i així, entre tants fastos, ens hem oblidat de les nostres efemèrides escèniques, potser de no tanta predicació a nivell internacional com les anteriorment esmentades, però de major transcendència si volem entendre el teatre català contemporani. M'estic referint al centenari del teatre modernista.

En el bienni 1998-99, bona part dels millors esdeveniments d'aquesta tipologia teatral han celebrat els seus cent primers anys tant des d'un punt de vista dramaturgic com espectacular. Si establíssim una cronologia teatral des del 1890 fins al 1900, podríem obtenir-ne aproximadament la següent:

1891: Santiago Rusiñol escriu *L'alegria que passa*.

1892: Celebració de la primera Festa Modernista a Sitges.

1893: Segona Festa Modernista a Sitges amb l'estrena de *La intrusa*, de Maeterlink. S'estrena al Teatre Novetats *Un enemic del poble* i *Nora*, d'Ibsen. S'estrena al Teatre Gran Via el drama tràgic *L'escurçó*, d'Ignasi Iglésias; a la mateixa sala l'any següent es presenta el sàinet *L'argolla*. Guimerà escriu *En pólvora*. Emili Vilanova estrena *Qui... compra maduixes?*

1894: Guimerà escriu *Maria Rosa*.

1896: Adrià Gual escriu *Nocturn*. Jaume Brossa estrena la seva traducció d'*Espectres*, d'Ibsen, al Teatre Olimpo de Barcelona. El 24 d'abril estrena Guimerà al Teatre Romea *La festa del blat* i escriu *Terra baixa*.

1897: Quarta Festa Modernista on s'estrena *La fada*, òpera amb lletra de Jaume Massó i música d'Enric Morera. Ignasi Iglésias escriu *Fructidor*, no estrenada professionalment fins al 1905.

1898: Adrià Gual escriu *Silenci* i funda el Teatre Íntim. Rusiñol publica *L'alegria que passa*. Felip Cortiella escriu l'obra de teatre *Els artistes de la vida*.

1899: Adrià Gual escriu *Blancaflor*, amb il·lustracions musicals d'Enric Granados; aquesta obra representa el debut com a actriu d'Emília Baró, de

dotze anys. Ignasi Iglésias escriu i estrena les obres, *L'alosa* i *La resclosa*. El Teatre Íntim estrena, entre altres peces, *L'alegria que passa*. Debut com a escenògraf en solitari de Salvador Alarma.

1900: Mor l'eminent escenògraf Jordi Soler i Rovirosa. Santiago Rusiñol escriu *El jardí abandonat*; Jaume Brossa, *Els sepulcres blancs*, i Ignasi Iglésias, *La mare eterna*. Estrena de l'obra anarquista *Els artistes de la vida* al Teatre Lope de Vega de Barcelona. Guimerà escriu *La filla del mar*.

La dècada dels noranta del segle XIX és una de les més riques quant a la dramaturgia. Moltes de les obres aquí esmentades avui dia ja són clàssics.

La qualitat de les diverses creacions, en qualsevol de les seves tendències estètiques, mostra el grau de maduresa o eclosió a què va arribar el teatre català en aquells anys. Aquella dècada va marcar per sempre, i per a millor, la nostra escena.

Fent una anàlisi de les diverses tendències dramaturgiques observarem dues de predominants, una de postromàntica liderada per Àngel Guimerà (seguida d'autors de sainet com Emili Vilanova), i una segona, contraposada a l'esperit de *La Renaixença* amb els emergents modernistes. Aquests s'expressaran en tota la seva pluralitat teatral, per mitjà de creacions musicals com *La fada* i de textos simbolistes d'en Rusiñol o Adrià Gual o mitjançant el teatre regeneracionista en qualsevol dels dos vessants, el possibilista d'Ignasi Iglésias o el radical anarquista de Felip Cortiella.

La dècada dels anys noranta suposarà, amb l'aparició dels modernistes, la fi del teatre romàntic, tot i que serà en aquell moment que aquest darrer realitzarà les seves millors creacions. Serà l'inici de la modernitat per a la nostra escena i dramaturgia.

Cent anys de teatre contemporani català

A la darrereria del segle XIX es produeix una eclosió de diverses forces fermentades al llarg d'aquell segle: el modernisme serà una conseqüència de tot plegat. Aquesta efervescència regeneracionista l'observarem en diversos àmbits i no solament en les arts. Tostemps, les classes acomodades viuran un dels seus moments més dolços pel fet de poder recollir grans beneficis econòmics, producte de la Revolució Industrial. L'Eixample barceloní serà només resultat o conseqüència lògica d'aquest enriquiment. La consegüent lluita de classes no deixarà de ser a partir d'aquest moment i fins a la Guerra Civil Espanyola una constant de tensions i explosions violentes a còpia d'assassinats i atemptats terroristes. El teatre ràpidament es posicionarà, segons les necessitats de classe, naixent així un teatre burgès modernista antagonista d'un altre d'obrer.

El vessant burgès del teatre modernista, en un moment de radiant cofoisme des de l'Exposició Universal de 1888, es concretarà al voltant de la



Joan Borràs i Montse Vellvehí a La barca nova, d'Ignasi Iglésias. Direcció: Joan Castells. Teatre Nacional de Catalunya. Estrena al TNC: 6 d'octubre de 1999. (Fotografia cedida pel TNC).

figura de Santiago Rusiñol. Aquest autor prendrà com a model les obres simbolistes del belga Maeterlink, del seguiment de les quals sorgiran les seves millors creacions per a un teatre de tipus poètic. *L'alegria que passa* (1891) en serà el primer producte, si bé l'obra decadentista per excel·lència serà *El jardí abandonat* (1900), sense menystenir produccions com *Cigales i formigues*, del 1903. Aquestes obres en un sol acte de Rusiñol es veuran valorades en gran manera gràcies a les posades en escena d'Adrià Gual.

Adrià Gual s'ha format teatralment en la millor escena simbolista de París; de retorn, crearà el 1898 la companyia teatral Teatre Íntim, amb seu al Teatre Líric. Des de l'esmentada companyia es produirà el bo i millor de l'escena simbolista i també de la lírica. El debut de l'Íntim es farà a porta tancada (per a públic invitat) el 15 de gener de 1898 amb l'escenificació de *Silenci*, del mateix Gual. Posteriorment, el 10 d'octubre, al Laberint d'Horta presentaren *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, amb traducció de Joan Maragall. L'èxit de totes dues escomeses animà el director a organitzar una primera temporada d'abonament els dies 16, 23 i 30 de gener de 1899, ara fa justament cent anys. La programació fou en la primera funció *Silenci* i *L'alegria que passa*, en la segona *Ifigènia a Tàurida* i en la tercera *Blancaflor*, de Gual (amb música del mestre Morera), i *Interior*, de Maeterlink. El 18 de desembre d'aquell any estrenaren *La culpable*, d'Ibsen, amb decorats d'un debutant Salvador Alarma.

En un vessant contraposat estava el teatre social, que el podríem dividir en dos corrents ideològics, un de tipus anarquista, i un altre, amb termes moderns, socialdemòcrata. En tots dos, Ibsen es convertirà en el model a seguir. La recepció d'Ibsen al nostre país es produirà gràcies a la tasca realitzada per Brossa. Jaume Brossa serà un dels majors difusors del noruec al nostre país. Aquesta dinamització donarà els seus fruits en tota una gernació de nous dramaturgs, el més important dels quals serà Ignasi Iglésias. Aquest autor, entre 1894 i 1896, fluctuarà entre el model maeterlinkià i l'ibsenià: finalment es decantarà per aquest darrer. A partir de *Fructidor* (1897) potenciarà el seu vessant com a dramaturg social, primer des de la problemàtica individual i finalment des de la col·lectiva, amb títols tan importants com *Els vells* (1903) o *Les garses* (1905). D'alguna manera, la seva consagració en el camp professional s'efectuarà el 14 i el 17 de novembre, d'ara fa cent anys, al Teatre Romea, amb l'estrena de *L'alosa* i *La resclosa*. La seva ideologia, políticament pactista, li va permetre ser acceptat i consagrat com a dramaturg en els circuits professionals, sense perdre, però, l'estatus de dramaturg del poble.

Felip Cortiella és avui en dia un perfecte desconegut, però fou un dels màxims dinamitzadors del teatre anarquista, juntament amb altres intel·lectuals i obrers il·lustrats, com ara el cas de Pere Coromines, Federico Urales (pare de Frederica Montseny) o el mateix Jaume Brossa. Cortiella gestarà diverses companyies de teatre d'aficionats, la primera de les quals fou la Compañía Libre de Declamación. Arran de les persecucions policiaques fou dissolta el 1896, donant lloc a l'Ateneu Obrer Polític, Centre Fraternal de Cultura, el 1903. Durant aquells anys, publicà la que és considerada la pri-

mera obra de teatre anarquista en català, *Els artistes de la vida* (1898), estrenada en un petit teatre anomenat Lope de Vega el 1900. L'anecdolari conta com els espectadors, en la seva gran majoria simpatitzants de la causa, envaïen entusiasmat el teatre a la fi de cada acte. Una certa radicalitat, en les seves propostes (tampoc gaire excessives), féu que aquest autor mai sortís dels cercles *amateurs*, a diferència d'Ignasi Iglésias.

Al llarg d'aquesta dècada que acaba, i en concret en el bienni 1998-99, se celebra el centenari del teatre modernista català; aquest teatre es posicionà en els seus diversos vessants, mostrant la riquesa plural d'una societat i una època en plena eclosió i efervescència, no solament en el camp cultural, sinó també en tots els àmbits de la societat. O sigui, el 1898 representa el naixement del teatre anarquista català i la confirmació professional un any més tard del nostre més gran dramaturg de temes socials, el regeneracionista Ignasi Iglésias. Alhora, el 1899 representa l'arrencada definitiva de la companyia Teatre Íntim d'Adrià Gual i l'estrena de *L'alegria que passa*, el model de referència del decadentisme català. Amb aitals manifestacions, estarà plenament expressat el modernisme teatral.

Totes aquestes efemèrides podrien semblar simples anècdotes, si no fos perquè han estat d'una gran transcendència per al teatre català del segle XX. Es podrien valorar així:

— Per a la posada en escena seran fonamentals les aportacions del Teatre Íntim. Aquesta empresa donà lloc a un nou planter d'actors, com Emília Baró, Enric Giménez (enguany se celebra el seixantè aniversari de la seva mort) o fins i tot Margarida Xirgu (féu amb aquest teatre un dels seus primers papers). Alhora imposaren una estètica (més que una metodologia) tant per a la posada en escena com per a la interpretació, amb la introducció, en aquesta darrera, de la tècnica Dalcroze, importada pel pedagog musical (molt lligat a l'Íntim) Joan Llongueres. Al mateix temps, potenciaren escenògrafs (com Salvador Alarma) i donaren lloc, la més gran novetat de tot plegat, a la creació del concepte (importat de França) de *director d'escena*, assumit en l'Íntim per Adrià Gual. Per tot plegat, aquesta serà la primera companyia de teatre contemporani del país, pel fet d'haver sabut crear la figura del director, funcionar com una *ensemble* moderna (on els papers s'assignaven no per importància dels actors, sinó per capacitats d'aquests amb relació als personatges) i amb un rigor tècnic, tant per a la posada en escena com per a la interpretació i la docència, que donà lloc, l'any 1913, a la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, en l'actualitat continuada per l'Institut del Teatre. Així, Gual des de l'Íntim va saber plantar els fonaments per a una escena moderna, en una època en què el teatre era encara de caràcter florallesc i prou sainetes.

— Per a la dramaturgia, el teatre modernista representà una revisió de la forma i els continguts. Fins en aquell moment, el teatre postromàntic, dominat per Guimerà, quintaessenciava un teatre vuitcentista i medievalitzant. Els nous moderns ja no miraren enrere, d'aquí la recepció d'Ibsen i

Maeterlink. El teatre modernista assolí, sincrònicament, el fet d'estar al dia d'allò que s'estilava a Europa. Trencant amb els gèneres melodramàtics romàntics, posaren les bases d'un teatre objectiu i d'un altre de subjectiu. El subjectiu serà el simbolista (primerament d'influència maeterlinkiana i posteriorment d'annunziana). Dins d'aquest corrent simbolista i posteriorment postsimbolista, es produiran algunes de les millors creacions del teatre català, les quals partiren de Rusiñol i culminaren, amb les obres postsimbolistes d'annunzianes, especialment *Nausica* (1910), de Maragall, i sobretot *El ben cofat i l'altre* (1951), de Josep Carner, una de les obres mestres de la nostra dramaturgia per la seva complexitat formal. A més, en l'àmbit del Teatre Líric donaren lloc a una primerenca òpera i a un teatre líric en català, musicada entre d'altres per Morera i Enric Granados, amb textos de Rusiñol o Apelles Mestres. Posteriorment, a partir del teatre escènic de Joan Brossa, el teatre subjectiu ha donat lloc a altres formes, sense abandonar, però, el concepte d'obra d'art total wagneriana, teoria que sempre ha planat sobre el teatre autòcton, des de Rusiñol fins a les modernes òperes de La Fura dels Baus.

El teatre objectiu tindrà noms com Jaume Brossa, i especialment Felip Cortiella i Ignasi Iglésias. Iglésias, tot dignificant la classe obrera (lluny dels sentimentalismes burgesos d'un Guimerà), crearà les bases d'una dramaturgia social. Per contra, Cortiella serà l'iniciador d'un teatre d'agitació política que dramàticament aconseguirà un alt sostre, en plena Guerra Civil Espanyola, amb *La fam* (1938), de Joan Oliver, o, en el camp de la posada en escena, amb la visita de Piscator el 1936. Epígons d'aquest moviment (encara que amb un altre tarannà) seran les companyies independents de teatre popular dels anys seixanta, com ara el cas de La Pipironda, d'Àngel Carmona, el Gil Vicente, de Feliu Formosa, o el Camaleó, de Jordi Teixidor. Per tant, Iglésias i Cortiella plantaren els fonaments del teatre realista pel fet que donaren lloc a dos grans corrents, el del teatre social i el d'agitació política. La seva importància rau en el fet que foren la primera generació realista de la dramaturgia catalana. Redimensionant des d'aquest punt de vista la literatura i l'escena iniciaren la normalització per a la vinguda de futures generacions de dramaturgs.

Concloent, tant pel que fa a la posada en escena com a la dramaturgia, Catalunya, amb els modernistes, entrava de ple al segle xx. Així, podem parlar d'un teatre d'abans i un de després dels modernistes, ja que d'intents anteriors de posar al dia el nostre teatre, n'hi va haver, però no reeixiren fins a l'arribada d'aquests. D'aquesta manera, les bases contemporànies del teatre autòcton no parteixen d'Àngel Guimerà (excel·lent en altres qüestions dramàtiques, però no pas en la modernitat d'un discurs periclitat en la seva època), sinó dels modernistes, ja que tot i que Guimerà assajà el drama realista a partir d'*En pólvora* (intuint que aquesta nova estètica marcaria el futur), en termes generals mai no es va poder despendre de les passions melodramàtiques dels seus personatges (*Maria Rosa* en podria ser un bon exemple), això significà la impossibilitat de poder adaptar de ple el model ibsenià, cosa que sí que realitzaren els regeneracionistes; pel fet d'estimular

les necessitats col·lectives per sobre de les passions melodramàtiques dels personatges creats, i no a l'inrevés, aquesta jove generació d'escriptors va saber donar amb la clau ideològica i estètica del realisme.

Sintetitzant, al llarg del 1998 i el 1999 se celebra tant el centenari del naixement de la moderna posada en escena com de la creació de la dramaturgia des d'un vessant estèticament objectiu (el realista) i també des del vessant subjectivista.

Per les aportacions estètiques (de dramaturgia i de posada en escena), i també les tècniques, tot aquest grapat de modernistes renovaran i modernitzaran l'escena de manera definitiva. La història del teatre català des d'un punt de vista estètic no es podria entendre obviant o negant la presència i les aportacions fonamentals d'aquests creadors, els quals assoliren no solament una renovació dins del seu camp d'actuació, sinó també una incorporació de Catalunya als nous corrents escènics, cosa fins llavors impensable, ja que el teatre d'aquí fins llavors era de tipus més provincià que no pas cosmopolita, a excepció si es vol de les grans creacions melodramàtiques d'Àngel Guimerà.

Al cap de cent anys, ens hauríem d'obligar a plantejar-nos que si realment ens interessa crear un repertori per al teatre català s'hauria d'investigar i explorar les possibilitats reals de la posada en escena d'aquestes obres (i tantes d'altres aquí no esmentades). Investigant sobre aquesta textualitat descobriríem un o diversos corrents definitoris per a l'escena. El Teatre Nacional de Catalunya hauria de servir per assolir aquest repte històric i alhora essencial si volem assentar un teatre d'arrel i estètica catalanes, i és que reivindicar el centenari del teatre modernista és recordar el primer centenari del teatre contemporani català.

Apunts d'estètica: la recepció de la teoria wagneriana en el teatre català

La recepció de Richard Wagner a Catalunya, des del punt de vista musical, ha estat profusament analitzada, però la seva incidència sobre el món del teatre autòcton encara resta ignot.

Òpera i teatre semblen dos gèneres divergents, però hi ha quelcom que els uneix: el fet de la posada en escena. Wagner establirà forts vincles entre ambdós mons arran del concepte d'obra d'art total, unió de diverses disciplines escèniques, plàstiques i literàries, fusionades en una de sola (de bon principi amalgamades des de l'òpera). Aquests pressupòsits promptament influïren en el món teatral amb tot un seguit de directors d'escena, com Max Reinhart, Aurélien Marie Lugné-Poë, Gordon Craig i especialment Adolphe Appia (renovador de les òperes del famós alemany a l'inici del segle XX). Tota aquesta plèiade de nous creadors sorgits del vessant artístic simbolista (moviment que prendrà com un dels models el mateix Wagner) tindrà rèplica a Catalunya amb el modernisme.

Com ja s'ha comentat, els modernistes dramàticament potencien dues tendències, una d'objectiva, la realista, i una altra de subjectiva, la simbolista. La primera, conduïda per Ignasi Iglésias i el grup anarquista, partirà del model social ibsenià, la segona ho farà a partir del decadentista belga, Maurice Maeterlink.

El tema que aquí ens ocupa comprèn el corrent simbolista. Aquest corrent fou introduït per Santiago Rusiñol. Des de les Festes Modernistes de Sitges anirà imposant les noves modes, entre elles la del teatre líric modernista, pel fet de ser un dels instigadors de l'estrena de *La fada*, òpera de Jaume Massó i Enric Morera, l'any 1897.

Al llarg de la dècada dels noranta, una tríade de personatges definirà el simbolisme català, em refereixo a Rusiñol des del punt de vista textual, a Adrià Gual des de la posada en escena, i a Enric Morera des de la música escènica. Sorgirà de tot plegat la iniciàtica *L'alegria que passa*, de Rusiñol, el 1891. Posteriorment apareixeran textos com *El jardí abandonat* (1900), *Cigales i formigues* (1903), de Rusiñol, *Nocturn* (1896), d'Adrià Gual, o composicions diverses d'Apel·les Mestres. Poc després, a l'inici del segle xx, totes aquestes experiències de fusió de teatre poètic i música donaren lloc a l'origen de la nostra sarsuela, òpera i teatre líric encapçalada per músics com l'esmentat anteriorment i d'altres, com Enric Granados, Jaume Pahissa o Vicens Vives, amb textos de Josep Carner o Apel·les Mestres.

D'altra banda, Adrià Gual, amb la creació de la companyia Teatre Íntim, amb seu al Teatre Líric, oferirà al gener de 1899 la primera temporada en abonament. Amb ell es convertia en muntatge escènic tota la literatura dramàtica simbolista escrita fins llavors. Adrià Gual aplicarà els nous conceptes wagnerians a la moderna posada en escena, des dels decorats fets per escenògrafs de gran reputació wagneriana al Liceu, com ara Salvador Alarma, Maurici Vilomara o Fèlix Urgellés, fins a les noves tècniques interpretatives com la Rítmica Dalcroze, introduïda i impartida per Joan Llongueres; aquest mètode fou creat al final del segle xix pel wagnerià Émile Jacques-Dalcroze, col·laborador en l'àmbit de la plàstica teatral (igual com ho féu en Llongueres amb en Gual) en els muntatges d'Adolphe Appia. D'aquesta manera, amb Gual naixia la posada en escena total per al teatre català. En gran manera, el seu decàleg ja s'afirmà el 1896 amb *Nocturn, andante moderat*. A les seves memòries esmenta,¹ amb relació a aquest muntatge:

"Pel tema a l'esperit;
Pel color als ulls i l'esperit;
Per la música a l'orella i a l'esperit encara."

"(...) l'element musical preconitzat en la meua teoria es referia a la musica emanada de la paraula amb la qual pretenia pervenir als efectes de totes les estructuracions musicals, sense menyspreu de la música pura."

Amb l'aparició dels noucentistes, el 1906, el simbolisme donarà lloc al postsimbolisme. Aquest serà un llarg període, fructífer però molt irregular

a causa de diverses incidències històriques esdevingudes. El postsimbolisme s'inicia amb *Nausica* (1910), de Maragall, i es clou el 1951 amb *El ben cofat i l'altre*, de Josep Carner. Totes dues obres (les més destacables d'aquesta tendència estètica) esdevenen el sùmmum de les experiències wagnerianes aplicades al teatre, especialment en el cas de la peça d'en Carner, la qual quintaessencia el concepte d'obra d'art total pel fet d'ajuntar magníficament teatre poètic amb música (a part de cant i dansa rítmica), esdevenint d'aquesta manera l'obra catalana més complexa de ser escenificada.

La incidència d'aquesta tipologia formalista serà tan forta que fins influirà (de manera probablement inconscient) autors realistes, com Salvador Espriu amb *Primera història d'Esther* (1948) o bona part de les millors posades en escena brechtinaes de Ricard Salvat, especialment *Ronda de mort a Sinera* (1965). Les raons d'aquest formalisme podrien ser diverses, unes d'artístiques, o sigui, les produccions de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) formaven part del Foment d'Arts Decoratives (FAD), la qual intentava recollir a tots els nivells l'esperit de la Bauhaus, que bevia del concepte d'obra total, però aplicant-lo a les necessitats avantguardistes del moment; d'aquesta manera arribaria de manera indirecta per mitjà del FAD a l'EADAG. Des d'un vessant estèticament essencialista, es podria afirmar que l'empremta d'aquest teatre total, pel que tenia d'esteticista o formalista, lligava a la perfecció amb una manera específicament catalana d'interpretar el món.

Sintetitzant, la teoria wagneriana incidirà en el teatre sobre els següents aspectes:

1) La dramaturgia: la consideraven com un gresol de diversos gèneres literaris, potenciant principalment l'element poètic, donant lloc al teatre poètic primer decadentista i posteriorment postsimbolista.

2) La posada en escena: la consideraven una mena de mixtura entre teatre, dansa (primers intents de creació de teatre dansa mitjançant la Rítmica Dalcroze) i música. D'aquesta manera seguien les pautes del terme *Gesamtkunstwerk*, forjat pel mateix Wagner el 1850, que deia: "La dansa, la música i la poesia són tres germanes d'un mateix món (...). Les tres són, per la seva naturalesa, inseparables". Alhora també donaran gran importància a la il·luminació elèctrica i a l'escenografia (en una visió molt plasticista de conjunt): al capdavant, aquests elements formaven part d'aquest concepte de *teatre integral*. I per això mateix Adrià Gual és el primer a incorporar la llum elèctrica als teatres i a utilitzar escenògrafs del Liceu, proclius a l'escena wagneriana.

Pel fet de no menystenir, ni jerarquitzar (gran novetat), cap element de la nòmina teatral (ja que cadascun tenia un rol fonamental sobre el conjunt del muntatge), s'assolia un teatre total obert a tots els sentits. Aquesta manera de veure l'escena des de la seva globalitat és potser la major incidència de Wagner sobre la nostra escena, pel fet de ser portadora d'una nova formulació teatral, que com veurem ha arribat fins als nostres dies amb companyies com La Fura dels Baus.

Gràcies a les aportacions de Joan Brossa, la influència wagneriana més enllà del postsimbolisme serà una constant per al teatre subjectiu, o sigui, el no realista. Joan Brossa mai no amagà la seva passió per Wagner (a més, casualment va nèixer al carrer de Wagner de Barcelona). La influència wagneriana es palesarà des dels seus poemes escènics. Aquests poemes no deixen de ser una mixtura de diversos gèneres i tècniques teatrals parateatrals; tenia per tant un concepte globalitzador del teatre i per allò que tenia de totalitzador s'aproximava a l'essència wagneriana. Probablement el creador que ha portat tot això a les últimes conseqüències és Carles Santos, un creador total al marge de qualsevol definició.

El joc performista d'en Brossa donarà lloc a partir dels setanta a tot un moviment de teatre gestual antropològic, amb l'aparició de creadors com Joan Baixas, Sèmola Teatre o La Fura dels Baus. Tot aquest tipus de teatre, preferentment gestual o d'imatge, continuarà mantenint aquest element d'obra d'art total, portat de nou a les últimes conseqüències a la dècada dels noranta, a partir de propostes pròximes al teatre postmodern. Aquí la postmodernitat teatral serà entesa des d'un punt de vista formal, esteticista (un exemple positiu d'això poden ser els darrers treballs, especialment els operístics, de La Fura dels Baus). Aquests muntatges, en termes generals, tornen a transpirar Wagner, tant pel seu punt de vista d'estructura narrativa renovadora, a hores d'ara destructiva (per exemple la companyia Metadones), com per una posada en escena amalgamadora de teatre, música o dansa ajuntades amb noves tecnologies, apreheses aquestes com a un nou concepte de posada en escena, com ara són els casos de Sèmola Teatre, Marcel·lí Antúnez o la mateixa La Fura dels Baus, i és que des del postestructuralisme i les darreres tecnologies, es torna a fer una interpretació, a les portes del segle XXI, del que ha de ser l'obra total wagneriana.

Concloent, al teatre subjectiu català, des d'un punt de vista escènic i dramaturgic, l'empremta estètica del concepte wagnerià d'obra total ha estat una constant al llarg de tot el segle, primer des dels simbolistes i els postsimbolistes i darrerament des de companyies de teatre gestual i de la imatge. Aprofundir en els esquemes wagnerians ajudarà en el futur a trobar un discurs unificador per a la possible aprehensió de models (en aquest cas del teatre subjectiu) per al teatre català.

Apunts d'estètica: el formalisme estètic en el teatre català contemporani

Dins una història de tipus essencialista, podríem dir que l'art català és de ferment estèticament formalista pel fet de ser de tipus classicitzant. On millor comprovem aquest requeriment és en les obres arquitectòniques.

Empúries i les seves hereves del món antic (*Tarraco, Barcino...*) han determinat el substrat cultural, quelcom que ens diferencia dins els Països Catalans d'altres substrats, com el musulmà per al País Valencià o el púnic per a Eivissa. Aquesta realitat ha significat la pervivència d'un cert classicisme en la nostra cultura. Aital corrent s'ha anat estenent al llarg dels segles.

Tal pervivència, arquitectònicament (fonamentada en la planta basilical), la trobarem des del romànic català fins a l'anella olímpica de Montjuïc del 1992.

La planta basilical (amb els seus alçats austers), des del romànic i el gòtic, dominarà la nostra arquitectura. Santa Maria del Mar, a Barcelona, n'és el millor exemple: per la seva austeritat i les seves línies perfectes s'erigeix com una de les fàbriques més classicitzants de l'art gòtic europeu, en contrast amb altres esglésies o catedrals d'una opulència afrancesada. Fins i tot en èpoques de crisi per a Catalunya les construccions eren del mateix substrat que les esmentades, ja fossin obres civils, com el Palau de la Generalitat a Barcelona, o eclesiàstiques, com la Seu Nova de Lleida o les esglésies del Camp de Tarragona (Alcover, Ulldecona...), les quals destaquen per la carència d'excursos ornamentals d'estils xoriguerescs tan reclamats a l'Espanya d'aleshores. Finalment, fent un salt en el temps, ens situaríem al segle XX. Amb el noucentisme (crec que l'antic Estadi Olímpic n'era el millor exemple) es produirà la màxima recreació d'un món mític, en aquest cas hel·lenitzant; el problema que patirà és que no serà tan orgànic com moviments anteriors més populars (com el romànic, el gòtic o el modernisme), ja que aquestes formes seran imposades des de la Mancomunitat, cosa que explicarà l'excurs acadèmicisme d'aquest neoclassicisme català. Actualment estem en una situació estètica pròxima al període de la Mancomunitat, ja que s'han imposat unes formes des de la Generalitat que han donat lloc a un *neonoucentisme*, liderat per Ricard Bofill (nét i fill de moviments formalistes de gran predicament a casa nostra, com els funcionalistes GATCPAC o el Grup R). Tot i això, restaria indicar un moviment, el qual, juntament amb el romànic i el gòtic, és dels que ens han donat més justa fama: es tracta del modernisme. El modernisme fou un dels corrents europeus més esteticistes, durant el simbolisme, arran del seu decorativisme. Popularment podríem afirmar que el modernisme esdevé una rauxa decorativista davant de tanta sobrietat estètica en el nostre art, sense deixar de ser, però, formalista pel que té d'esteticista.

L'analogia amb les arts plàstiques (principalment amb la pintura) és de natura idèntica. El fet que Catalunya sigui una nació sense estat ha comportat que la pintura realista (amb tots els seus corrents alterns) mai no hagi pogut desenvolupar-s'hi, perquè no hi ha hagut un estat que li hagi donat suport. Aquesta mancança oficial ha produït la refermança de moviments pictòrics simbòlics, abstractitzants o conceptuals (segons les èpoques); així, en la contemporaneïtat, han tingut predicament exterior alguns avantguardistes de la nostra terra, primer els d'origen surrealista i després els informalistes.

D'entre els surrealistes destacaren, entre d'altres, Miró i Dalí. Dalí fou un formalista, cosa perfectament visible en la seva pintura barroca classicitzant, i en Miró trobaríem ressons esteticistes (la seva obra és un esclat de colors mediterranis, allunyats d'expressionismes d'un Max Ernst o de conceptualismes d'un Magritte, per posar tan sols dos exemples). Les nostres segones avantguardes (després de la febrada pictòrica dels hel·lenitzats pintors noucentistes) culminaran amb els informalistes. Si la comparem amb el

colpiment castellà del grup El Paso, es destacarà la plasticitat dels artistes d'ací, ja que des de Dau al 7 el referent serà Miró. És evident, per tant, que la pintura catalana és plasticitzant i per tant esteticista més que classicitzant (el substrat decorativista modernista n'és un bon paradigma), sense deixar de ser, però, formalista. No ens ha d'estranyar que des de l'Escola d'Art del FAD, la formalista Bauhaus tingués predicament entre la generació informalista catalana, altament estetitzant ja des dels seus orígens magicistes amb el grup de Brossa.

Generalitzant, des del romànic, l'art català ha viscut imbuït per aquest esperit estèticament formalista ja sigui, segons les èpoques, sota característiques classicitzants o bé esteticistes. En l'àmbit teatral, la situació no és gaire més complexa. Si no disposem de la projecció i la quantitat d'obres de qualitat amb relació a les altres arts esmentades, és precisament perquè Catalunya, des del segle XV, no s'ha pogut erigir mai com una nació amb estat propi. Això ha significat que no ha pogut disposar (a excepció d'uns pocs intents) d'una dramaturgia nacional vertebradora d'una societat culturalment normalitzada: les Germanies, al segle XVI, comportà la destrucció del teatre valencià. Des de llavors, a còpia de decrets i dictadures, la llengua i la literatura catalanes han maldat per tal de no extingir-se, la qual cosa ha provocat una refermança formalista de la nostra dramaturgia anàloga a la impossibilitat de fer una pintura realista d'estat. Com que el teatre no s'ha pogut expressar lliurement, s'ha hagut de refugiar sota formes conceptuals o simbòliques.

El realisme és l'estètica (*a priori*) impulsada des de les nacions amb estat. És una de les possibles raons per la qual tardarem tant a tenir un teatre d'aquestes característiques. Fins a l'aparició de la generació de ressons ibsenians (Ignasi Iglésias, el teatre anarquista...) només podrem parlar d'intents realistes per tal d'establir una dramaturgia nacional (com el teatre de repertori valencià dels segles XV-XVI, el calderonià Fontanella al segle XVII o el racinià Joan Ramis des de la Menorca del segle XVIII). El regeneracionisme dramaturgic serà, per tant, el primer moviment plenament realista, tot i que els seus precedents partissin dels sainetistes del segle XIX tot passant per un postromàntic com Àngel Guimerà. Fins a l'arribada de Ricard Salvat, el 1960, no s'estructurà una posada en escena coherent per a aquesta tendència estètica. Ens trobarem ja en la segona generació realista.

El teatre català que major internacionalització ha obtingut és el d'arrel no objectivista. El punt d'arrencada es produeix amb la dramaturgia simbolista i les direccions teatrals d'Adrià Gual. Probablement aquesta textualitat, per gruix, per essencialitat estètica, per riquesa lingüística i per complexitat de posada en escena, és la que hauria d'engrandir bona part del nostre teatre de repertori. Si bé el primer corrent no objectiu (el simbolista i el post-simbolista) fou formalista i decorativista (cal recordar que era fill del modernisme), el segon, l'accionista o performista (originat des dels poemes escènics de Joan Brossa) no deixarà de ser igual d'esteticista pel seu plasticisme. Totes dues èpoques subjectivistes són una expressió que reflecteix un tarannà for-

malista inherent a la nostra cultura, d'altra banda influïdes per una teoria wagneriana d'art total que es presta a aquestes consideracions. La generació dramàtica realista dels seixanta, principalment la que viu sota l'ègida del tràgic espriuà, en part viurà immersa en aquest formalisme estètic, encara que de contingut greu (i no simplement esteticista com la dels postsimbolistes i els simbolistes).

La generació realista de la dècada dels anys seixanta es compondrà de dues tendències dramàtiques, una que adoptarà temes directes i actuals a l'estil de textualitats continentals, especialment d'alemanyes, i una altra de més metafòrica en els seus temes, sense obviar, però, el tema social. Salvador Espriu, en aquesta línia, serà el gran model a seguir, en part gràcies a la popularització que provocaran els muntatges de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. Part de les millors produccions de l'EADAG, i sobretot les més característiques, seran producte d'aquesta entesa entre autor i director. Durant un seguit d'anys se succeiran dins l'EADAG una sèrie de produccions: 1960: *La pell de brau*; 1962: *Primera història d'Esther*; 1963: *La pell de brau* (2a versió), *Antígona*, *Gent de Sinera*; 1965: *Ronda de mort a Sinera* (2a versió); 1973: *La pell de brau* (3a versió); 1975: *Ronda de mort a Sinera* (3a versió); i 1977: *Primera història d'Esther* (3a versió).

Les característiques estètiques d'aquests textos i els muntatges corresponents són d'un clar ferment formalista, aquesta hipòtesi la fonamento sobre dues raons:

a) Dramatúrgia: el teatre sempre poètic d'Espriu beu d'unes fonts noucentistes (el poeta de Sinera era un gran admirador de Carles Riba), filles de la poesia pura simbolista. El producte dramàtic resultant serà d'un clar formalisme, no solament per qüestions poètiques o lingüístiques, sinó també pels temes mítics. L'esvoranc entre Espriu i els simbolistes serà de tipus ideològic, rere de la reflexió de la mort, tema consubstancial en les seves obres, hi haurà una visió crítica i reflexiva de la col·lectivitat. Tot i així, des de l'estructura dramàtica i lingüística (poètica), un formalisme (en aquest cas gens esteticista) traspuarà en les seves creacions.

b) Posada en escena: les creacions espriuanes de Ricard Salvat seran realitzades des de la tècnica del muntatge èpic, tot fent una aprehensió de les formes interpretatives brechtianes. Entre altres raons, la manca d'informació en plena dictadura comportà una lectura bastant externa, destacant l'element recitatiu (en un brillant treball de dicció de Carme Serrallonga) juntament amb un gest i un moviment corporals sempre sobris, antagonistes de l'estil declamatori i sainetesc del teatre professional. Així feren amb la veu i el cos una relectura molt adusta del que era el *gestus* i la dialèctica brechtiana, lluny però de la riquesa de formes (principalment interpretatives) descoberta en dècades posteriors pel teatre de Brecht. Altre cop, ja sigui ara per error o omissió, tornem a enquadrar-nos en un discurs formalista alhora potenciat (en les produccions d'en Ricard Salvat) per una forta plasticitat en la posada en escena, pel fet que estaven realitzades per primeres figures de les arts



La barca nova, d'Ignasi Iglésias. Direcció: Joan Castells. Teatre Nacional de Catalunya. Estrena al TNC: 6 d'octubre de 1999. (Fotografia cedida pel TNC).

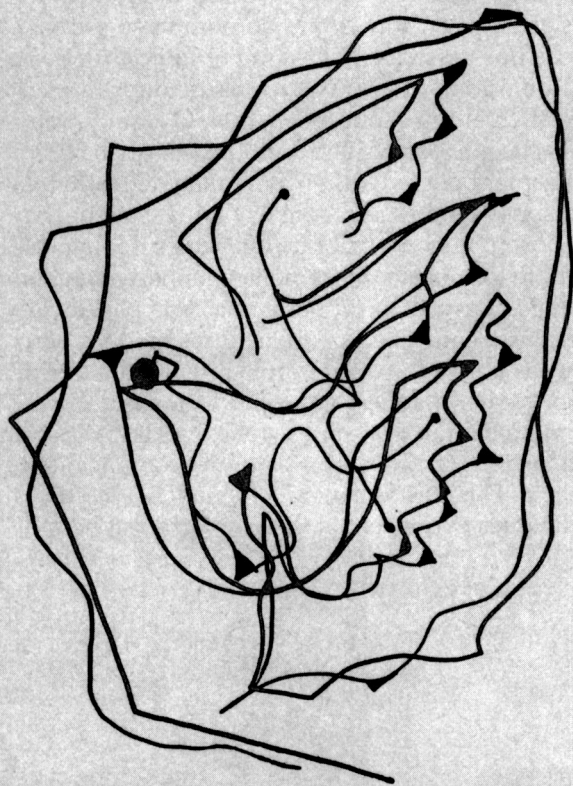
plàstiques del moment i no pas per escenògrafs, d'altra banda encara imbuïts en els anys seixanta en tradicions vuitcentistes.

Al llarg del segle xx, han estat diverses les tendències dramaturgiques per a un teatre realista, en general realitzades des de models forans: el model ibsenià en temps d'Ignasi Iglésias i el brechtià en temps de la generació dels anys seixanta. D'entre algunes possibles tendències, una de les més originals, per no dir la més genuïna, des d'un punt de vista de discurs formalista d'idees estètiques, seria la de Salvador Espriu. D'aquesta manera la seva obra s'erigeix com un dels models més autèntics de la nostra dramaturgia, el secret potser va estar en el fet de no perdre els orígens, o sigui, tot i partir d'una tradició dramaturgica formalista (la simbolista), va saber descarregar-la de tot esteticisme en favor d'un major contingut ideològic. Resumint, la segona generació realista literària va trobar una forma pròpia i peculiar, com la realitzada pel poeta d'Arenys; dramaturgicament la seva obra es constitueix com un model de teatre per a l'estètica realista pel seu enfocament formalista (que no vol dir acrític).

Des del punt de vista de la posada en escena, Adrià Gual, des del corrent no objectivista, i posteriorment Ricard Salvat, des del corrent objectivista, donaren pautes d'una manera de sentir el teatre des d'un clar formalisme consubstancial a la nostra cultura, el primer en aplicar un mètode tan esteticista com la Rítmica Dalcroze i el segon en fer una lectura formal de Brecht.

TRES DIAS CON

Rafael Alberti



**ASOCIACION DE TRABAJADORES EMIGRANTES
ESPAÑALES EN SUIZA**

GINEBRA 14, 15, 16 DICIEMBRE 1973

Portada del programa de mà de "Tres días con Rafael Alberti". Ginebra 1973.

La manca de discurs d'investigació històrica per al teatre català, juntament amb una poca propensió del país per establir tradicions estètiques, han produït una manca de models dramàtics i de posada en escena, com ha esdevingut en les millors dramàtiques mundials que han pogut disposar d'aquesta categoria, és el cas del naturalisme psicologista de Stanislavski per a Rússia (amb totes les seves variants com la dels EUA o Argentina), de l'expressionisme i la seva consecució realista (l'epicobrechtiana) per a Alemanya o la tràgica per a Grècia. Són només uns pocs exemples de denominacions d'origen que testimonien tota una cultura. Tot i els accidents històrics, i encara que sembli al contrari, Catalunya disposa teatralment parlant d'aquesta característica, encara que no deixi de ser una dramàtica menor. M'explico, Catalunya, des de la renovació endegada pels modernistes, disposa d'unes característiques estètiques pròpies tant de posada en escena com de dramàtica, en els seus dos vessants (l'objectiu i el subjectiu). Per tant, tenim models autòctons conferidors d'una estètica particular prou suficient per tenir un teatre nacional en el seu sentit més ampli. O sigui, per una banda tenim la línia subjectiva, la qual parteix dels simbolistes i arriba fins als nostres dies, articulada estèticament per la teoria wagneriana de teatre total. Per l'altra, el teatre realista disposa d'un altre model, l'espriuà, sota posades en escena de Ricard Salvat. El comú denominador de totes dues tipologies és, estèticament parlant, el concepte formalista. El formalisme inherent en bona part del nostre art és igualment consubstancial per a una certa part de la nostra textualitat i la nostra escena. Segur que trobaríem altres models, però els més autèntics, aquells que ens doten d'un estil propi i diferent d'altres de forasters, parteixen, en el cas català, d'aquest concepte formalista en els seus diversos nivells de la nòmina teatral. Concepte estètic que dota d'estil i caràcter propi al nostre teatre nacional, entès aquest com una conjunció entre dramàtica i posada en escena. D'aquesta manera, els models i les seves formes estètiques i metodològiques existeixen, la tradició tan sols l'hem de reinventar.

NOTES

1. GUAL, Adrià. *Mitja vida de teatre*. Barcelona: AEDOS, 1960.