

UNA EXPERIENCIA ALECCIONADORA

ADRIÀ GUAL y su escuela

Es perfectamente comprensible que quien ocupa un cargo se interese de forma especial por la gestión de la persona que, ostentando su titularidad por vez primera, lo creó, y más aún cuando ésta fue una figura destacada en varios terrenos. Tal es el caso de Adrià Gual, fundador de la Escola Catalana d'Art Dramàtic en 1913, al que Hermann Bonin, actual director del Instituto del Teatro (heredero de la E.C.A.D.), acaba de dedicar un breve pero documentadísimo estudio titulado «Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)», publicado por Dalmau editor en su colección «Episodis de la Història».

La compleja trayectoria profesional de Adrià Gual, dramaturgo, director, pedagogo, cineasta (fundó, pocos meses después de la E.C.A.D., la primera productora catalana, «Barcinógrafo») no ha sido estudiada hasta hoy con la atención que merecen sus logros y, también, sus fracasos. Hermann Bonin contribuye hoy al conocimiento de una de las parcelas de esta diversificada actividad de Gual, y hay que agradecerse no sólo por lo que representa desde el punto de vista estrictamente histórico, sino sobre todo, porque la experiencia de Gual al frente de la E.C.A.D. resulta, hoy, tremendamente aleccionadora.

Con la concisión a que le obliga el reducido formato de la colección «Episodis de la Història», Bonin nos recuerda en su trabajo el contexto en que se inserta la fundación de la E.C.A.D. Nos hallábamos, en efecto, en un momento de extrema efervescencia, no sólo artística sino también social y política y, además, contábamos con las instancias públicas capaces de canalizar esta efervescencia y de traducirla en realidades inmediatas, es decir, en una política cultural a la que, en cualquier caso, nadie podía reprochar ni fragilidad, ni demagogia, ni falta de coherencia. Era, en palabras de Bonin, «un período en el cual habría de realizarse una de las obras más sorprendentes en el campo de la cultura» y, más específicamente, en el de la Educación. El interés de la Diputación y del Ayuntamiento de Barcelona por las cuestiones pedagógicas se tradujo, ya desde principios de siglo, en hechos como la creación de la Escola de Mestres y la fundación de las primeras colonias escolares (1906), las primeras cantinas escolares (1907) la aplicación por primera vez en España del Método Montessori (1913), la creación de la primera Biblioteca Pública Pedagógica (1914), e incluso en la contratación de las más importantes personalidades científicas para que viniesen a Barcelona a impartir sus enseñanzas, tal como hicieron la ya citada Montessori (1916) y el mismo Albert Einstein que, en 1923, pronunció varias lecciones sobre la relatividad en los Cursos Monográficos de la Mancomunitat.

El interés de nuestras instituciones rectoras no se centró exclusivamente en las cuestiones de la enseñanza primaria, sino también —y de forma destacada— en el campo

de la formación profesional. Los datos son concluyentes: 1909, creación de la Escuela Superior de Agricultura; 1910, Escuela Industrial; 1913, Escuela del Trabajo y Escuela de la Mujer; 1914, Escuela de Bells Oficis; 1922, Escuela de Tejidos de Canet de Mar y Laboratorio de Psicología Experimental. Así, pues, la fundación en 1913 de la Escola Catalana d'Art Dramàtic no es un hecho aislado, sino un eslabón más en la puesta en funcionamiento de una amplia cadena de centros de formación profesional. Es importante señalarlo, por lo que ello significa como actitud ante el teatro: éste deja de ser considerado como una actividad que sólo se ejerce con la intuición y aparece como una profesión cuyo ejercicio no sólo exige la posesión de unas técnicas y conocimientos específicos —transmisibles institucionalmente— sino además un amplio bagaje cultural que sirva de base al desarrollo de la sensibilidad de los futuros hombres de teatro, y que difícilmente puede conseguirse de forma aislada. La creación de la E.C.A.D. significa, pues, el paso del autodidactismo a la formación programada, el paso desde el ejercicio de un «arte» a la práctica de una «profesión».

Una profesión, sin embargo, distinta de las otras o si se quiere, artística. Adrià Gual, como es de suponer, fue consciente desde el primer momento de que no es lo mismo formar peritos industriales que formar actores, y que debía evitar al mismo tiempo una doble tentación: la de formar «técnicos» y la de formar «artistas». La ECAD nació, pues, en la inevitable ambigüedad que preside la trayectoria de todas las escuelas artísticas y que hace que éstas se muevan en un terreno

de permanente crisis. Porque, en efecto, una cosa es señalar —como lo hace Gual en la «Memòria» fundacional— que las enseñanzas de la ECAD habían de responder a la idea de «deixar que les facultats del deïxeble es manifestessin, es desenvolupessin segons els trets de la pròpia personalitat, amb l'auxili d'una cultura apropiada que, d'amable guiatge, no es convertís mai en el lligam ofegador d'uns caminadors» para convertirse finalmente en una «escola general d'arts aplicades al teatre», y otra cosa, mucho más problemática, traducir estos principios en programa escolar y conceder un título a quienes lo hayan seguido de forma satisfactoria, o hallar el equilibrio adecuado entre los criterios de la disciplina académica y los de la libertad creadora. Los documentos que Bonin incluye, como apéndice, en su libro, son reveladores de esta ambigüedad: si bien se suprime el filtro convencional del examen, se instauraron rígidas normas de asistencia y de conducta tanto escolar como extra escolar, llegándose a prohibir incluso a los alumnos toda participación en manifestaciones teatrales exteriores a la Escola sin la debida autorización de ésta.

Pero la ECAD había de ser, además de una institución de enseñanza para actores, «un Centre Teatral encaminat a recloure forces disperses i a fomentar la invenció de accions teatrals concretes». En otras palabras, había de ser el germen de un Teatro Nacional, el núcleo impulsor de la vida teatral de más de cinco millones de personas, con una proyección sobre todos los sectores sociales. Este era el propósito de los hombres de la Lliga, un propósito perfectamente coherente con su política de reconciliación social, al con-

fiar a Gual la dirección y organización de la ECAD. Pero Gual fracasó rotundamente en este campo. Si bien la Escola mantuvo, en el período estudiado por Bonin, una destacada presencia pública (presentando en los diez primeros años cuarenta y dos espectáculos y creando un premio para textos dramáticos) no consiguió ni mucho menos aglutinar las fuerzas necesarias, ni definir una vía capaz de desembocar en la constitución de un verdadero Teatro Nacional. La imposibilidad de este Teatro Nacional —que pesa todavía sobre nosotros como un maleficio de los dioses— es analizada por Bonin, atribuyendo sus causas no sólo a la coyuntura política general sino a la misma personalidad de Gual, el cual representaba «un aspecte culte, refinat, idealista, aristocràtic i excel·lent del teatre. El públic (de les experiències de Gual al Intim) era recaptat d'entre les capes més preclares i sensibles de la burgesia barcelonina. Aquelles amb capacitat de poder fruit dels decandiments de la bellesa ideal. De bell antuvi, això significava la marginació per al teatre dels cenacles més representatius de les classes populars, manestralia i petita burgesia, i l'exclusió de la més rica i viva vessant popular. La que hauria d'haver recollit l'autèntic



Adrià Gual y Queralt (1872-1943)

A los cien años de su nacimiento, la figura de Adrià Gual, adquiere un relieve singularísimo. Y es ahora, ya con la indispensable perspectiva, que la personalidad y la obra de aquel apasionado hombre de teatro proclaman su importancia. Autor, director escénico, traductor, impulsor en suma de las más diversas actividades proyectadas sobre el arte dramático, Gual fue, además, un modelo de fe y de tenacidad. Su «Teatre Intim» —primera ventana abierta al exterior desde Barcelona— ha sido la máxima aventura dramática vivida en nuestras latitudes.

ca vena popular de la Barcelona del dinou». He aquí una cuestión que conserva toda su vigencia entre nosotros: ¿para quién se concibe un Teatro Nacional? ¿De qué intereses se divorcía? Cualquier experiencia que no se plantee seriamente el problema del público o, más exactamente, que no busque un nuevo público equivale a apostar por un caballo que si bien sigue presentando una estampa relativamente seductora no posee ya las energías capaces de asegurar las victorias del futuro. El libro de Bonin viene a recordárnoslo y ésta, junto a la publicación de datos hasta hoy inéditos, es su principal virtud. Sólo habría que reprocharla su —acaso impuesta— brevedad, que se traduce necesariamente en superficialidad. Hay que exigir a Hermann Bonin no sólo la continuación y ampliación de su estudio, sino también la explotación de otros documentos que según mis noticias, obran en su poder, entre los que destacan, por ejemplo, los relativos al paso de Piscator por Barcelona durante la guerra civil.

Jaume MELENDRES

Premios Carlos Arniches 1974

Llega a nuestras manos la convocatoria de los «Arniches 74», que convoca cada dos años el Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Publicamos a continuación un extracto de sus bases no sin señalar antes que la especificación que figura en la base 1 acerca de la lengua valenciana exigida puede hacerse extensiva también al catalán y al mallorquín, y que el jurado estará compuesto por José Monleón, Ricard Salvat y José Sanchis Sinisterra. Hay que subrayar también el carácter

realmente insólito de la base 3 en la que, al parecer, se espera de los miembros del jurado que ejerzan el papel de censores y de los autores que pongan en funcionamiento el terrible mecanismo de la autocensura. La personalidad del jurado y su clara posición pública en lo que la censura se refiere hace suponer que este detalle de las bases son una: formalidad administrativa de la que ni Monleón, ni Salvat, ni Sanchis son cómplices.

1956: Alfonso Paso
1958: Carlos Muñoz
1960: Alejandro Corniero
1962: (Desierto)
1964: Pedro Gil
1966: Carlos Pérez Dann
1968: José Sanchis
1970: Jerónimo López Mozo
1972: J. Antonio Peral (cast.)
M. López Crespi (cat.)

en la secretaría del Excmo. Ayuntamiento de Alicante, antes de las catorce horas del día 30 de septiembre de 1974.

6.—También pueden ser remitidas las obras por correo certificado, depositándolas en la oficina de origen antes de la expiración del plazo, y dirigidas a la secretaría del Excmo. Ayuntamiento, indicando el premio a que concursan.

7.—La secretaría del Ayuntamiento librará, a requerimiento del concursante, recibo de las obras depositadas.

8.—Los originales no deben ir firmados, ni presentar inscripción alguna que pueda sugerir el nombre del autor. Llevará escritos en la cubierta, además del título de la obra, un lema. El autor incluirá un sobre cerrado en cuyo exterior figurará dicho lema y el premio a que concurre, y en el interior, sus datos personales.

9.—El jurado, nombrado por el Excmo. Ayuntamiento, y compuesto por personas de competencia y autoridad indiscutibles, se reunirá en Alicante en el mes de noviembre para emitir los fallos correspondientes.

10.—El Excmo. Ayuntamiento gestionará la representación de las obras premiadas.

11.—Los originales no premiados podrán ser retirados durante un plazo de cuatro meses a partir de la publicación del veredicto.

12.—Los autores premiados conservarán todos los derechos que la Ley de la Propiedad intelectual reconoce al respecto.

13.—El fallo del jurado es inapelable.

1.—Podrán optar al XI Premio de Teatro «Carlos Arniches» en idioma castellano, y el II Premio de Teatro «Carlos Arniches», en lengua valenciana, todos los autores que lo deseen, sin distinción de nacionalidad.

2.—Ambos premios estarán dotados con cincuenta mil pesetas, y serán indivisibles; pero si el jurado lo estima necesario, podrán ser declarados desierto.

3.—Las obras presentadas deberán ser rigurosamente inéditas y originales, excluyéndose, por tanto, las traducciones, refundiciones o adaptaciones, ya sean de novela, del cine o del propio teatro.

4.—Existe libertad absoluta en cuanto al procedimiento y tema de las obras, sin más limitaciones que las que pudieran derivarse del fallo de la censura.

5.—Cada concursante podrá remitir cuantas obras desee.

6.—Los originales se presentarán por duplicado, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y todos los ejemplares encuadernados o, al menos, cosidos, se entregarán

Telexpres, 3 septiembre 1974

teatro | expres