



**MARGARIDA CASACUBERTA, «Teatre irònic, teatre polític: teatre polèmic». Pròleg a Santiago Rusiñol, *Teatre Polèmic*, L'Avenç, 2018**

L'any 1903 marca una fita cabdal en la trajectòria literària, artística i intel·lectual de Santiago Rusiñol (Barcelona 1861-Aranjuez 1931). Per una banda, amb l'estrena de *L'Hèroe*, *El Místic* i *El pati blau*, Rusiñol es consolida com a dramaturg; per l'altra, l'artista concreta un projecte que ja feia temps que s'arrossegava i que la cura de desmorfinització i la posterior extracció d'un ronyó li havien impedit de portar a terme: una gran exposició monogràfica sobre el motiu del jardí abandonat que es va inaugurar a París, va viatjar a Barcelona i a Madrid i va consolidar la fama de Rusiñol com a artista.

El reconeixement del gran públic teatral i de la crítica artística internacional coincideixen també amb la publicació de *D'aquí i d'allà*, un recull de les proses més representatives del Rusiñol narrador com a primer volum de la Biblioteca Popular de L'Avenç (1903-1926). Els seus amics de la revista *Pèl & Ploma*, a començament d'any, ja deien que, malgrat la fama, Rusiñol continuava innovant i que de cap manera no s'havia convertit, com algú

insinuava, en «patum». Etiqueta temible, certament, que ha perdurat en una caricatura d'un jove Pablo Ruiz Picasso (c. 1903) on, de manera explícita, la «patum» Rusiñol és sodomitzada per un «*crític*» mentre se sotmet a «la Glòria» amb un saquet de diners a la mà. ¿Què li havia passat al capdavanter del modernisme, senyor del Cau Ferrat, promotor de les exquisides festes modernistes de Sitges, sacerdot de l'art i adorador de la Bellesa amb majúscula, autor d'*Oracions*, *Fulls de la vida*, *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat*, fites de la literatura simbolista tant a Catalunya com a Espanya, perquè es mereixi un qualificatiu tan popular com despectiu?

#### *JARDINS D'ESPANYA: EL MAUSOLEU DE L'IDEAL*

L'opció que Santiago Rusiñol havia fet de viure de l'art i per a l'art d'acord amb la concepció de l'artista modern com a individu condemnat a la solitud, situat en els marges de la societat i disposat a sacrificar-se per convertir la multitud amorfa i sense cap en un conjunt d'individualitats conscients i lliures, l'havien conduït fins al caire de l'abisme. La vida de bohèmia, l'addicció a la morfina i l'exploració

dels abismes de la pròpia ànima com a objectiu artístic i existencial van portar el pintor decadentista dels jardins abandonats a mirar cara a cara la mort, com va immortalitzar a *El jardí abandonat* —l'obra d'art «definitiva», com va escriure Joan Maragall l'any 1900. En un escenari marcat per la degradació de l'arquitectura per obra i gràcia d'una natura que torna a ocupar el seu espai primigeni, l'artista enamorat d'Aurora, la dona-ideal —protagonista de l'obra i últim rebrot d'una nissaga noble en vies d'extinció—, es troba davant del dilema d'«esposar» la bellesa en el clos del jardí (cosa que significa assumir la mort del cos) o d'optar per la vida i limitar-se a contemplar des de fora les esposalles d'Aurora amb el jardí i, en darrer terme, amb la mort. Com abans han fet un jove militar i un jove industrial, l'artista —alter ego de Rusiñol— opta per la vida i per l'acció i s'endú una última flor com a record de l'ideal que està a punt d'abandonar. La conseqüència d'aquesta decisió és prou sabuda: l'adopció d'un nou model d'artista que, a diferència del sacerdot de l'art, busca la complicitat amb el públic teatral i amb el lector i que contempla la bellesa del jardí abandonat des de fora de l'altar del sacrifici. El «caminant de la terra» que havia convertit el camí de

l'autoconeixement en l'objectiu primordial del viatge, ha esdevingut, literalment, un recercador de jardins, abandonats o no, susceptibles de ser pintats i embolcallats d'una pàtina de nostàlgia per l'ideal-paradís perdut. Potser per això, el mateix any 1903, Santiago Rusiñol va publicar un dels seus darrers i, sens dubte, el més impactant dels seus llibres-objecte d'art: la carpeta dels *Jardins d'Espanya*, el mausoleu de l'ideal.

#### DELS ABISMES DE L'ÀNIMA A L'EXPLORACIÓ DEL MAL SOCIAL

Juntament amb el pintor, els altres dos personatges masculins que s'acomiaden de la protagonista d'*El jardí abandonat*, l'industrial emprenedor i el militar, simbolitzen els pilars fonamentals de la societat contemporània i, juntament amb Aurora, representen un dels temes més recurrents de l'escriptura rusiñoliana, sobretot la teatral: la tensió entre l'ideal i la societat, la poesia i la prosa. La societat capitalista, materialista i prosaica, en transformació i conflicte permanent que apareix en el «teatre simbolista» del mateix escriptor personificada pels habitants del poble de carretera de *L'alegria que passa* (1898), per les

formigues de *Cigales i formigues* (1901) o, en el cas d'un llibre com *El poble gris* (1902), pel tòpic simbolista de la «ciutat morta» rebaixat a la condició de poble ensopit, proporcionarà al nou Rusiñol les *tranches de vie* i les «palpitacions del temps» susceptibles de transformar-se en material literari. Aquell jo que s'autocontemplava en la bellesa del món a les *Oracions* surt de si mateix per mirar els altres i ho fa a través de la mirada distanciada i irònica d'aquell que coneix les pròpies limitacions i que és capaç de riure's de la pròpia petitesa o del fracàs de l'artista «redemptor», com ho demostra *Cigales i formigues*, una comèdia que cal llegir més com a paròdia del teatre simbolista on hem convingut a situar la coneguda peça de Rusiñol, que no pas com a teatre simbolista pròpiament dit. Fora del clos del jardí i del regne de la Bellesa, només el riure —en les seves múltiples i diverses formes— salva.

El 1901, doncs, Rusiñol estrena *Llibertat!* (1901), primer en italià i després en castellà i en català, una sàtira sobre els mals usos d'una de les grans paraules del discurs progressista; el 1902, *Els Jocs Florals de Canprosa*, una paròdia del funcionament dels Jocs Florals de poble i de barri coincidint amb la multiplicació de certàmens literaris

en el conjunt de Catalunya i a Mallorca al ritme de la propaganda de l'incipient catalanisme polític; del 1903 són *L'Hèroe*, un desmuntatge del significat del concepte d'«heroi» i d'«heroïcitat» situats en el terreny de la guerra i, encara més concretament, de la guerra de Cuba i Filipines, el desenllaç de la qual va ser la pèrdua de les darreres colònies espanyoles a ultramar, i *El Místic*, una recreació del calvari de Jacint Verdaguer que havia finalitzat amb la mort del poeta feia tot just un any per tal de simbolitzar un altre tipus de calvari, el de l'artista modern, un tema que, d'una manera o altra, plana sempre per damunt de l'obra literària de Santiago Rusiñol; *El bon policia*, estrenada el 1905, aborda el tema de la repressió policial i l'arbitrarietat de la justícia a través de la construcció d'uns personatges peculiars que trenquen amb tots els estereotips socials, des del nucli familiar format per una parella d'homes i unes quantes criatures afamades i assedegades, fins al respecte que envolta tot allò relacionat amb la maquinària de l'Estat espanyol; finalment, el 1907, *La 'merienda' fraternal* desemmascara, a partir de la paròdia d'una típica demostració de força lerrouxista, la manipulació del llenguatge en la construcció dels discursos populistes i mostra la buidor d'algunes paraules en majúscula que



determinen la història, en minúscula, dels individus que hi ha al darrere de la multitud despersonalitzada.

Totes sis obres comparteixen, malgrat les diferències de gènere dramàtic —hi ha dos drames, tres comèdies i una farsa— uns escenaris urbans prou vagues com per ser representatius de qualsevol vila o ciutat catalana; la focalització d'uns personatges mediocres, allò que en diríem la gent «normal» —la «bona gent» que després serviria de títol a una de les obres teatrals més conegudes de Rusiñol— o els «ocells de fang» —títol d'un recull de relats breus publicats el 1905— amb ànsies de volar, però amb els peus fortament clavats a terra, a la prosa de l'existència quotidiana, personatges que reflecteixen el vicis i les virtuts —poques— d'una societat gregària, tancada, grisa, intolerant amb la diferència, immobiliària, que pensa i parla amb estereotips i actua a partir d'automatismes, prejudicis i partits presos. En aquest context, les grans paraules i els valors definitoris de la modernitat —Progrés, Llibertat, Igualtat, Fraternitat, República, Bellesa, Poesia, Seny, Heroisme, Pàtria, Justícia o Ideal— són sistemàticament manipulats, assimilats i neutralitzats, i els personatges que els han convertit en el centre de la seva

existència, a la qual donen sentit, n'esdevenen fatalment víctimes. [...]

## PER LA IRONIA A LA POLÈMICA

Totes aquestes obres coincideixen també a utilitzar de manera deliberada i sistemàtica els recursos de distanciament lingüístic propis de la tradició popular i que conformen la parla del carrer: jocs de paraules, acudits, canvis del sentit literal al sentit figurat i del figurat al literal sense solució de continuïtat que, per una banda, frustren les expectatives del públic —els drames es poden tenyir de farsa i les comèdies de tragèdia— i, per l'altra, converteixen els personatges en caricatures descarnades d'una humanitat profundament insolidària, despòtica, indiferent davant del dolor dels altres i, al mateix temps, patètica, en tant que es nega a mirar-se en el mirall de la pròpia i comuna petitesa. Per això, totes aquestes obres deixen un regust amarg, per bé que, partint com parteixen de fets perfectament recognoscibles per part del públic coetani, en el moment de l'estrena poguessin ser interpretades en clau i, per consegüent, propiciessin l'adhesió o el rebuig de



l'auditori a discursos ideològics o projectes polítics molt determinats i, és clar, aplanessin el terreny de la polèmica.

Perquè, val a dir-ho, Santiago Rusiñol no es va estar de fer pujar als escenaris els grans problemes del moment i, en concret, alguns episodis que havien excitat especialment l'opinió pública, com ara el desenllaç de la guerra colonial, en el cas de *L'Hèroe*, o el «calvari» de Jacint Verdaguer a *El Místic*, per no parlar d'aspectes més generals com la conflictivitat social, la crisi econòmica, les vagues obreres, les bombes anarquistes, les reivindicacions catalanistes, les mobilitzacions lerrouxistes o la repressió policial, que omplien les pàgines dels diaris i determinaven la vida quotidiana del gran públic teatral. Tal com va escriure el crític Josep Roca i Roca a propòsit de la represa de *L'alegria que passa* —estrenada sota la direcció d'Adrià Gual l'any 1898 en el marc del Teatre Íntim—, davant del públic popular del teatre Romea, Rusiñol havia aconseguit de portar la modernitat teatral a un públic ampli. Per al col·laborador de *La Vanguardia* i director de *L'Esquella de la Torratxa*, el «teatre nou» de Rusiñol era una fita molt més important que la complicitat que els modernistes havien aconseguit d'establir amb la minoria intel·lectual,

culta i refinada que havia assistit a l'estrena de *La Intrusa*, del belga Maeterlinck, a Sitges (1893), o que era capaç d'apreciar el refinament estètic i intel·lectual del teatre simbolista o del teatre «d'idees» ibsenià. Rusiñol, que era plenament conscient del que suposava enterrar l'ideal de joventut, no va dubtar a seguir el camí que li marcava Roca i Roca.

A partir de *Llibertat!*, cada vegada que Santiago Rusiñol estrenava una obra, l'expectació i la polèmica estaven servides. Tot i que l'artista no es va cansar de definir-se durant tota la seva vida com a apolític i que el seu darrer llibre publicat, *Màximes i mals pensaments* (1927), converteix la figura del polític en una de les víctimes propiciatòries de la seva mirada irònica i, a voltes, sarcàstica, el teatre de Rusiñol és un teatre essencialment polític i, per això mateix, intrínsecament polèmic. [...]

Tant com el contingut del drama, perfectament actual, ens interessa remarcar la recepció crítica obtinguda per *Llibertat!*: sectors republicans i progressistes, en general, es van queixar amargament de la caricatura rusiñoliana alhora que sectors conservadors i catalanistes van celebrar el qüestionament que, segons ells, *Llibertat!* feia del discurs

progressista i dels símbols republicans. Però amb *Els Jocs Florals de Canprosa* canviaven les tornes, i expectatives i recepció de l'obra van ser positives per part dels republicans i negatives per part del conjunt del catalanisme, que va veure ridiculitzats, en aquest cas, els propis símbols i mites. El fet que, en plena ressaca de la vaga general de 1902, amb la ciutat de Barcelona amb les llibertats constitucionals suspeses, i en plena efervescència del catalanisme polític, els Jocs Florals de Barcelona fossin suspesos per ordre militar com a conseqüència d'una xiulada a la bandera espanyola i la mateixa autoritat, al cap d'unes hores, hagués de protegir la representació de l'obra de Rusiñol (estrenada només cinc dies abans), va convertir la comèdia i el seu autor en cap de turc de l'exaltació catalanista davant la suspensió de la festa de les lletres catalanes per antonomàsia. Acusat d'anticatalanisme, Rusiñol es va veure obligat a publicar *Els Jocs Florals de Canprosa* acompanyats d'una carta-pròleg on reivindicava, per una banda, la llibertat creativa en art i en literatura, i, per l'altra, l'ús de la ironia, la sàtira i la paròdia en el teatre i en qualsevol manifestació literària i artística com a prova irrefutable de la robustesa i la normalitat d'una cultura. Si, tal com pretenia el modernisme del qual Rusiñol havia

actuat com a portaveu i capdavanter durant la darrera dècada del segle XIX, el procés de transformació de la cultura catalana, provinciana i regional, en una cultura europea i nacional, depenia de la seva capacitat de modernització i adequació als nous temps, la llibertat de l'artista i de l'intel·lectual era condició sine qua non per a la realització d'un ideal que, a principi del XX, amb el concurs de les noves formes de fer política, es començava a replantejar.

Per al moviment catalanista, que a partir de 1899 va adoptar *La Veu de Catalunya* com a portaveu i que el 1901 es va constituir com a partit polític amb la Lliga Regionalista, la modernitat i la llibertat havien de ser, per damunt de tot, ben enteses —«de bona mena»— i l'artista i l'intel·lectual hi havien de contribuir sacrificant, si calia, les seves conviccions individuals a favor d'un pretès benefici col·lectiu. D'aquesta manera, començava a dibuixar-se la figura de l'artista i l'intel·lectual que, a Catalunya, va ser etiquetat com a noucentista a partir de 1906 i al qual Rusiñol va evitar d'identificar-se, igualment com va evitar de servir d'altres discursos ideològics i projectes polítics. Els drames *L'Hèroe* i *El Místic*, estrenats amb pocs mesos

de diferència, són un bon exemple de la capacitat de Rusiñol d'escapolir-se de qualsevol adscripció ideologicopolítica. Si el primer li va obrir novament les portes dels sectors catalanistes perquè el condecorat «heroi» de la guerra de les Filipines compendia tots els clixés, símbols i estereotips de l'espanyolisme més ranci, el segon tocava el punt de flotació del catalanisme conservador i de la incipient Lliga Regionalista amb la caricaturització dels seus principals representants i la denúncia de la hipocresia de *La bona gent*, drama estrenat el 1906, pocs mesos abans de la publicació de *L'auca del senyor Esteve* (1907), una de les grans novel·les sobre la Barcelona moderna i els límits de la modernitat de la burgesia catalana.

## DE LA POLÈMICA A L'UNIVERSAL

Si els temes que Rusiñol feia pujar a l'escenari ja resultaven prou incòmodes, l'adopció sistemàtica d'una perspectiva irònica en la construcció de personatges, situacions i discursos encara accentuava el desassossec d'una crítica majoritàriament militant o d'un espectador

acostumat a buscar en el teatre un mer entreteniment o la confirmació d'una visió preestablerta de la realitat. Al cap de més de cent anys, oblidats —no sé si superats— els conflictes puntuals que Rusiñol havia fet pujar a l'escenari, la incomoditat del «teatre polèmic» de Rusiñol no passa desapercebuda al públic actual, a qui va dirigit el volum que teniu a les mans.

Quan es va estrenar *El bon policia*, Eugeni d'Ors, que estava a punt de fer el pas definitiu cap a *La Veu de Catalunya* i assumir el rol de verbalitzador del noucentisme, va recordar, sense esmentar el nom de l'autor, la inconveniència de mostrar una determinada cara de la realitat al gran públic, la «fera» que en qualsevol moment podia reaccionar contra aquell que gosés mostrar-li la imatge de la pròpia abjecció a través —i això era el més greu— de la desconstrucció del llenguatge, de l'explicitació de la incoherència, de la incongruència, de l'arbitrarietat de les construccions mentals que mouen l'individu i fonamenten la societat. Per a Ors, el que feia Rusiñol amb *El bon policia* —una peça breu, amb aires de farsa, que funciona com un mecanisme de precisió destinat a desmuntar els estereotips, tòpics, clixés, partits presos i

creences mitjançant el riure— significava rebentar des de dintre les estructures fonamentals d'una societat que ell, com a intel·lectual «orgànic», havia fet l'opció de salvaguardar. A partir d'aquest moment, Santiago Rusiñol i la seva obra quedaven exclosos del «nou» discurs sobre la modernitat ben entesa.

Al mateix temps, i degut a la censura que planava sobre la ciutat de Barcelona, sotmesa des de 1902 a l'anomenada «lleï de jurisdiccions» i on, segons el personatge de Lucientes, el cap de la policia, quan no hi havia bombes o vagues hi havia manifestacions de catalanistes o d'estudiants que provocaven aldarulls constants, Rusiñol no va dubtar a modificar alguns diàlegs d'*El bon policia* o d'*El Místic* —que han estat restituïts en aquesta edició— per tal d'evitar la suspensió governamental de què havia estat víctima *L'Hèroe* al cap de només dues representacions. Però és evident que sempre és més subversiu qüestionar el llenguatge que no pas denunciar la realitat. Potser per aquest motiu, *La 'merienda' fraternal*, que hauria fet les delícies del catalanisme en pes, es va estrenar a Puigcerdà l'estiu de 1907, en plena Solidaritat Catalana, l'únic



moviment polític que va obtenir l'adhesió explícita de  
l'artista. [...]