

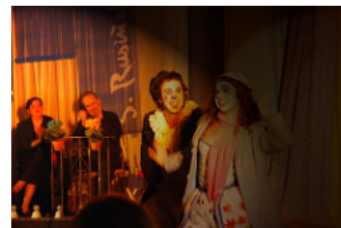
"La brotada d'avui ve cansada d'abusos de naturalisme, i busca espiritualitats. Simbolisme, decadentisme, esteticisme i altres calificatius són noms mal aplicats de sensacions, que es bategen per tractar-les d'explicar."

(Gallén, 1986, pàg. 454-455)

Per a l'impressionista pictòric, per a l'entusiasta de Maeterlinck, Wagner i Morera, per al prosista líric o monologuista delicat, sols restava un esglaió per al nou teatre: *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat* en van ser la plasmació.

### 2.1. *L'alegria que passa* (1898), l'artista contra el mal de prosa

Definida com a "quadro líric en un acte", *L'alegria que passa*, amb música d'Enric Morera, es va estrenar el 16 de gener de 1899. Va ser dirigida i escenificada per Adrià Gual al capdavant de la Segona Sessió del Teatre Íntim, que també va posar en escena *Silenci*, també de Gual. L'obra de Rusiñol va obtenir bona acollida en la crítica i en el públic, la qual cosa en va motivar la represa a la Cinquena Festa Modernista de Sitges l'agost del mateix any; el 1901 es va representar al Teatre Tívoli com a reclam de la primera sessió del Teatre Líric Català i el 1902 es va consolidar en l'òrbita comercial. L'èxit de recepció va fer que es traduís a altres idiomes (castellà, francès, italià) i va obtenir arreu la sanció favorable que va generar en el públic i la crítica catalanes com a mostra reeixida del nou teatre d'idees.



Escena de *L'alegria que passa*

Cal cercar l'embrió de l'obra dins els reculls de proses *Anant pel món* i *Fulls de la vida*: a mig camí del conte, la crònica, la prosa poètica i el monòleg, contenen una estructura dramàtica a l'entorn de la tensió entre artista i societat. A *Aves de pas* "los hijos de la bohemia! [...] Van donde la alegría y no disfrutan con ella" i a *Els caminants de la terra* (1893) s'hi evoca "La bohèmia que passa [...] Passa el que canta sense veu i el que fa forces sense tenir-ne; passa el que fa plorar l'orgue i fa riure de tristesa [...] Aquests sers que el poble en diu ganduls i els veu com gossos perduts, són potser els lliures somniadors del món".

L'espai de *L'alegria que passa* esdevindrà arquetip rusiñolià, amb associacions pictòriques: un poble polsós i gris com el del relat homònim de l'escriptor, descrit a les acotacions sota un realisme estilitzat. L'ensopiment de la població és ritmat pel so rutinari de les campanes de l'església i la *Cançó de la nyonya* cantada pels ferrers: les al·lusions sovintejaes a la son i a la mandra tenen l'únic contrapunt en Joanet, un jove que ha conegut la ciutat i vol desensenyar-se del marasme; per a accentuar l'antagonisme, es contraposa al seu pare (l'Alcalde), encarnació de l'arbitrarietat i l'emmandriment vilatans. Joanet és presentat com un noi no ben conformat amb el casament per interès que el pare li ha destinat i que tot el poble acata amb el conformisme davant l'hàbit indiscutit.

En aquest punt, l'aparició de tres comedians de camí romp l'estampa: el Clown n'és el cridaner portaveu i aconsegueix aplegar amb una vèrbola encisadora tots els habitants; vora seu irromp Zaira, una jove sensible que teixeix una relació somniosa amb Joanet. Tots dos aspiren a un ideal tan inassolible

com irrenunciable: "Correr, sentir-me volar, anar abraçat per la ruta, veient passar el món com si rodés per mes plantes, relliscar ran de terra, a bracet de ma estimada: correr pobles i fronteres, portats del vent de la sort i besar-se amb ales ben esteses", afirma el jove. Ella, per contra, mostra "l'enyorament d'una vida reposada, d'un home que m'estimés a mi sola, i em deixés morir tranquil·la sobre els seus braços honrats!". En mots de Maria Rusiñol, "el clown repicant el timbal de l'alegria" és el retrat de l'autor que "no vol destorbs ni barreres, ni afeccions que el lliguin" (Rusiñol, 1955, pàg. 133).

La projecció alliberadora de Joanet i Zaira, identificada amb l'art i la bohèmia, tindrà contrapunt en presentar-nos el carro dels comedians en forma d'aiguafort: l'enlluernament dissimula condemnes callades. Rere el Clown i Zaira, irromp una fosca figura: Cop-de-Puny, la força bruta, presentat com a ambigu protector de la noia. El carro, doncs, amaga "roba bruta", una misèria que no desanima els comedians a dur a terme la seva missió, tal com la canten els versos de Zaira davant la concurrència en el moment àlgid de la peça: "De terres enllà/portem la tristesa/la portem pel món/per deixar-la enrera [...] Tant si plorem, com si patim, hem de fer riure/hem de cantar per viure".

La cançó de Zaira no plau al públic insensible, avar amb el plateret que passa la noia en acabar. En aquest clímax, l'autor recorre a un equívoc: Joanet és l'únic que li dona una moneda en senyal d'agraïment i ella el rebutja bruscament per l'afecte que li té. El gest resulta mal interpretat i l'Alcalde profereix l'anatema: "Fora, la gent que llença el diner, que no vingui en aquest poble! El diner és lo més sagrat que tenim". Com a resposta, el Clown rebot els quartos a l'Alcalde i espectadors, en to lapidari i simbòlic: "Que se'ns en dona del teu diner! Aquí el tens! Poble pasturant terrossos! No en tastareu de poesia! Us condemno a prosa eterna; us condemno a tristesa perdurable! L'"Adéu, poesia" de Joanet i la pluja de fulles seques clouen la peça, però l'elevació dels saltimbanquis roman intacta. El Clown (amb Zaira i Joanet mal resignats a la derrota de l'ideal) és l'*alter ego* de l'artista modernista; com en Pierrot, el personatge de la *Comèdia* associat al món del circ i present a l'obra de Rusiñol *La cançó de sempre* (1906), el pallasso aconsegueix a la perfecció el rebuig del "mal de prosa": "sentir una cançó val més que trenta mongetes a l'olla". *L'alegria que passa* representa un dels passatges rusiñolians més característics quant a l'enfrontament entre artista i societat: com en les proses coetànies, l'influx simbolicodecadent de Maeterlinck hi és palès: el toc d'oració, la pols, les fulles seques, el silenci...

L'equilibri entre les situacions realistes i la idealització simbolicodecadentista atorga solidesa a l'obra i explica la bona recepció de la peça. El vessant decadentista no va ser ben rebut a les files ibsenianes, tot i que Iglésias admirava l'autor.

"Perquè sempre se'ns presenta tal com és, amb tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exalçant-les, volent-les encomanar als altres, no podent mai desfigurar la seva ànima essencialment catalana."

(Casacuberta, 1997, pàg. 265)

Significativa va ser l'entusiasta acollida dels regionalistes conservadors, que en valoraven la textura costumista mantinguda en molts diàlegs, llunyana a l'extrem simbolisme d'Adrià Gual.

Rusiñol va saber equilibrar-hi el credo amb la benevolència del públic, i va temperar les recances envers l'espiritualisme. En aquest sentit va ser eficaç la cançó dels boters inicial, en un castellà pronunciat còmicament a la catalana i que, segons Casacuberta, pot constituir una crítica en clau del *género chico*, tan infamat en la campanya en contra que va subscriure l'autor dins el projecte d'un teatre líric català. En el pla realista ubiquem expressions molt col·loquials a càrrec del Clown, o siluetes com l'home que recull fems en el primer quadre. Josep Roca i Roca es va referir dins *La Vanguardia* al "maridaje íntimo de la realidad y el idealismo". En altres mots: un simbolisme mitigat, tan venerat pels defensors del corrent com Gual com en clau de regeneració i construcció d'un teatre líric propi. L'ambivalència que mai posa en qüestió la validesa de l'art, la fantasia i la bellesa com a valors suprems, la converteix en una fita bàsica dins l'escena catalana contemporània. Una fita a la qual va contribuir la brevetat, tot constituint una aportació important dins l'escena de curta extensió, molt llunyana del sàinet convencional.

## 2.2. *El jardí abandonat* (1900), professió en la bellesa

El 1899 Santiago Rusiñol tenia enllestit el "quadro poemàtic en un acte" *El jardí abandonat*, inspirat en l'oració *Als jardins abandonats*. La prosa lírica havia estat fruit de l'impacte que va exercir en el pintor i escriptor la descoberta de diversos jardins entre 1895 i 1898, singularment a Granada i Aranjuez (Gallén, 1986, pàg. 461). *El jardí abandonat* és una pintura de 1898 que va exposar amb altres de similars com *Palau abandonat* i *Caminal de roses*: totes van contribuir a la mostra *Jardins d'Espanya*, amb què l'artista va triomfar el 1899 a París. Tal com registra Casacuberta, Roca i Roca va definir textos i pintures rusiñolians com "algo de esta nuestra España tan triste y decadente" i Eduardo Marquina va qualificar l'autor de "*poeta de humanidades nuevas*".

Aquest procés s'havia produït en el període d'aposta innovadora constatat amb *L'alegria que passa*. Es tractava –aquest cop– de no efectuar concessions i els quatre personatges que insereix a la prosa inicial –dues dones i dos homes– arriben a un grau d'irrealitat i simbolisme ultrats, malgrat el bon contrast i les interrelacions dissenyades: elements com el cor de fades de regust prerafaèlit o wagnerià hi ajuden. El 1900 es va editar l'obra i el mateix any Gual en va dirigir la lectura a la Sala Parés en vetllada de promoció d'una mostra de Ramon Casas. La funció, amb música de Joan Gay, no va ser pròpiament una estrena però va ser percebuda com a tal per una concurrència que admirava els artistes abans provocadors i ara reconeguts (Casacuberta, 1997, pàg. 276). L'obra s'avenia a un objectiu (la relació entre art i societat) que concernia el lector de revistes com *Pèl&Ploma*, la luxosa publicació dirigida per Casas.

