

Respostes a l'exercici sobre *L'alegria que passa*

**1. En parlar de *L'alegria que passa* com a obra de teatre, s'ha de parlar de dues institucions catalanes de l'època: el *Teatre líric* i el *Teatre íntim*. ¿En què consisteixen, aquestes dues iniciatives?**

Són dues iniciatives diferents que convergeixen en el projecte de modernitzar i actualitzar el panorama de l'espectacle públic català, especialment del teatre en el tombant de segle XIX-XX. El *Teatre Líric Català* va ser promogut per Enric Morera, el músic més wagnerià del modernisme català, entre el 1894 i 1908. El *Teatre Íntim* va ser una agrupació d'actors i gent de teatre promoguda i dirigida per Adrià Gual, activa amb intermitències entre 1898 i les primeres dècades del segle XX, amb la intenció de millorar el nivell de les representacions que es feien a Barcelona. Pretenia incidir tant en la manera d'actuar com en l'educació del públic.

Les dues associacions comparteixen l'interès per trobar nou llenguatge de l'espectacle, de qualitat i català, allunyat de la Sarsuela (*gènere chico*) i pròxim a la teoria de l'art total de Wagner, on participen conjuntament llibretista-dramaturg (text), músics, pintors (escenògrafs), dissenyadors (figurinistes), actors i figurants...

El gener de 1898 Adrià Gual va posar en escena per primera vegada *L'alegria que passa*, al Teatro Lírico – Sala Beethoven (edifici), dins la primera temporada del *Teatre Íntim*. El repertori d'aquesta agrupació constava principalment d'autors europeus, clàssics i moderns, i d'obres especialment concebudes i escrites per Adrià Gual. *L'alegria que passa* va ser una excepció en aquesta programació, admesa per tractar-se d'una obra d'autor català modern. En aquesta ocasió el compositor Enric Morera va dirigir la música que havia compost i el seu cor «Societat Coral Nova Catalunya» va interpretar la *Cançó de la nyonya dels ferrers*.

Tres anys després, el 1901, l'agrupació del Teatre Líric va estrenar l'obra comercialment al teatre Tívoli, en el marc d'unes companyies professionals (agremiades en l'*Asociación de artistas dramáticos y líricos españoles*), amb un notable èxit de públic. Aquesta rebuda favorable i les coneixences personals de l'autor van provocar que l'obra es traduís al castellà, francès i italià, i que l'any 1930 se'n fes una adaptació cinematogràfica. Sabem que encara l'any 1931 el paper de Zaira el representava una cantant professional.

**2. De quants actes consta l'obra? De quantes escenes? A què corresponen aquestes divisions? Des del punt de vista de l'argument, en quines parts dividirieu l'obra?**

L'obra, com moltes del seu moment condicionades per les limitacions econòmiques de la representació i per la tradició teatral local (Sainets i quadres costumistes), consta d'un sol acte. Les 10 escenes, d'extensió irregular, comparteixen un mateix decorat i canvien de l'una a l'altra en funció dels personatges que apareixen a l'escenari. Es pot dividir en tres apartats, que corresponen aproximadament a la introducció, el nus i el desenllaç clàssics: escenes i-iv: presentació del poble i de l'ambient ensopit; v-viii: arribada del grup de comedians i diàlegs amb Joanet; ix-x: representació i enfrontament final.

**3. ¿Quines informacions contenen generalment les acotacions en les obres teatrals? ¿I en el teatre de Rusiñol, en particular? (Posa'n algun exemple d'*Els caminants de la terra* o de *L'alegria que passa*).**

Les acotacions o didascàlies serveixen per donar indicacions sobre el muntatge de l'obra (llistat de personatges i característiques, escenaris i utilatge...), útils per als possibles directors o lectors; o bé per assenyalar el to amb què un personatge ha d'actuar, situar-se, moure's o declamar en un moment donat.

En el cas de Rusiñol, i atenent al caràcter dels seus «quadros dramàtics» que s'inspiren sovint en poemes en prosa o en relats narratius, les acotacions acostumen a traspassar els límits d'allò que és representable. Es tracta més aviat de pinzellades impressionistes sobre personatges i ambients o bé ingerències d'una veu narrativa (inaudible), que completa la intenció de la representació dramàtica. Rusiñol té en compte la possibilitat que l'obra, a més de representada, pugui ser llegida.

*Els caminants de la terra* va ser un poema en prosa (relat) publicat a «l’Avenç» l’any 1893. Rusiñol va publicar-ne una versió dramàtica el 1898, el mateix any que *L’alegria que passa*, de la qual es considera un precedent. Es pot comprovar la dependència de la versió dramàtica respecte al poema en prosa:

<i>Els caminants de la terra</i> (1893) – Poema en prosa	<i>Els caminants de la terra</i> (1898) – Quadre escènic, amb música d’Enric Morera
Potser això senten els caminants de la terra. I potser són els sols filòsops que practiquen. El seu rastre deixa un desig de seguir-los, un agredolç, sentit i fugit de pressa, de compassió i simpatia. És un adeu! Cada un passa per la llarga carretera. És l’adeu a una vaga silueta que s’esfuma, l’adeu del cor presoner que voldria tenir ales.	( <i>Potser això senten, i potser són els sols filòsops que practiquen.</i> <i>El seu rastre deixa un desig de seguir-los, un agredolç, sentit i fugit de pressa, de compassió i simpatia.</i> <i>És un adeu cada un que passa per la llarga carretera.</i> <i>És l’adeu d’una vaga silueta que s’esfuma.</i> <i>L’adeu del cor presoner que voldria tenir ales.</i> )

L’acotació final de la peça dramàtica (dreta), amb indicacions impossibles de representar, és un calc del final del poema en prosa (esquerra).

Aquest tipus d’informacions, complementàries a la representació però alhora impossible de «presentar-les» davant el públic, Rusiñol les repeteix en *L’alegria que passa*. Ja en la llista de personatges inicial trobem indicacions del tipus «[JOANET] ... s’ha omplert el cap de cabòries mal païdes», «[AGNETA]... del rengle de virtuoses per tendència», «[ZAIRA] ... Bon cor i mala vida... Símbol de la poesia que passa», «[EL MICO]... feliç els dies que menja bé; desgraciat quan falten els aliments», [EL CAVALL] Criatura resignada».

En la didascàlia inicial també figuren adjectius subjectius, difícils de formalitzar: «poble indiferent, vulgar i ensopit», o que sobrepassen les capacitats físiques de l’escenari: «per la carretera passaran uns pobres amb un carretó, un noi arreglant fems, un peó, un capellà i, si pot ser, un carro anant molt a poc a poc amb el carreter adormit.» Com sospitava el mateix Rusiñol, no ens consta que aparegués en escena un segon carro. Posar-n’hi un ja va fer prou efecte. (En la representació de *I pagliacci*, de Leoncavallo, al Liceu el 1895 no he trobat mencions a cap possible carro que caldria a l’escenari).

En altres acotacions, informacions externes a la representació. Així, quan presenta en Cop-de-Puny (escena V), l’acotació apunta: «l’Hèrcul de la companyia». O bé indicacions genèriques poc tècniques: «No ho han entès», referint-se al desconcert del poble davant la cançó de Zaira.

D’altra banda, les acotacions indiquen les entrades i sortides de la música d’orquestra, que en la lectura del text no podem percebre.

#### 4. El grup d’artistes que apareix a l’escena V està format per tres personatges peculiars. Descriu les seves característiques com a individus i com a grup.

L’entrada d’un carro d’artistes trenca la monotonia i l’ensopiment del poble innominat. Es tracta d’un carro arrossegat a dures penes per un cavall esquelètic, conduït per un forçut, i amb un mico, una noia i un pallaso a dalt. La presència d’aquest grup anima els carrers de la població. Anomenen el forçut amb el nom expressiu de Cop-de-puny, que connota la força, la violència i la poca subtileza del personatge, encara que la força i l’habilitat siguin fingides. No se’ns diu que tingui nom propi ni història coneguda. Malgrat el seu aspecte, és qualificat pel Clown amb la innocència d’una criatura; però en les seves accions veiem un caràcter violent (sobretot amb la Zaira) i una mica busca-raons (cap a Joanet i el poble). La Zaira és la cantant que acompanya el grup. Sabrem detalls de la seva vida i del seu pensament a partir de la presentació que fa el Clown (escena V) i del diàleg d’ella amb en Joanet (escena VII), encara que les dues escenes no diuen el mateix; el relat propagandístic del Clown posa ordre en la vida de la Zaira i pondera el seu art: «porta cançons de banda a banda de la terra» i és «l’aucell que alegra la nostra gàbia». En l’escena VI el Clown revela que la Zaira no és tal com l’ha pintada, sinó «filla d’algun tombant de camí». I en l’escena VII, davant la idealització d’en Joanet, que voldria seguir-la camí enllà, descobrim que ella idealitza el contrari, l’estabilitat o un ideal inabastable: «Jo tinc lo que vostè vol, la llibertat d’aire lliure, i em consumeix la tristesa!». La cançó decadentista que canta a l’escena IX resumeix les seves consideracions i les del grup, recordades insistentment en els versos del refrany: «Tant si plorem com si patim / hem de fer riure, / hem de cantar per viure»: la responsabilitat de l’artista i el seu compromís amb l’art, i en fi la repercussió social de l’art –un art que consola i distreu el públic, a partir del patiment de l’artista. Finalment, el Clown representa el cap del grup. Amant del fer camí i de la bohèmia. És el presentador o publicista de l’espectacle, i fa ús d’una paraula florida (jocs de paraules, acudits, dobles intencions...), tant davant del públic com en la

conversa privada. També té uns orígens incerts i amb un passat de farandola i itinerància. Però, a diferència de la Zaira, ho accepta i ho viu positivament.

5. A propòsit de Rusiñol, s'ha parlat sovint d'una mena d'«humor trist» o «agredolç». Busca'n exemples en el parlament que el Clown adreça al poble al començament de l'escena v. ¿Creus que aquest «humor» ajuda a dibuixar el caràcter simbòlic dels personatges?

El monòleg que el Clown adreça al poble constitueix la propaganda que ha d'animar-lo a assistir a la representació, que té com a objectiu causar admiració «Preparar-se a badar la boca», art musical «Vinguin, companys, a sentir-la» i humor: «vinguin a riure, senyors.» Fa una presentació hiperbòlica dels carro i del grup: «No diré que siguem propietaris, però tot aquest bé de Déu de carro i de bestiar, i de persones, tot és nostre (...)», que contrasta amb la pobra realitat que poden observar en l'escena. Prossegueix: «Aquest carro, vist per dintre, ve a ser una finca de recreu (...) té dos arcoves, menjador, cuina, sala de rebre, quarto per al mico i jaç per a un servidor». I apareix la paradoxa: «No hi falta més que aliments». O el joc de paraules: «palau de tota la força bruta, i de la roba també bruta». Quant als personatges, les hipèrboles no tan sols no són dissimulades, sinó que provoquen la reacció del mateix públic, que s'hi veu involucrat: «[Cop-de-puny] Aixeca un carro amb les dents...», «[Zaira] És cantant de carretera, lo mateix que les cigales». «[El mico] Sap de llegir, però no sap de parlar al revés de moltes dames, amb perdó de les que escolten». «Ell [el mico] ha tingut més estudis [que jo, el Clown].

Aquestes pinzellades construeixen tipus i eviten endinsar-se en la complexitat dels personatges. Per tant, els proporciona una descripció simbòlica i no pas figurativa o individualitzada.

6. De quina manera es contraposen els personatges següents dins l'obra:

Arcalde ↔ Clown;

Agneta ↔ Zaira;

Tòfol ↔ Cop-de-puny ?

L'Arcalde i el Clown són figures que comparteixen no tenir nom propi, sinó el nom de l'ofici. L'«Arcalde», nom que imita la parla popular, és l'autoritat del poble (i alhora, el pare també autoritari d'en Joanet). Arribat el conflicte, serà la veu representativa del poble. El Clown (anglicisme o modernisme per «pallasso») és l'autoritat entre els comedians-gimnastes-artistes. Serà qui parli amb un cert to paternal amb en Joanet (escena VI) i, quan ha esclatat el conflicte, també serà la principal veu representativa del grup.

L'Agneta i la Zaira són els dos personatges femenins en contraposició de l'obra. L'Agneta es presenta com una noia «adotzenada», compromesa amb en Joanet per voluntat de l'Arcalde (pare d'en Joanet). La relació entre els dos només sembla girar a l'entorn del futur casament. Representa, doncs, l'interès de reproducció tradicional del poble, de l'estabilitat sedentària i arrelada al país (economia domèstica, obediència, falta de voluntat pròpia i d'acció autònoma, enginy esmussat...), de poc pes dins l'obra, on apareix només a l'escena III. La Zaira, pel contrari, té més importància: és la cantant del grup d'artistes. Té tan sols divuit anys, però amb una història complicada al darrere, no del tot representable. «Símbol de la poesia que passa», anuncia Rusiñol en la didascàlia de la llista de personatges, desperta admiració i un sentiment d'adhesió per part d'en Joanet. La situació no deriva en un triangle evident, però s'hi insinua un desplaçament: en Joanet se sent més atret per la Zaira que no pas per l'Agneta. Però aquesta atracció no es concreta en res. I en la renúncia final d'en Joanet respecte a Zaira queda en suspens el valor de la seva relació amb l'Agneta. D'altra banda, la Zaira es veu sotmesa repetidament (escenes VIII i IX) a la força i violències d'en Cop-de-puny.

En Tòfol i en Cop-de-puny són els altres característics (personatges secundaris) dels dos grups en oposició: En Tòfol és el despreocupat, gandul, «rústic i de poc enteniment», segons el *Diccionari Català-Valencià-Balear*, que fa descansar totes les seves responsabilitats en la dona, la Tuies. En Cop-de-puny, per la seva banda, també té una relació de dependència-jerarquia amb una dona, la Zaira, amb qui no aclarim el lligam. S'insinua que tots dos homes són amics de la taverna i del menjar.

7. En Joanet ha estat qualificat com a «protagonista» i com a «personatge pont». ¿Com creus que es poden justificar aquestes dues qualificacions?

En Joanet és el personatge amb més presència damunt l'escenari, només igualat pel menestral que fa el solitari davant la porta de l'hostal «*mentres durí la funció (...) sense dir mai una paraula i sense distreure's per res*» (didascàlia Escena I). En Joanet només no parla a l'escena V, i com que és el subjecte que busca, és també a qui *passen més coses* al llarg de l'obra.

En les escenes I-IV el veiem participar en la vida del poble, encara que es distancia de la monotonia i la mandra general: ha estat a ciutat i llegeix –aspecte criticat pels seus convilatans, com en Tòfol. Les seves aspiracions són «veure món» i fer la seva, al marge dels valors paterns (materialisme i autoritarisme) i del poble (rutina i mandra). No vol deixar escapar l'activitat i les inquietuds pròpies de la joventut. Hem de suposar que torna a entrar a l'escena V (n'ha marxat al final de la IV) i a les VI-VII entra en contacte personal amb la gent del carro. Els manifesta les seves aspiracions, que refreden tant el Clown com la Zaira. En l'escena VIII es produeix el conflicte entre el Cop-de-Puny i la Zaira, i de retop en Joanet es planteja la seva situació: «No puc estar-ne (d'enamorat de la Zaira), però aquesta dona en un moment ha embellit la meua vida i m'ha filtrat dintre el cor sentiments estranys que fa poc no coneixia!».

Després de l'actuació d'en Cop-de-puny i de la cançó de la Zaira («la cançó del nostre ofici, les cobles de la nostra carrera, el cant d'un aucell molt blanc (...) que en diuen cigne i que sols canta una vegada», presenta el Clown de manera premonitòria), esclata el conflicte social quan la Zaira no accepta la pesseta («una pesseta!») en el país on, en paraules de l'Arcalce «El diner és lo més sagrat que tenim!» que ha pagat en Joanet. Els del poble es veuen menystinguts pel gest i fan fora els comedians. I en Joanet, sol, acaba lamentant-se d'acabar en el regne de la prosa, el poble, «a morir d'ensopiment i a no adonar-me del viure».

En Joanet, doncs, és un personatge pont en el sentit que en ell conflueixen els dos grups: pertany per naixença al terròs, però no és capaç de marxar-ne per seguir la seva voluntat amb el carro dels comedians. Se li escapa irremeiablement la imatge que ell s'ha fet de la poesia.

8. A les escenes IV i [X] (o última) es repeteix una cançó. ¿Quin sentit té, aquesta cançó? ¿Què suggereix la repetició a les dues escenes?

Aquesta repetició, en una obra tan breu, només pot entendre's com la voluntat de remarcar que, del començament al final no ha canviat substancialment res. Entremig hi ha hagut els moments d'entusiasme i de contenció d'en Joanet, i la cançó lírica i tristoia de la Zaira (que els del poble «no han entès»); però el cor de ferrers insisteix en la rutina del treball –i del descans-- que ha de concloure amb la mort.

Evidentment, hi ha la voluntat de lluir la música de l'Enric Morera composta per a l'ocasió, amb la intenció de presentar una alternativa al teatre «cantat» d'origen no català, com la sarsuela, amb les mateixes intencions de Wagner però a una escala molt més reduïda.

9. La professora Glòria Casals va resumir les aportacions de la literatura modernista en general plantejant els contrastos següents: artista ↔ societat; individu ↔ multitud; civilització ↔ endarreriment; progrés ↔ rutina; novetat ↔ tradició; passió ↔ apatia; vida ↔ mort.

Quines d'aquestes contraposicions veus més presents en l'obra de Rusiñol?

La literatura modernista és bàsicament una literatura que contrasta conscientment amb la literatura anterior, tant si parlem de la tendència esteticista com de la regeneracionista. En aquesta obra hi ha alguns contrastos que queden fora de la llista que va traçar la Glòria Casals (camp-ciutat, religió tradicional – religió de l'art, materialisme - idealisme). Dels que va formular la professora Casals, els més evidents són els de l'artista – societat (no hi ha reconeixement mutu), passió – apatia (prenent 'passió' àmpliament: de l'emoció desbordada, passat pel patiment o la necessitat), i evidentment, l'oposició vida – mort (la 'vida' autèntica no pot ser només 'esperar la mort', com plantegen al poble).

10. En tractar *L'alegria que passa*, s'ha parlat d'eclecticisme de tendències. Apunta en quins llocs de l'obra trobes trets *costumistes*, *simbolistes*, *decadentistes* o *naturalistes*.

*Costumistes: retrat de tipus i accions típics de l'entorn: poble, plaça, edificis, oficis... També s'acosta al costumisme l'anècdota poc transcendent.*

*Simbolistes: oposició poesia (artistes) – prosa (poble)*

*Decadentistes: visió de la vida dels artistes (cançó de Zaira). Ser artista no és un luxe, sinó una càrrega.*

*Naturalistes: Més d'ambient que no pas d'herència. Predestinació de l'entorn. L'obra és breu i no permet gaire «mètode experimental». Els personatges són massa plans i les seves relacions massa típiques i pocmatisades: obediència – conflicte – associació – enemistat.*

11. El mateix 1901 que es va estrenar comercialment *L'alegria que passa*, Rusiñol va publicar també el *Quadro líric en un acte* titulat *Cigales i formigues*. Compara les idees que expressa el següent parlament de l'ERMITÀ en comparació amb les de *L'alegria que passa* i relaciona-les amb la idea artística de Rusiñol.

L'ERMITÀ [als pagesos que han peregrinat a l'ermita per demanar pluja]: Sí: pequeu sense dar-vos compte; pequeu de viure ensopits, de tenir adormida l'ànima. Desperteu-vos! (*Tots s'agenollen*) Desperteu-vos i demaneu amb el cor que la terra sia bressol de somnis de poesia; que l'art ens empari i ens il·lusioni la vida; que les cançons ens deixondin i que tinguem set d'amor, i que l'esperit ens guii vers el camí de la glòria. Tingueu fe en la poesia, que ens darà calor a l'ànima, quan tinguem fred en els ossos; beneirà l'alegria i endolcirà la tristesa. (*Música*) La poesia és la fe purificada, i tot ho alcançareu amb ella, que tots els miracles de l'home els ha fet la poesia. Cel de núvols, escolta en als que sospiren, en als que creuen i estimen, en als que porten en l'ànima el desig de la bellesa. (*Es posa a ploure amb gran força*) Amics meus! Ja ha arribat la tempesta tan desitjada.

*Cigales i Formigues* és una obra més obertament simbolista que *L'alegria que passa*. La figura de l'ermità, per exemple, concentra els aspectes religiós i artístic que contrasta –i guia-- la multitud que acudeixen a l'ermita demanant aigua. La figura del sacerdot-artista capdavanter de la societat és en aquesta obra molt més simbòlica per ella mateixa i «heroica» que qualsevol de *L'alegria que passa*. Ara bé, el conflicte de fons, el valor de la poesia que és menystingut per la «prosa» de la duresa de la vida quotidiana també és ben explícit. En aquest context, els pagesos de les dues obres apareixen com «adormits» en la seva circumstància, i la «poesia», la «fe purificada», és la que ha d'obrar el miracle d'emparar-los i il·lusionar-los la vida.