

RUSIÑOL, ARTISTA COMPROMÉS

Isidor Cònsul

QUATRE NOTES PRÈVIES

-I-

A les pàgines de “L’Esquella de la Torratxa” i amb el pseudònim de “Xarau”, Santiago Rusiñol va començar a publicar, el 1907, un *Glossari* que feia de contrapunt irònic, i en molts aspectes ideològic, del que Eugeni d’Ors, amb el pseudònim “Xènius”, publicava a “La Veu de Catalunya”. Quan el 1914 va esclatar la Primera Guerra Mundial, “Xarau” hi va dedicar una atenció especial amb una sèrie del mateix *Glossari* que anomenà *Espurnes de la guerra*. Hi defensava la posició dels aliats, sobretot de França, i hi atacava sense contemplacions els germanòfils i els qui deien mantenir-se en la neutralitat. Rusiñol estimava França, coneixia París de les estades que hi havia fet com a pintor i considerava que la capital francesa era un dels exponents més elevats de la civilització europea. Als papers d’aquestes glosses enaltia un model d’art i de cultura que veia perillar davant dels bàrbars de la “kultur” alemanya que, Rusiñol, com era el seu estil, reduïa sovint als traços malgirbats d’una caricatura.

Espurnes de la guerra suma una vuitantena d’articles i van ser aplegats, l’any 2004, per Margarida Casacuberta i Josep M Muñoz en un volum homònim publicat a la “Biblioteca de L’Avenç”. La sèrie comença amb el to d’humor característic de Rusiñol per referir-se a la multiplicació de papallones franceses que habiten la nit barcelonina, les professionals del sexe que han hagut de deixar París perquè la guerra ha deixat la ciutat llum i capital de França a les fosques i sense homes. Per continuar guanyant-se el pa de cada dia, les honrades meuques franceses, com la llum i els homes de París, han abandonat també la ciutat per emigrar, en el seu cas, fins a Barcelona. Aquesta ironia inicial es glaça aviat a flor de llavis quan Santiago Rusiñol comenta la brutalitat de l’exèrcit alemany i la barbàrie destructiva que més li dol, la que s’exerceix sobre les obres d’art: *els alemanys han bombardejat i cremat la catedral de Reims, una de les més belles obres que hagi produït la humanitat. Ja han complert un altre número de la seva altíssima missió (...) De soldats útils per*

destruir, les mares en crien cada dia; d'artistes dignes de posar pedres que les venerin els segles, tan sols l'atzar o la providència en fa néixer un, com un cometa; els canons es fan amb diners i les catedrals es fan amb fe, i sinó mireu la de Reims: segles i segles per construir-la i quatre bales per aterrar-la.

-II-

Una altra nota prèvia ens podria remetre a la nit del 17 d'abril de 1903, quan Santiago Rusiñol va estrenar l'obra de teatre *L'Héroè*, al teatre Romea de Barcelona, protagonitzada per Enric Borràs. Segons Josep Pla, aquella estrena va constituir una de les explosions contradictòries més voluminoses que recorda l'escena teatral barcelonina. Va ser un triomf per a l'autor i els seus intèrprets, però l'obra només es va representar una sola vegada. El governador de la província Carles González Rothwos va passar aquells dies moltes fatigues i el mateix Rusiñol va considerar prudent, per evitar molèsties als uns i als altres, i potser evitar-se-les a ell mateix, passar la frontera i arrecerar-se a França¹. I tot perquè *L'Héroè* era una sàtira sense pal·liatius a la guerra colonial de Cuba i Filipines, la del desastre de 1898, i sobretot una càrrega de profunditat contra el militarisme buit de l'Espanya de la Restauració. Havia tret la idea d'un cas real, succeït a Mallorca, amb un noi que havia tornat de la guerra convertit en heroi i que, anys després, havia estat empresonat per robatori. En l'obra de teatre, que es desplega amb formes de melodrama, Rusiñol ridiculitza l'exaltació dels valors oficials espanyols i els oposa a les conegudes virtuts del treball, típiques de la menestralia catalana. A mesura que l'argument avança, *l'héroè* d'opereta va esdevenint un pobre diable instrumentalitzat per l'afalac dels curts de gambals i per una retòrica oficial que el desfà patèticament. Quan mor a la darrera escena, Joan, el seu botxí, deixa clar que no ha mort cap heroi sinó un gandul: *-I què he d'haver mort l'Héroè. He mort el gandul! Mireu-los allí! Els del teler són els héroes.*

Tot i que va estrenar-se quatre anys després del desastre de 1898, els fets encara cuejaven carregats de virulència i la consciència col·lectiva espanyola i

¹ Josep Pla, *El final del segle: el 98*. Dins *Santiago Rusiñol i el seu temps. Tres artistes. Manolo, Rusiñol, Mir*. Obra Completa, 14. Barcelona, 1981, Destino, pàg. 498.

catalana havien quedat sotragades pel daltabaix de la pèrdua de les darreres colònies d'ultramar, Cuba i Filipines. Fou una crisi, d'altra banda, amb molt de rendiment literari. La literatura espanyola va veure com, de l'ensulsiada, en sorgia el corrent crític i l'actitud regeneracionista de la "Generación del 98", amb els Baroja, Azorín, Unamuno, Machado i Valle-Inclán, entre altres. La cultura catalana s'hi va apuntar amb un seguit de protestes, manifestos i obres literàries com *Els tres cants de guerra*, de Joan Maragall; el conte al·legòric de Josep Pin i Soler, *Tanqueu les portes! Fantasia egipciaca*; l'esmentada peça teatral de Santiago Rusiñol i un parell d'assaigs de Miquel dels Sants Oliver no gaire allunyats de l'esperit més càustic de *L'Héroe* rusinyolenc. Són els papers titulats *Otra generación* i *La literatura del desastre*, tots dos de 1907, on l'assagista mallorquí desplega el primer cop d'ull analític de la "Generación del 98" i hi repassa els vicis de la manera de fer espanyola que havien conduït a l'ensulsiada del *desastre*: *el eje de nuestra pedagogía, en relación con el patriotismo, descansaba sobre el halago continuo de la vanidad nacional. Éramos los más valientes y los de mayor inteligencia; nuestro suelo el más privilegiado, nuestras mujeres las más bellas, nuestros poetas los más inspirados, nuestros oradores los más elocuentes del mundo. Se alteró y deformó el concepto de patriotismo: querer a su país por ser el propio, no por ser el mejor, sino para hacerle el mejor; quererle por el parentesco físico y espiritual que con él nos liga y por ser cada cual emanación de su ambiente y de su historia. ¡Cuanto hemos sentido y deplorado después aquella alteración, aquella torpe deformación de los hechos! (...) ¡Si en todo éramos los primeros! (...) Casi de tapadillo pasaron cosas tan formidables como la pérdida definitiva de la América Continental en 1822. Hasta la de Cuba y Puerto Rico, setenta años después, no se enteraron bastantes españoles de lo que significó la batalla de Ayacucho, nombre que, sin ninguna aprensión, se impuso a una bandería política (...) Y lo peor del caso es que, olvidada la fecundidad social y la iniciativa libre de los individuos, todo el mundo quiso vivir a costa del Estado, a riesgo de que no quedase nadie para hacer vivir al estado. A la vocación guerrera, se añadió, como queda dicho, la vocación oratoria.*²

Per acabar d'encaixar millor en les coordenades del temps la peça teatral de Rusiñol, em sembla també oportú de destacar la divertida al·legoria de Josep Pin i Soler, *Tanqueu les portes! Fantasia egipciaca*, publicat a la revista "Joventut", el

² Miguel S. Oliver, *La literatura del desastre*. Introducción y notas de Gregori Mir. Barcelona, 1974. Ediciones Península. Pàgs. 76-78.

març de 1901, però escrit, segurament el 1899. La pèrdua de les colònies i el cost enorme de la guerra havien obligat el ministre de finances Fernández Valverde a plantejar increments tributaris per pal·liar el malpàs de la hisenda pública. A Catalunya, la mesura va aixecar butllofes i protestes, acomboiades per la Lliga de Defensa Industrial i Comercial, que van acabar amb l'episodi conegut com a "Tancament de Caixes", això és, la decisió d'abstenir-se de pagar les contribucions. Sobre aquesta revolta catalana, l'escriptor tarragoní Pin i Soler va publicar l'esmentat conte al·legòric, situant l'acció a l'antic Egipte i construint una ficció on tots els elements de la política hispana hi tenien la seva corresponent metàfora. Així, qui ocupa el palau de Tebes és un infant inconscient (Alfons XIII), dominat per una parella de mags (Cànovas i Sagasta) que fan torns en l'exercici del poder. El relat avança amb el descontentament popular amb la política dels mags perquè els habitants de l'Ultra-Nil (Cuba i Filipines) s'havien aixecat en guerra ajudats per uns indis de cabellera roja (els ianquis) que parlaven de justícia i llibertat. Després de perduda la guerra i signada la pau de París (*quan tot fou malmès, viles retudes, naus enfonsades i la flor de la joventut egipcíaca en les tenebres del no ser*), ja no es podia demanar més a una pobra gent que havia pagat el seu escot *amb los fills de llurs entranyes*. Per això, quan el govern els va demanar nous impostos, *se reuniren al fòrum per protestar, cridaren com folls dient que no volien pagar i juraren que de primer lo sol s'aturaria abans que ells mudessin de parer*. És cert que l'episodi del "Tancament de Caixes" va moure gresca uns quants mesos, a Barcelona i a tot Catalunya, per bé que, passada la primera empenta *lo procònsul que governava la vila en nom dels magos, n'envià uns quants a les gemonies (a la presó), unes gemonies de per riure, i tots los qui havien cridat per carrers i places clogueren la boca, obriren la bossa i pagaren (...) "con recargo". Han passat uns casos més estranys en l'Antic Egipte!*

L'Hèroe de Rusiñol, doncs, entrava de ple en els plantejaments crítics d'una societat que començava a estar cansada de la malaptesa i poca traça dels qui dirigien el destí de l'Estat. Sobretot pel que feia l'existència d'un exèrcit antiquat, trist, mal preparat, mal armat i mal vestit, que només mantenia l'orgull fatxenda d'una retòrica buida pel seu passat més o menys gloriós.

-III-

Encara un tercer exemple, del mateix any 1903 i també de format teatral. Es tracta d'*El Místic*, que li va servir per encarar una història dramàtica, des d'un punt de vista personal, com fou el cas del poeta i sacerdot Jacint Verdaguer, excomunicat i suspès *in divinis*, pel bisbe de Vic, Josep Morgades, des del juliol de 1895 fins el gener de 1898. Les autoritats eclesials vigatanes van excomunicar mossèn Cinto, li van retirar les llicències sacerdotals i van privar-lo, per tant, de dir missa a causa de la seva rebel·lia. Un any abans i contra la seva voluntat, el poeta i sacerdot havia hagut de deixar casa López, la dels marquesos de Comillas, on havia exercit de capellà domèstic i almoïner des de feia disset anys. Claudi López, el seu antic amic, va dir prou per una suma de raons diverses: perquè li va semblar que l'almoïner s'havia excedit en la seva vocació caritativa; perquè no li acabaven d'agradar les noves companyies del mossèn dels darrers anys, d'ençà que havia tornat del viatge a Terra Santa, i perquè tampoc no li feia el pes que acudís a sessions d'espiritisme i, menys encara, que n'organitzés al palau Moja, al carrer de la Portaferriça, residència barcelonina dels López. Per als marquesos, va arribar aquell punt que Verdaguer els feia més nosa que servei i van decidir prescindir-ne. Per amorosir i amortir el cop, van demanar suport a l'església i van parlar amb el bisbe de qui depenia, jeràrquicament, l'almoïner, Josep Morgades. Mai no van comptar que Verdaguer no ho entendria i que es defensaria aferrissadament. Era un pagès del morro fort, a més de capellà i poeta, convençut de la bondat de les seves accions de caritat i, innocent com se sentia per no haver fet mal a ningú, va voler posar tots els punts i postil·les on s'havien de posar. El procés es va anar embolicant de mala manera, el sacerdot es va rebel·lar contra el seu bisbe i tot es va acabar d'enredar quan Verdaguer va fer pública la seva veritat als articles *En defensa pròpia*, on també denunciava el setge de fam a que era sotmès per part del bisbe i el marquès.

L'anomenat drama de Verdaguer va moure un rebombori important, va trasbalsar la societat catalana i la va dividir entre els defensors i detractors del pobre mossèn Cinto. Anys més tard, quan només feia un any i mig de la seva mort, Santiago Rusiñol tornava a obrir les costures de la ferida amb l'estrena d'*El Místic*, basada, d'una manera no gens dissimulada en el cas Verdaguer. L'obra es va estrenar la nit del 5 de desembre de 1903, també al Teatre Romea i per la

companyia d'Enric Borràs. Hi havia una forta expectació davant d'aquesta obra, els diaris en parlaven a l'avançada i prova d'aquesta, diguem-ne tensió, la dona la carta de Rusiñol a Eduard López Chavarri, el 17 de novembre, dues setmanes i escaig abans de l'estrena. Li diu que s'alegra molt que vulgui venir a Barcelona a veure *El Místic*, per bé que l'adverteix que vingui a *punt de ser una mica ex-comunicat, i d'aguantar el golpe. L'obra està inspirada de lluny amb la vida de mossèn Verdaguer, encara que completament canviats els fets, i conservant l'esperit. Ell és la única figura que en surt ben parada. Reben els capellans, els poetes catòlics, els catòlics que no són poetes, els neos, els liberals, i rebré jo, segurament, i tu, i tots plegats, però després del bullit de L'héroè, ja estic acostumat a qualsevulga sotragada, i a més a sotragades espirituals, com deuran ser aquesta vegada*³.

Rusiñol i Verdaguer no van tenir gaires oportunitats de tractar-se: pertanyien a móns diferents, es duïen setze anys de diferència i tampoc no compartien, si més no a priori, estètica ni ideologia. Tot i això es devien conèixer prou per fer-se tramesa d'alguns dels seus llibres i en aquest sentit, l'epistolari que coneixem de Verdaguer ens dona una carta de Rusiñol, de 1894, on agraeix la tramesa del llibre *La fugida a Egipte*⁴, i també tenim la referència, a la biografia de Sebastià Joan Arbó, d'una altra carta de Verdaguer a Rusiñol, en els moments més delicats del seu drama. Li deia, escriu el biògraf, *que segurament s'estranyaria que acudís a ell per aquest motiu, que gairebé ell hi tot se n'estranyava, però qui s'ofega no mira de quina aigua veu*⁵. El cas és que Rusiñol tenia en alta estima l'obra de Verdaguer i només cal llegir la carta de 1894 per adonar-se'n. També admirava la tenaç i valenta actitud de Verdaguer en els anys de la seva tragèdia personal quan el sacerdot i poeta s'enfrontava, tot sol, al bisbe Morgades i al marquès de Comillas. La delicada situació del poeta i el greu problema que li tocava de viure eren, per a Rusiñol, un mirall evident del model d'artista modernista: aquell ésser individualista, sensible, genial i messiànic *anorreat per la societat a la qual pretenia de salvar*⁶. No és estrany, doncs, que Rusiñol afavorís de manera decisiva la única intervenció de

³ Santiago Rusiñol, *Obres Completes*. Vol II. Barcelona: Selecta, 1976, pag. 942.

⁴ *Epistolari de Jacint Verdaguer*. Transcripció i notes per J.M. de Casacuberta i J. Torrent i Fàbregas. Volum VIII (1892-1894). Barcelona, 1984. Editorial Barcino. Pàgs. 172-173. Carta n. 1003.

⁵ Sebastià Joan Arbó. *Verdaguer*. Barcelona, 1970, Editorial Aedos, 2a edició. Pàg 511.

⁶ Margarida Casacuberta, *El calvari de mossèn Cinto, una metàfora del calvari de l'artista. Apunts sobre El Místic, de Santiago Rusiñol*. Anuari Verdaguer, 1995-1996. Vic, 1999. Eumo Editorial. Pàg. 399.

Verdaguer en el món del teatre, dins del marc del Teatre Líric Català que dirigien Enric Morera i Ignasi Iglésias. La nit de 31 de desembre de 1901 es va representar *L'adoració dels pastors*, amb lletra de Verdaguer i música d'Enric Morera, però mossèn Cinto no hi va assistir. Potser va al·legar problemes de salut, però també tenia raons morals perquè no era ben vist que un sacerdot entrés en un teatre. Rusiñol va assumir de fer-ne la presentació amb un text que no només defensava el geni literari de Verdaguer, sinó que el presentava, amb semàntica modernista, com un sacerdot de l'art i redemptor de la societat prosaica i materialista.

-IV-

La darrera de les notes prèvies és de 1902 i cavalca també sobre el tram de d'una obra de teatre que fou també polèmica i va repartir disgustos a dojo entre la societat benpensant del catalanisme conservador. És l'obra que porta de títol un oxímoron de l'esperit, *Els Jocs Florals de Canprosa*, estrenada el 29 d'abril d'aquell 1902. Va suscitar un gran rebombori entre els mitjans intel·lectuals i polítics que només van saber entendre l'obra com la befa de Rusiñol a la més coneguda i lloada de les institucions renaixentistes. A "La Veu de Catalunya", per exemple, Josep Morató escrivia que, amb aquesta obra, havia fet *escarni dels sentiments més sagrats de la pàtria* i l'estrena mateixa es va convertir en un guirigall considerable: *xiulaven els llums de gas, com escrivia el "Cu-Cut! ben gràficament, acompanyant els xiulets del públic, d'alguns crítics, dels que s'hi sentien explícitament implicats o d'aquells que veien en l'obra un atac irresponsable i antipatriòtic a una de les essències de la cultura del país com eren els Jocs Florals, al cap d'uns quants decennis de la seva restauració.*⁷

Evidentment que sí, que hi havia sàtira, però la legió dels ofesos va anar molt més lluny del que havia pretès l'autor. A Santiago Rusiñol li va costar d'entendre la reacció irada del públic, el dia de l'estrena, i l'actitud contrària i gairebé unànime de la premsa, amb l'excepció de "L'Esquella de la Torratxa" que, segons el seu costum, hi va continuar fent barrila. Succeïa que el catalanisme conservador havia aconseguit una mica de poder i influència política, finals del XIX i els primers anys

⁷ Vinyet Panyella, *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona, 2003, Edicions 62. Pàg. 366.

del XX, que s'havia traduït, en els àmbits culturals, en una lamentable proliferació de certàmens poètics, una allau de Jocs Florals locals i comarcals que, com un efecte secundari, anaven a la contra de la importància dels mateixos Jocs Florals de Barcelona i produïen una professionalització poc saludable de poetes i escriptors d'alta mediocritat. A *Els Jocs Florals de Canprosa*, aquests poetes professionals queden caricaturitzats en dos models d'escriptor en discòrdia estètica, el realista i el decadent. Al contrari del que representa el seu nom, Joan Dolcet i Sucre és el poeta aspre de la realitat, per al qual l'art ha de ser mascle, viril, de batzegada i d'empenta. Per contra, August Coca i Poncem representa la poesia decadent, amb una concepció suau i verge, femenina i reposada de l'art: *doneu-me una fada, un camp de lliris, un bosc d'algues o la remor d'una fonteta*.

La intenció de Rusiñol no era pas fustigar la institució dels Jocs Florals sinó denunciar-ne dos aspectes: que els certàmens literaris s'haguessin convertit en una festa de la política, així com la seva desconcertant i prosaica multiplicació. Sorprès per l'escàndol de l'estrena, va posar una nota *Al lector* quan va publicar el text on puntualitzava: *no es que no estimi els Jocs Florals, que els considero una hermosa, bona i útil una festa de les lletres, sinó que la festa de les lletres se vagi tornant de mica en mica la festa de la política; lo que hi ha, que els Jocs Florals són i han de ser per als poetes, i no per als companys de causa, per bona, per enlairada i per noble que sigui la causa*⁸. Cal advertir que no era pas el primer a denunciar i criticar la multiplicació dels Jocs Florals: quinze anys abans ho havia denunciat Josep Yxart amb la mateixa contundència i ironia que ho feia Rusiñol. La diferència és que Yxart s'adreçava a la tribu literària des d'un mitjà d'abast reduït, mentre que Rusiñol ho posava en la solfa d'una música més popular i en un àmbit més ampli com era una peça de teatre.

En tot cas i ni que sigui perquè es puguin veure les semblances, adjunto uns fragments de la filípica de Josep Yxart contra els Jocs Florals, l'any 1887: *Dije en otra ocasión que la poesía catalana tenía sus convenciones propias, y sus clichés, gastados ya por el uso, los cuales suelen servir para llenar lastimosamente los volúmenes de los mil y un certámenes poéticos que celebra Cataluña. Verdadera plaga de nuestra literatura llamé a estos, i no me retracto; confieso en alta voz mi odio cordial*

⁸ Santiago Rusiñol, *Al lector*. Dins *Obres Completes I. Novel·les i teatre*. Barcelona, 1947. Editorial Selecta.

a cuanto con el pretexto de popularizar el arte, lo vulgariza, lo manosea, lo convierte en diversión de feria, ni más ni menos que las exhibiciones de la "Mujer-cañón".

La institución de los Juegos Florales de Barcelona incubó una verdadera pollada de certámenes, que se echaron a piar por esos trigos sin que hasta hoy lleven trazas de acabarse. Esos hijuelos se parecen en todo a la madre, menos en lo que más importa, en las alas, y como bandada de pájaros nocivos han agostado en flor toda su cosecha. Por feliz e inexplicable suerte, un concurso poético anual había dado a luz verdaderos poetas y una verdadera poesía; las mejores que conocemos en catalán, en el siglo presente, han sido premiadas en los Juegos Florales, y sus autores salieron de la oscuridad movidos por el estímulo de gloria que les infundió aquella fiesta tradicional (...) Pero la ley es ley, y la naturaleza no falta nunca a las suyas. Si el mal de herencia de los certámenes poéticos se manifestó tarde en el cuerpo robusto de los Juegos Florales, hoy como virus estraga a sus desmedrados hijos, los de Sabadell, Igualada, Valls, Reus, etc. etc. etc. que, al democratizar la poesía, han acabado con ella, con aquel terrible veneno que aventaja a todos, el ridículo (...) Si antes no había fiesta mayor sin cucaña, hoy no existe en Catalunya acontecimiento extraordinario en villa de más de diez mil almas, sin su correspondiente certamen: propensión singular a toda diversión culta que yo apruebo por lo que demuestra, pero de la que reniego por sus efectos inmediatos. Que se inaugura un ferrocarril: certamen; que se celebra un voto de pueblo: certamen; que se funda un nuevo casino: certamen; (...) ¡Cuántas veces habrá sorprendido el lector entre las gacetillas de su periódico alguna que dice: "En el certamen de Arenys de Mar han obtenido premio los señores Fulano, Zutano y Mengano". Fíjese, y a los pocos días, leerá otro suelto igual, solo que Mengano va delante y los otros dos detrás y no pasará un mes sin que vuelva a encontrarse con los mismos nombres, solo Zutano figura en el primer lugar de la terna. Y más combinaciones se harían con tal baraja si más cupieran (...) Con los certámenes hemos vuelto a la Edad Media, cuando los trovadores iban de castillo en castillo; ahora van de entoldado en entoldado a cantar las excelencias de Cataluña por esos pueblos de Dios.⁹

⁹ Josep Yxart, *Certámenes literarios*. Dins *El año pasado*, Barcelona, 1887. Cito a partir d'*Obra Completa de Joseph Yxart*. Volum I. *El año pasado (1886-1888)*. Edició a cura de Rosa Cabré. Barcelona, 1995, Edicions Proa. Pàgs. 375-380).

UN ARTISTA AL PEU DEL CANÓ

He triat quatre exemples, però podrien ser molts més, per tal que em serveixin per accentuar i reivindicar un dels perfils de Santiago Rusiñol al qual potser no s'ha donat, encara, prou importància: el del seu compromís amb el món que va viure. La gran popularitat que va assolir, en bona part gràcies al seu propi personatge; el punxegut sentit de l'humor que tenia i el gavadal d'anècdotes i facècies, unes de reals i moltes d'atribuïdes, han contribuït poc o molt a distorsionar el traç del seu engatxament, el perfil d'aquesta dimensió d'un artista del seu temps, compromès i crític amb la dinàmica dels anys que li va tocar de viure. No va ser un model d'artista tancat a la seva torre d'ivori i dedicat, només, al sacerdoci de l'art. Les quatre notes prèvies que s'han ordenat, en cronologia inversa, de 1917 a 1902, volen presentar-se com quatre exemples de resposta de l'artista als problemes del seu temps. Podrien ser moltes més, com ja s'ha dit, perquè l'obra literària de Santiago Rusiñol és extensa i dóna joc per analitzar, caricaturitzar, definir, criticar o senzillament retratar aspectes diversos i complementaris de la societat. També es podria haver esmentat la seva obra més coneguda, *L'auca del senyor Esteve*, o altres que han passat més de puntetes com la sàtira a la demagògia dels republicans radicals d'Alejandro Lerroux (*La "merienda fraternal"*), la crítica a les sufraguistes en el monòleg *Feminista*, el desori de l'administració municipal a *Els punxa-sàrries* i l'enriquiment de sectors de la burgesia catalana, aprofitant la neutralitat, en els anys de la Gran Guerra, a *Gente bien*. Els exemples són això, mostres representatives d'una realitat global. En aquest sentit els quatre que s'han deixat, i sobretot contextualitzat, s'adrecen al cor d'un Santiago Rusiñol que, després d'uns inicis d'artista amb vel·leïtats d'estètica elitista, es va anar acostumant, en els textos teatrals, a tractar temes d'actualitat i proclius a la polèmica. El públic s'hi va avesar i va acabar esperant la punta crítica i el comentari mordaç de Santiago Rusiñol sobre els aspectes que anava servint la realitat costumista, política i social del seu temps.

No és casual que, dels quatre apunts que s'han posat d'exemple, tres siguin acomboïats per una obra de teatre, adreçada, en cada cas, a tres aspectes cantelluts de la realitat, per bé que siguin tan diferents com la reflexió i la sàtira sobre

el militarisme i les guerres colonials (*L'héroe*); la solidaritat amb el drama del poeta Jacint Verdaguer que airejava, de passada, l'enorme hipocresia de la societat benpensant i burgesa (*El Místic*), i la sàtira a una cultura literària que abusava en excés d'una fórmula antiga que la feia carrinclona, casolana i de poca excel·lència (*Els Jocs Florals de Canprosa*). I val la pena de remarcar que aquest arrelament a la realitat estrica no anava gens a la contra, com explica Margarida Casacuberta, de les principals línies del discurs estètic i ideològic de Rusiñol: *L'art com a religió, el sacrifici de l'artista, sol i incomprès enmig de la multitud hostil, el culte a l'emoció, l'escepticisme davant la realitat, etc. La retòrica era, certament, la mateixa però el significat del discurs s'havia modificat paulatinament i inexorablement al compàs del ritme que marcava l'evolució de la realitat cultural.*¹⁰

Pel que fa el quart exemple, la primera nota de la llista, les *Espurnes de la guerra*, la connexió i el compromís de Santiago Rusiñol amb la realitat del seu temps queden, encara, més en evidència per tres motius: en primer lloc, per tractar-se d'articles a la premsa que accentuaven les coordenades ideològiques de qui els signava. En segon lloc, pel contrapunt que representava la glossa setmanal de "Xarau", a "L'Esquella de la Torratxa", respecte de la que signava Eugeni d'Ors a "La Veu de Catalunya", i tercer i més important, perquè el compromís de Santiago Rusiñol amb la causa dels aliats el va dur a conèixer in situ els estralls de la guerra. L'opció del seu compromís era amb una determinada posició ideològica, una manera d'entendre Europa, i ho va demostrar anant a visitar la realitat de l'horror en el front més sagnant de la guerra, el d'Itàlia amb la frontera amb Àustria, la tardor de 1917. Ho va fer en companyia d'altres intel·lectuals aliadòfils com ell mateix, convidats pel govern italià: Miguel de Unamuno, Américo Castro, Manuel Azaña i Luis Bello, i paga la pena aturar-s'hi, ni que sigui breument, perquè aquest és un punt encara poc conegut de la biografia de Santiago Rusiñol.

L'escriptor va recollir l'experiència de la visita a la geografia de la guerra en les cròniques *Deu jorns al front italià*, publicades, també, a "L'Esquella de la Torratxa". És prou conegut que la Gran Guerra, la Primera Guerra Mundial, va caracteritzar-se, a més de la seva llarga durada de quatre anys i alguns mesos, per les innovacions d'armament en forma de fusells automàtics, metralladores i gasos asfixiants; per la pèrdua de poder de la cavalleria com a força d'atac, per la

¹⁰ Margarida Casacuberta, *El calvari de mossèn Cinto, una metàfora del calvari de l'artista. Apunts sobre El Místic, de Santiago Rusiñol*. Op. Cit. Pàg. 399.

intervenció bèl·lica dels primers avions i submarins, i per l'especial capacitat de fer mal de la nova artilleria. També per una extensió geogràfica com no s'havia donat mai a Europa, ni en el temps de les guerres napoleòniques, i si va començar com una guerra europea, va acabar com un conflicte mundial amb una mobilització tan gran dels exèrcits com tampoc no s'havia produït mai fins llavors: milions de soldats que van haver de combatre en fronts que tenien centenars de quilòmetres de longitud. Es va desenvolupar com una tenaç i acarnissada guerra de posicions i trinxeres, sobretot en els seus dos fronts més actius i dramàtics: el que va quedar establert al nord de França, després que el mariscal francès Jofre aturés la invasió alemanya al Marne, i el de la frontera entre Itàlia i Àustria, a la zona del Friül, a la línia de Gorizia (Gorica en eslovè) i Trieste. En aquesta segona geografia, el carnatge de la guerra es va concretar en unes xifres que encara fa estremir, de tants milers i milers de soldats que hi van deixar la pell. L'indret de la muntanya de Sant Michele, segons Rusiñol, va costar, en vuit mesos de lluita, *cent mil homes als italians i segurament molt més als austríacs. Afigureu-vos que va ser pres i tornat a prendre cent vegades, que estava atapeït de metralladores, que estava minat a sota les roques, que era un teixit de filats i que s'havia de caminar per sobre d'uns penyals cantelluts (...)* Si tots els homes que han mort en aquesta afrosa muntanya els hi possessin vius, no hi cabrien. Si els haguessin enterrat a tots, tampoc. (...) Al cim es troba el primer poblet absolutament destruït de tants com n'anirem trobant per aquestes voreres de muntanyes(...). Ni un sostre, ni un porxo, ni un hortet: tot ras. Un pilot de runa.

La desolada excursió dels intel·lectuals hispans els va dur a San Michele i a Montfalcone, a Udine i a Isonzo, a Gorica, Planina i Canale, posant en perill algun cop la pròpia integritat i sentint xiular les bales i els espetecs de les canonades per tots costats: *Passem volant, amb l'automòbil, perquè ens diuen que hi ha perill, i no veiem ni d'on pot venir ni per quin costat podem prendre mal. La mort, aquí, arriba del cel, com si caigués un aeròlit. No hi ha astrònoms que els anunciïn.* Els van pujar dalt d'un turó, prop d'Isonzo, i en esguardar les posicions austríaques, van adonar-se que tot era ple d'artilleria camuflada entre fondals i bardisses. El que veien era una nova manera de fer la guerra i van entendre tot d'una que l'artilleria moderna era cega perquè no cal que hi vegi, només li han de donar bé els paràmetres diguem-ne científics perquè faci mal on toca: *l'artilleria moderna no hi veu: calcula i sap. L'obús*

fa el camí que li manen, amb precisió matemàtica, i sap on ha d'arribar i què hi trobarà en arribant.

Un dels dies els va tocar de visitar l'escenari més tètric i desastrós d'aquella línia del front, el Monte Santa, *immens massís desolat que tanta sang ha costat a Itàlia*. En l'ofensiva del mes d'agost no podien ni enterrar els morts, la pudor era tan gran que s'escampava a uns quants quilòmetres de distància i van haver de rellevar soldats perquè, la mateixa pudor, els feia avorrir el menjar, sense comptar els que van morir de set perquè no hi havia ni una gota d'aigua. L'horrible viacrucis de la trepa hispana acaba amb la visita al regne de l'horror, els hospitals de campanya: *cares obertes com magranes, goles esteses a la llum, barres trinxades a bocins, dentadures tallades arran, llengües partides (...) rengleres de cames tallades, en perspectiva, fins al fons, i més enllà braços, i encara més enllà fileres de testes embenades, i nous turments i noves misèries, i com que dintre de l'horror n'hi ha un que ho és més que els altres, la nostra compassió s'atura en un cec que està planyent-se amb un crit que li surt de l'ànima, i un moment vol estirar els braços i els té tallats, i res més espantós que un home a qui ni tan solament li queden braços per demanar misericòrdia.*

L'horror viscut a les trinxeres durant la Primera Guerra Mundial mostra tota la seva virior en l'esplèndid reportatge de Santiago Rusiñol. No deixa de ser curiós que hagin estat uns textos tan amagats i desconeguts fins ara. Tenen tanta força que el lector reviu l'intens dramatisme de la guerra amb la mateixa esgarrifor que ho han fet algunes de les millors novel·les i films que s'hi han acostat sense embuts, des del mític film de Stanley Kubrik a *Paths of Glory* (1957), protagonitzat per Kirk Douglas, al més recent *Un long dimanche de fiancelles* (2004), basat en l'esplèndida novel·la homònima de Sebastien Japrisot.

Isidor Cònsul