

LECTURES HIPERTEXTUALS D'AIGÜES ENCANTADES,
DE JOAN PUIG I FERRETER: A LA RECERCA DE
L'HIPOTEXT¹

RAMON X. ROSSELLÓ

Grup de Literatura Catalana Contemporània
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓ

Dins la producció de Joan Puig i Ferrer (1882-1956), resulta especialment destacable la seua escriptura teatral de la primera dècada del segle XX, amb peces com *La dama alegre*, *Aigües encantades* i *La dama enamorada*, la qual en constitueix una primera etapa que es clou el 1914 amb *La dolça Agnès* (GRAELLS 1973: 5). És en aquesta etapa on situem el nostre objecte d'anàlisi, concretament en *Aigües encantades* (escrita el 1907 i estrenada el 1908), un text que ha rebut l'atenció de diferents estudiosos i que, per allò que ha estat dit sobre la seua relació amb la producció del noruec Henrik Ibsen, esdevé un cas interessant d'estudi des de la perspectiva de la hipertextualitat.²

Recordem que Genette, a *Palimpsestes* (1982), distingia la hipertextualitat de la intertextualitat, en el sentit que la segona quedaria reduïda a la presència efectiva d'un text en un altre, la qual cosa es concreta en la citació o l'al·lusió. La hipertextualitat, a diferència d'aquesta, es definiria com aquella relació que uneix un text B (hipertext) a un text anterior A (hipotext), d'una manera que no és la del comentari. L'objectiu d'aquest treball és, així doncs, revisar allò que, encara que sense atendre aquesta perspectiva teòrica, ha estat plantejat sobre la relació entre *Aigües encantades* i diferents hipotextos. I per fer-ho, com déiem, tin-

1. Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades FFI2017-86542-P titulat *La literatura de segundo grado: las relaciones hipertextuales en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939*.

2. També resulta una obra especialment interessant ja que té una forta presència com a lectura a l'ensenyament secundari, la qual cosa ha motivat diversos estudis vinculats a edicions i a materials destinats al sector educatiu.

drem en compte el que Genette aporta sobre la hipertextualitat, dins la qual, per una banda, distingeix dos tipus de relacions: la transformació, que implica la reescriptura respecte a un text concret, i la imitació, que se situa en el terreny de les reescriptures respecte a un gènere, un estil o la producció d'un autor. Alhora, aquestes relacions poden presentar-se amb diferents règims (seriós, lúdic i satíric). La combinació de tots dos elements, relació i règim, dona lloc a sis tipus bàsics de pràctica hipertextual (GENETTE 1982: 37).

Serà, per tant, a partir d'aquest marc des d'on desenvoluparem, en primer lloc, una aproximació a lectures que s'han fet de l'obra i, en segon lloc, la nostra possible aportació a la concreció de l'hipotext. En aquest recorregut serà interessant veure quines etiquetes o termes s'han emprat per parlar de les relacions d'aquesta peça amb la producció literària anterior. I, més en general, detectar les dificultats que trobem en les pràctiques d'imitació quant a la delimitació dels hipotextos (i les característiques concretes que els defineixen).

2. EL TIPUS DE PRÀCTICA HIPERTEXTUAL: AL VOLTANT DE LA «IMITACIÓ SERIOSA»

No hi ha dubte que en aquest cas ens situem dins el règim seriós, és a dir, que l'opció de Puig i Ferrer no va ser plantejar una reescriptura lúdica ni satírica.³ El que resulta més complex i interessant d'explorar és el tipus de relació que *Aigües encantades* planteja i, sobretot, quin seria concretament l'hipotext de referència, atès que aquesta obra —en general, l'escriptura del nostre autor durant la seua primera etapa— ha estat llegida des de la vinculació al denominat «teatre d'idees», a un «model ibsenià» i a peces concretes d'aquest. Abans de revisar com s'ha explicat aquesta relació i amb quins termes ha estat definida als estudis realitzats, volem exposar algunes consideracions sobre la producció d'aquesta primera etapa. Per una banda, cal tenir en compte que l'escriptura de

3. L'interés i l'admiració de Puig pel teatre d'Ibsen es veu reflectit en la seua conferència «L'art dramàtica i la vida» (1908), sobre la qual Graells (1982: 8) destaca que «és l'autor més analitzat a la conferència».

Puig no ha estat definida només a partir de l'etiqueta «teatre d'idees». Així, Graells (1973: 5) qualifica l'etapa com de «drames d'idees i passions», una caracterització que Foguet (2003) incorpora al títol del seu estudi sobre l'autor. Per una altra, cal destacar que *Aigües encantades* és vista com una obra singular, que «representa l'intent més reeixit en el sector de problemàtica social i col·lectiva» (GRAELLS 1973: 5).

Centrats ja en *Aigües encantades*, Graells, en un primer estudi sobre aquesta, posa l'atenció en la relació de la peça amb *Un enemic del poble* (1882):

S'ha convertit en un tòpic parlar de la influència ibseniana en Puig i Ferrer, tant referida al seu teatre en general, com a obres concretes. La insistència, en el cas d'*Aigües encantades*, és prou significativa [...]. Ningú ha assenyalat, però, el que ens sembla model evident i directe d'*Aigües encantades*. Ens referim a *Un enemic del poble*. Les semblances, fins i tot identitats, entre ambdues obres, passen de la simple influència o inspiració. No volem dir amb això que Puig plagués l'obra d'Ibsen, ni que en fes una adaptació casolana, comprensible i manipulada. Ens sembla que la paraula «model» és prou justa i definitiva. (GRAELLS 1973: 19-20)

Graells assenjala diverses «identitats» (1973: 20-21), que podem agrupar en tres àmbits: conflictes, personatges i estructura. Així, constata que els conflictes de totes dues es relacionen amb l'aigua i que l'enfrontament s'estableix al si d'una família (entre els germans Stockmann, en el cas d'Ibsen, i entre la filla, Cecília, i els pares —sobretot el pare—, a *Aigües encantades*). Tot seguit, enumera una sèrie de «paral·lelismes» entre personatges, com ara el del doctor Stockmann, protagonista de l'obra d'Ibsen, amb el Foraster. De Cecília diu que «participaria d'alguns aspectes del mateix Stockmann damunt la personalitat de la filla d'aquest, Kitty» (1973: 20). Respecte al mestre Vergés, considera que la postura vacil·lant d'aquest arrancaria de la dels periodistes Hovstad i Billing, «indecisos entre les seves creences i la conveniència de sotmetre's a les imposicions de l'autoritat» (1973: 20-21). I, així mateix, estableix un paral·lelisme entre el pastor Romanill i el mariner Horster, els quals cedeixen les seues cases per parlar en públic. Per acabar, assenjala un paral·lelisme en l'estructura de les dues obres, tant a nivell general com quant al desenvolupament de

l'«acte central» —el segon (de 3) d'*Aigües encantades* i el quart (de 5) d'*Un enemic del poble*.

Alhora, també destaca diferències, ja que considera que «certament, juguen en una i altra obra d'altres personatges de difícil aparellament, i hi ha altres aspectes que no es corresponen: la crisi generacional i l'enfrontament consegüent, la problemàtica religiosa, etc.» (GRAELLS 1973: 21). Així, com a característica general, Graells sosté que «en el fons, el que recull Puig és una idea i una actitud. L'enfrontament de l'individu (Stockmann i Kitty, ajudats per Horster; Cecília i el Foraster, ajudats per Romanill) contra una societat immobiliària» (GRAELLS 1973: 21). A més, resulta rellevant el fet de destacar la construcció del personatge de Cecília, del qual afirma que és «l'únic personatge femení de la primera època [...] capaç d'unes actituds racionals i ideològiques que ha marginat els seus sentiments (i això és el verament excepcional) [...]» (GRAELLS 1973: 18).

L'anàlisi de Graells esdevé del tot pertinent dins el marc en què ens situem, ja que en fixa una lectura que descarta la relació de transformació (plantejada en termes d'adaptació) per situar-la en el terreny de la imitació des de l'etiqueta «model».⁴ A partir de la perspectiva de Graells, aquest concepte d'imitació, entenem nosaltres, no es podria situar en una de les opcions que assenyalava Genette (1982: 102) com a habituals —la imitació d'un gènere, la producció d'una època o d'una escola, o la de l'obra sencera d'un autor. En tot cas, Genette considera la possibilitat de la imitació d'un text singular, tal com diu ell, en aquells autors en què canvia la manera segons les obres. Ara bé, puntualitza que imitar un text singular suposa constituir l'idiolecte d'aquell text, és a dir, identificar els seus trets propis i generalitzar-los, això és, constituir-los en matriu d'imitació, o xarxa de mimetismes, que pugui servir indefinidament.⁵

4. Graells (2001: 17), amb motiu de l'edició del *Teatre complet* de Puig, dirà que «en aquest text és on gràcies al model ibsenià o per un impecable exercici d'equilibri, la fusió entre la vicissitud personal dels personatges centrals i la del rerefons col·lectiu es produeix de manera més harmònica i amb dependència mútua».

5. Genette (1982: 88) emprà el terme «mimetisme» per referir-se a qualsevol tret puntual d'imitació.

Sobre la relació entre aquestes dues peces, Gallén (1986: 417), en revisar l'obra de Puig i Ferrer, recorre al mot «manlleu», el qual concreta «en l'enfrontament [...] contra una societat immobiliària que es nega a contribuir a la seva millora, si això ha de comportar l'anorreament i el desmantellament dels fonaments ideològics sobre els quals se sustenta». ⁶ Respecte a la lectura de Vilà i Folch (1988), en un apartat dedicat a «fonts i influències», aquest afirma que la d'Ibsen és la influència més marcada i recorda que fou Graells qui «va assenyalar l'antecedent més evident i directe d'*Aigües encantades*» (VILÀ 1988: 54-55), tot referint-se, és clar, a *Un enemic del poble*. Ara bé, és interessant que en un apartat anterior Vilà (1988: 51) lliga l'acció al voltant de la sequera a un element propi de l'origen de Puig. Així, comenta que la peça «va ser escrita el 1907 al Molí de Batistó, d'Alcover [...] i tot i estar situada, com ja hem vist, en plena època de drames passionals o de referències personals i familiars, aquest text es decanta més cap a una vessant de problemàtica social i col·lectiva. L'obra recull un dels temes més preocupants de les comarques tarragonines, el tema de sequera, de la manca d'aigua».

A més d'aquestes lectures, que incideixen en determinades semblances, podem veure també la de Sunyer (1988). Aquest, en la línia del que explica Vilà, comença destacant la singularitat de l'obra, atès que a «*Aigües encantades* no hi apareixen, si no és lateralment, les grans obsessions personals de l'escriptor: ni el complex per la seva condició de fill il·legítim ni la transposició dels seus vagabundeigs [...], ni tan sols l'esclat d'amors apassionats en escena» (1988: 28). A continuació, insisteix que és la peça que més assenyalada ha estat com a deutora d'*Un enemic del poble*, tot remetent al pròleg de Graells. Així mateix, exposa, i ací enceta una altra relació força interessant, l'influx d'altres obres d'Ibsen, com ara *Una casa de nines* o *Hedda Gabler*, vinculat al fet que la protagonista siga una dona, la qual caracteritza de personatge ferm, coherent i mític. Aquest protagonisme del personatge femení és una consideració

6. Gallén (1986: 417) recull la crítica publicada a *La Escena Catalana* (4-IV-1908), on es relaciona *Aigües encantades* amb *Un enemic del poble*, una referència present també a Foguet (2003: 78-79). Veiem així que el text més antic sobre l'obra ens acostava ja a una lectura hipertextual.

també rellevant, la qual no veiem de manera tan explícita en acostaments anteriors. Alhora, Sunyer (1988: 28-29) destaca que «les divergències entre el drama de Puig i Ferrer i *Un enemic del poble* no són només superficials». En aquest sentit, assenyala, per una banda, que «el conflicte familiar adquireix un relleu que no té equivalència en les discrepàncies entre els germans Stockmann». Per una altra, tot lligant en aquest cas el text al Modernisme, torna al motiu de la sequera i recorda que Puig «no havia d'adaptar d'Ibsen necessàriament [el motiu de l'aigua], ja que la literatura modernista catalana l'oferia en textos modèlics com el drama *Cigales i formigues*, de Santiago Rusiñol, o el conte *Deu-nos aigua, Majestat!*, de Raimon Casellas». Ja al final de la seua anàlisi, Sunyer (1988: 35) estableix una altra divergència, atès que mentre Cecília trenca amb la família i fuig del poble, «el doctor Stockmann i la seva filla reemplacen la idea de la fugida al món nou per la de la fundació d'una escola que es pugui convertir en germen de la futura transformació».

Amb motiu del muntatge que el Teatre Nacional de Catalunya va fer de l'obra, Sunyer (2006) torna a *Aigües encantades*. En aquest treball s'exposa la «consideració del teatre com el gènere literari més apte per contribuir a la transformació de la societat» (SUNYER 2006: 25), la qual cosa lliga amb la valoració de «la possibilitat de transmetre unes idees de manera directa a un públic congregat en una sala. D'aquí la utilització de mitjans habituals en la relació amb auditoris, per argumentar-hi o somoure consciències, com la conferència —en un acte sencer d'*Els artistes de la vida*, de Felip Cortiella, per exemple—, o l'assemblea —al segon acte d'*Aigües encantades*». Resulta, a més, rellevant la valoració del feminisme que impregna la peça: «*Aigües encantades* conté els fragments més radicalment feministes de la literatura d'inicis del segle XX [...]. Cecília exhibeix un feminisme modern, que no és malsonant a principis del segle XXI» (2006: 31). I es pregunta d'on li venia aquest: «D'Ibsen, sens dubte, i no tant d'*Un enemic del poble* com d'*Hedda Gabler* i les altres dones fortes del dramaturg escandinau, però també de l'igualitarisme anarquista amb què Puig havia entrat en contacte en la tertúlia del Grup Modernista de Reus» (2006: 32). Així mateix, estableix altres connexions en la caracterització de Cecília com a mestra: «Tampoc no és casual que Cecília Amat sigui estudiant de darrer curs de magisteri. El republicanisme i

l'anarquisme xifraven en la generalització de l'ensenyament bona part de la seva confiança en el canvi futur de la societat» (2006: 32). I insisteix, novament, en la diferència en el final respecte a *Un enemic del poble*, un assumpte que recuperarem posteriorment.

Les dues darreres lectures que revisarem breument són les de Casacuberta (2001) i Aulet (2008). És interessant la comparativa, ja que amb un format semblant, el d'estudi introductori, l'aproximació a l'obra presenta diferències significatives. Així, diríem que Aulet posa més èmfasi en la relació d'*Aigües encantades* amb el teatre d'idees, amb Ibsen i amb *Un enemic del poble*, que no Casacuberta.⁷ L'autora, que ofereix una introducció extensa, es distancia d'altres aproximacions ja que, en tractar la renovació del teatre català, no parla directament del teatre d'idees. Serà més endavant, en presentar l'activitat dels joves modernistes de Reus i Tarragona, quan s'introduiran referències a Ibsen. Ja situats en l'anàlisi de l'obra, trobem aquest fragment significatiu per al tema que ens ocupa (2014: 27):

Autobiografia, sinceritat, escriure amb sang, denúncia de l'estultícia humana i de l'anquilosament de les estructures socials... vertebren una obra que comença mirant el Nord i, concretament, a Noruega, on Henrik Ibsen, l'autor que havia revolucionat la dramaturgia europea amb un teatre anomenat «d'idees» i mal anomenat «social», vivia els seus darrers mesos de vida. Puig i Ferreter, en efecte, va trobar en el teatre ibsenià la forma de canalitzar una literatura entesa en sentit social més que no pas individual [...].

Tot i que l'anàlisi de la peça no es planteja en relació directa a *Un enemic del poble* ni a *Casa de nines*, respecte al personatge del Foraster diu que «les forces vives s'espanten visiblement amb la introducció del desconegut, que s'acabarà convertint en un "enemic del poble", d'evidents ressons ibsenians» (CASACUBERTA 2014: 29).⁸ A més,

7. L'estudi de Casacuberta fou publicat per Hermes el 2001 i, posteriorment, el 2014, per Castellnou.

8. Serà a les activitats proposades a l'alumnat on sí que veurem explícit l'interès de posar en relació *Aigües encantades* amb obres concretes d'Ibsen: *Un enemic del poble*, però també *La dama del mar*, *Hedda Gabler* o *Casa de nines*.

introdueix la relació d'altres personatges d'*Aigües encantades*, com ara Vergés, amb personatges d'altres obres d'Ibsen: *Solness, el constructor* o *Quan ens despertarem d'entre els morts* (2014: 36-38).

La introducció d'Aulet (2008)⁹ dona més relleu a la idea d'imitació d'un model. Així, Aulet (2009: 27) afirma que «a l'hora de concebre *Aigües encantades*, Puig i Ferrer s'emmiralla en els models que més l'interessen i que té més a mà. Sembla clar que el referent indubtable és el dramaturg noruec Henrik Ibsen». I, tot seguit, afegeix (2009: 27): «Un dels trets definitoris de bona part de la literatura modernista és la introducció a Catalunya d'aquells models estrangers que poden ser considerats moderns. I introduir-los no és només divulgar-los o traduir-los, sinó també adaptar-los o, més directament, imitar-los». Aulet (2009: 28) també ofereix una definició de «model ibsenià» en els termes següents:

l'heroi revoltat, l'individualisme, la lluita individu-societat, el fet de prioritzar un conflicte plantejat en termes individuals més que no pas com un problema de lluites de classes socials, el procés de conscienciació que duu a la voluntat i a l'acció, la contraposició entre la tradició i les idees modernes vingudes de fora i encarnades en algú que té una formació intel·lectual o el component didàctic a l'hora de transmetre un ideari.

Sobre la relació amb *Un enemic del poble*, aquest afirma que «les similituds són notables» (2009: 33) i comenta, tot seguint el que assenyalà Graells, que també hi ha un conflicte amb les aigües d'un poble i destaca la caracterització i el comportament del Dr. Stockmann com a referent per a l'obra. Respecte al que considera l'autèntic antagonista, Pere Amat, Aulet (2009: 35) exposa un lligam entre autor i ficció, ja que aquest «tenia una dèria especial contra els propietaris rurals [...]. L'obsessió té, de fet, connotacions autobiogràfiques», vincula-les a la seua història familiar. A més, assenyalava que el Foraster i Cecília «són personatges típicament ibsenians, però responen a matisos

9. Aquest estudi fou publicat per Edicions 62 el 2008, dins la col·lecció «Educació 62», i el 2009 dins «Educaula».

lleugerament diferents del model». Del primer diu que «és l'autèntic heroi sobre el qual recauen tots els valors de l'individualisme, del vitalisme i del coneixement intuïtiu i suggestiu del món», mentre que Cecília exemplificaria «un altre personatge ibsenià: el del personatge que, des de la consciència, acaba prenent una decisió que l'individualitza respecte a la resta de la societat» (2009: 35-36). I posa en relació Cecília amb Nora, de *Casa de nines*, tot remarcant-ne les diferències quant a la complexitat del personatge d'Ibsen.

Destacaríem de l'anàlisi la referència que fa a l'estructura de l'obra i a la relació amb els dos personatges centrals (Cecília i el Foraster). Així, Aulet (2009: 37) destaca que «no són tres actes amb una típica estructura de plantejament, nus i desenllaç, sinó que més aviat és un plantejament i dos desenllaços paral·lels. El segon acte és el del Foraster [...] i exemplifica el contrast més directe entre l'individu i la societat a la manera d'*Un enemic del poble*; mentre que el tercer acte és el de Cecília [...] amb un plantejament més proper al de *Casa de nines*».

3. AL VOLTANT DEL «TEATRE D'IDEES» I DEL «MODEL IBSENIÀ»

Quan parlem dels models des dels quals s'ha analitzat l'obra de Puig i Ferrer, trobem una etiqueta que va fer fortuna a l'hora de caracteritzar una part del teatre modernista i de l'escriptura de la primera etapa del nostre autor: teatre d'idees. Curet (1967: 336) explicava que «el misteri maeterlinckià i les boires transcendents de la literatura nòrdica, com, en altres aspectes, la música wagneriana —ja ho hem dit— i la filosofia de Friedrich Nietzsche eren motiu de discussió i de proselitisme [...]». D'aquesta manera, el nou teatre s'apartava del «drama passional i la comèdia de costums» i, tot seguit, hi introduïa la referència al teatre d'idees, del qual deia que «era un tema inèdit en la nostra escena. Mancava l'expressió de l'instint de llibertat i d'independència, la consciència individual rebel·lant-se contra tota servitud consagrada, els manaments del deure històric i la tirania de les majories» (CURET 1967: 336). A continuació, feia la connexió del teatre d'idees amb la producció d'Ibsen

(1967: 336): «Aquest esperit de rebellia, la lluita de l'individu contra l'Estat i les lleis escrites, la voluntat erigint-se en sobirana, tots aquests imperatius que es troben arrelats en el teatre nòrdic, ens expliquen que l'obra d'Enric Ibsen fos acollida amb tanta de predilecció per la nostra jove intel·lectualitat».

Valentí (1973), a *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, dedicava un apartat a «La entrada de Ibsen en Barcelona», on veiem recollida la reacció de Jaume Brossa («Friman») davant l'estrena d'*Un enemigo del poble* el 1893, a partir de l'article «Un enemigo del poble», publicat a *L'Avenç* (VALENTÍ 1973: 217). Aquesta referència a Brossa va lligada a una nota a peu de pàgina que remet al volum I d'*El arte escénico en España* (1894), d'Yxart, i al teatre d'idees. Aquesta etiqueta, si més no en els termes emprats per aquest, ens porta també a una distinció o oposició entre teatre d'idees i teatre de passions. Així, Yxart (1987: 249) comenta que «los estéticos del realismo —dice Ehrhard— se oponen á que se introduzca una tesis en la obra de arte. Pero, ¿por ventura en el mundo no hay más que pasiones y son éstas el único objeto en que deba ocuparse el teatro? ¿Por qué no representará también *los conflictos de las ideas*, lo mismo que los del sentimiento?». Més endavant, Yxart (1987: 262-263), després de revisar la producció d'Ibsen, diu que «al fin y al cabo, las obras de éste no son más que otra fase de ese teatro de nuestro siglo, fase no absolutamente nueva en todos los casos: son, en una palabra, la continuación, transformación y remate hasta ahora, de esa tendencia irresistible al teatro *de ideas*».

La mateixa referència a l'article de Brossa és recollida per Siguán a «Ibsen y el “drama de ideas” en Cataluña» (1988), en què aquest, segons Siguán (1988: 158-159) «saludarà a Ibsen como autor de la gran renovación del teatro moderno, como introductor del [en paraules de Brossa] «teatre d'idees, qu'es el qu'en tots els escenaris d'Europa està substituint a la dramaturgia antiga». Siguán (1988: 163), a més, proposa la distinció de tres tipus de drama d'idees en el cas del teatre català. En primer lloc, aquell que denomina «el drama más estrictamente ibseniano, en el que se plantean problemas culturales y morales a partir de conflictos ideológicos situados en un núcleo familiar que objetiviza las relaciones de sus integrantes entre sí y con el mundo

externo, conflictos que ponen en cuestión los valores morales de este mundo externo». En segon lloc, tenim aquelles obres en què es planteja «la problemática a partir de un individuo-héroe en lucha contra la colectividad. Es el tipo más fácilmente considerable como “de mensaje”». Siguán situa ací *Aigües encantades* i considera que el prototip d'aquest tipus seria *Un enemig del poble*. I, finalment, trobem el drama intern individualitzat, «el de los conflictos personales (en entornos moral y socialmente opresivos)», on situa obres com *La dama enamorada* i els *Diàlegs dramàtics* de Puig.

El 1990, Siguán publicà *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, on detalla les característiques de l'apellatiu ibsenià aplicat al teatre català (1990: 203-205). Sobre l'etiqueta drama d'idees, l'autora explica que la denominació «cubre de hecho prácticamente el mismo campo semántico que “ibseniano”, incluyendo además una valoración de “intelectualismo”, “racionalismo”, y referencias a las brumas del Norte en el caso del ibsenianismo y en el caso de algunos dramas de ideas considerados especialmente ibsenianos» (1990: 252). D'acord amb els plantejaments de Siguán, parlar de teatre d'idees i de model ibsenià seria considerar dos hipotextos semblants. Ara bé, també és cert que no tot Ibsen es pot reduir a un únic model ni, com acabem de veure, tot allò que considerem teatre d'idees català tampoc. Respecte a l'escriptura d'Ibsen, Siguán introdueix un tret interessant: el recurs a la denominada tècnica analítica, de la qual ja Szondi n'havia parlat el 1956. Aquest destacava que «no cal cap prova per demostrar que la tècnica analítica d'Ibsen no és un fenomen aïllat, sinó la manera de construir les seves peces modernes; és suficient de recordar les més importants: *Nora*, *Els suports de la societat*, *Espèctres*, *La dona del mar*, *Rosmersholm*, *L'ànec salvatge*, *L'arquitecte Solness*, *John Gabriel Borkman*, *Quan nosaltres, els morts, despertem*» (SZONDI 1988: 20). Siguán, en un treball posterior, en què ens recorda les diferents etapes de la producció d'Ibsen, respecte al desenllaç de peces escrites amb tècnica analítica, considera que a certes obres, com *Casa de nines*, «el desenlace se inclina por el presente, y los protagonistas logran librarse del pasado» (2003: 2159). Així, i malgrat les diferències, tant *Casa de nines* com *Un enemig del poble*, que no respon al

model d'estructura analítica, poden ser considerats drames «de tesis» (SIGUÁN 2003: 2159).¹⁰

4. SOBRE ALGUNS MIMETISMES AMB OBRES CONCRETES D'IBSEN

4.1. L'assemblea: *Aigües encantades* i *Un enemic del poble*

Resulta evident que, a nivell d'acció, el principal mimetisme que ha consolidat la relació entre aquestes dues peces és la inclusió d'un acte centrat en un esdeveniment públic on un personatge (el Foraster i el Dr. Stockmann) s'adreça a la ciutadania. Ara bé, abans d'analitzar la construcció d'aquesta acció concreta, si ens preguntem quines són les raons que la justifiquen, comprovem que ens trobem amb situacions no comparables. Així, el Foraster, de l'arribada del qual al poble tenim notícia ja avançat l'acte primer, simplement sollicita parlar davant la gent per explicar com resoldre el problema amb la sequera. En el cas d'*Un enemic del poble*, dins una història prèvia més complexa que la de Puig, l'assemblea és fruit del desenvolupament dels actes anteriors i, concretament, resultat directe de no permetre's la publicació d'un article del doctor, tal com veiem a l'acte III. Davant aquesta decisió del diari *La Veu del Poble*, induïda pel Batlle, el Dr. Stockmann diu que «el llegiré en una gran assemblea popular» (p. 103),¹¹ per la qual cosa l'assemblea és una alternativa a l'ús d'un mitjà periòdic en un macroespai on la premsa té la seua presència.

Així doncs, un dels motors de l'acció a totes dues obres és el xoc entre la voluntat per part d'un personatge de comunicar una realitat desconeguda i la d'impedir-ho per part d'altres. Ara bé, és interessant veure quin «efecte» podria tenir aquesta informació sobre els

10. Altres estudiosos també s'han aproximat al concepte «teatre d'idees», com ara Gallén (1986: 387) o Sunyer (1988: 26). Fàbregas es desmarca d'aquesta etiqueta i a *Història del teatre català* parla de «modernisme teatral regeneracionista», tot afirmant que aquest «té el seu representant més destacat en Joan Puig i Ferrer» (FÀBREGAS 1978: 191).

11. A l'hora d'indicar la referència de les citacions de l'obra només indicarem la pàgina. L'edició que fem és la corresponent a Ibsen (1985).

altres i a què (o a qui) s'enfronta. La notícia sobre l'estat de les aigües del balneari i el que comportaria la solució incideix directament sobre una economia local pròspera (el debat, a nivell col·lectiu, se situa així entre salut i economia, i respecte a les conseqüències que a nivell polític se'n deriven), mentre que fer el que vol explicar el Foraster hi tindria un impacte positiu, que atemptaria, però, contra una creença religiosa, amb la qual cosa el debat s'orienta cap a termes com religió i ciència, tradició i modernitat o, més en abstracte, manteniment i canvi.

Tots dos actes, com va assenyalar Graells, es desenvolupen en un lloc privat, cedit per algú disposat a permetre'l (Romanill i Horster), atés que els poders fàctics impedeixen la seua celebració en un lloc públic. Si ens fixem en les característiques de cada espai, veiem que presenten trets diferents, ja que el d'Ibsen és una sala vella i gran (espai interior) i l'espai de Puig és un gran pati a l'aire lliure (espai exterior). L'opció d'un espai exterior jugarà a favor de l'impacte que sobre els personatges tindrà l'inici de la pluja com a motor de l'acció final de l'acte II i també de l'impacte sobre l'escena d'un conjunt de sons, com el motivat per l'eixida i la tornada d'un ramat d'ovelles. Així, aquest acte comença i acaba amb el so del ramat, el qual, a banda de permetre una lectura simbòlica, sembla vincular-se a un gust per la circularitat, present en la construcció de tota l'obra. El tractament de l'espai també possibilita fer una lectura en el sentit que l'espai públic està reservat a l'home. De fet, Cecília roman tancada durant quasi tot l'acte segon ja que el pare li impedeix l'accés a aquest i cap dels altres personatges femenins amb nom participen a l'assemblea.

La celebració d'una assemblea allunya l'acció del diàleg típic entre personatges i dona lloc a intervencions llargues dels qui s'adrecen al col·lectiu. A més, dins aquesta trobem personatges singularitzats, però també un conjunt indeterminat de personatges anònims que s'hi sumen, individualment o com a veu coral. No obstant això, quan mirem la construcció de l'acció, comprovem que no tota ella està lligada a aquest acte de parlar a un públic, ja que assistim a un abans i a un després, on sí que comptem amb escenes de diàleg. Respecte a l'abans, a *Aigües encantades* en tenim diverses marcades per l'arribada al pati de la casa de Romanill de personatges (Bartomeu, Manso i Senyor

Vicenç) que no havien aparegut encara a escena i que representen, tot i les diferències entre aquests, un sector minoritari de la població no alineat amb el poder representat per Amat i el Mossén. A més, entre aquestes escenes prèvies, Puig n'inclou una de diferent, la de la visita de Joan i Amat, que mostra, dins aquest acte, el primer intent d'impedir que el Foraster parli al poble tot pressionant Romanill: «Amat (*Acabant la frase.*): Us podria anar malament, tant a ell com a vós» (p. 216).¹² Aquesta construcció retarda així la presència del Foraster i de la gent anònima del poble, que apareix després de l'arribada d'aquest (de fet, es planteja que potser no anirà ningú més a la xarrada, però finalment hi arribaran quan Amat i Joan tornen a escena). Ibsen, per la seua banda, inclou un intent d'impedir que parli el Dr. Stockmann per part del Batlle, però té lloc una vegada començat l'acte públic. Cal tenir en compte que amb Ibsen, a l'inici de l'acte, l'espai ja està ocupat per «ciutadans de totes les classes socials» (p. 105), a banda que el Dr. Stockmann ja es troba allí. Ibsen, a més, inclou la tria d'un moderador, paper que assumeix Aslaksen, el qual juga a favor de la posició del Batlle. Per la seua banda, Puig i Ferrerter inclou simplement una presentació que Vergés fa del Foraster, personatge desconegut per a la gent del poble. Però, sobretot, Puig altera el desenvolupament d'aquest moment, amb l'aparició, ja avançat l'acte, del Mossén (p. 230). Aquesta incorporació delimita dues seqüències en aquesta part central, ja que serà l'arribada d'aquest l'element que entrebancarà les explicacions del Foraster.

En aquest sentit, igual que *Aigües encantades* presenta dos personatges principals lligats a un dels bàndols (Cecília i Foraster), també en trobem dos a l'altre costat (Amat i Mossén). En aquest acte la rèplica al Foraster és assumida sobretot pel Mossén, mentre que als actes 1 i 3 l'oposició es manifesta en termes pare-fills. Així doncs, es podria veure un joc de desdoblaments en Puig enfront de les figures dels dos germans Stockmann, en què el Batlle, Peter Stockmann, aplega les característiques de «germà gran del doctor Stockmann, batlle i cap de policia de la ciutat, president de la Junta Directiva del Balneari» (p. 18). Puig incorpora, a més, un tercer representant del poder,

12. L'edició que fem és la corresponent a Puig i Ferrerter (2001).

l'alcalde Joan, però aquest serà un personatge que no s'alinearà de manera fervent amb Amat i el Mossén, si més no a la part final de l'obra. Iniciada la pluja, esdevindran impossibles les explicacions del Foraster, que fugirà perseguit pel poble, amb elements de violència física inclosos. Ibsen, d'una manera, es podria dir, més civilitzada, acaba l'acte amb la declaració del Dr. Stockmann, després d'una votació de l'assemblea, com a enemic del poble.

4.2. La fugida final: *Aigües encantades* i *Casa de nines*

Com ja ha estat destacat, el desenllaç d'*Aigües encantades* i el d'*Un enemic del poble* són plantejats de manera diferent. Ara bé, podríem veure un mimetisme que relaciona *Aigües encantades* amb *Casa de nines*, obra en tres actes, el qual aniria lligat al final de la peça i, no ho oblidem, a l'aparició d'una protagonista femenina que decideix abandonar la casa, en aquest cas, marit i fills.¹³

No obstant això, podem destacar també algunes diferències quant al tractament de la situació de Cecília i la seua decisió final. Així, el conflicte de *Casa de nines* esclata dins un matrimoni i té un caràcter intrafamiliar. En el cas de Cecília trobem el conflicte centrat en una relació paternofilial, però, per extensió, trobem un conflicte d'abast col·lectiu (Cecília enfront d'una ideologia dominant). A més, recordem que Cecília està ja en conflicte amb els seus pares quan s'inicia la peça. El tancament de Cecília, entre l'acte 1 i el 2, i l'evolució en l'intent del Foraster d'aportar una solució a la sequera al segon acte van acumulant motius per al desenllaç. Així mateix, veiem com el conflicte familiar entre filla i pares del primer acte evoluciona cap a una certa crisi entre pare i mare en què s'involucren qüestions de gènere.

Ben diferent és la construcció d'Ibsen, atès que el conflicte entre marit i muller arribarà a la fi de l'obra, quan aquest descobreix el préstec que Nora va demanar d'amagat quan ell estava malalt i, sobretot, davant la reacció que aquest té pel que ella va fer, inclosa la falsificació

13. Tot i que alguns estudiosos han esmentat també *Hedda Gabler* en parlar d'*Aigües encantades*, ens costa trobar punts de contacte directe amb la peça de Puig.

de la signatura del seu pare, la qual cosa provocarà una presa de consciència per part de la protagonista. Tampoc no podem oblidar que la possibilitat de fugida de Cecília s'anuncia des de la primera escena i no té el component de sorpresa que presenta a *Casa de nines*, on s'apunta més a un possible suïcidi, ja que el conflicte de Nora, fins al darrer moment, es construeix des d'un eventual descobriment del que va fer en el passat, qüestió que es vincula a la tècnica analítica d'aquesta peça.

Sí que s'observa en totes dues protagonistes una aposta per la seua individualitat. Nora diu a l'última escena que «abans tinc davant meu un altre deure. Haig d'educar-me a mi mateixa» (IBSEN 1997: 113). Cecília, pràcticament a la fi del tercer acte, afirma que «la meua obra, abans de tot, és la meua vida!» (p. 259). En el cas d'*Aigües encantades* aquest desenllaç es contraposa al d'*Un enemic del poble*, a partir de l'opció de romandre i actuar per canviar la realitat o anar-se'n. A l'obra d'Ibsen, després de plantejar-se la idea d'abandonar la ciutat, el Dr. Stockmann decideix quedar-se i confiar en l'educació d'«homes lliures i dignes» per «fer fugir tots els llops» (p. 156), uns llops que identifica com els «capitostos dels partits», que són «com un llop aformat que necessita una colla de criatures més petites cada any per existir» (p. 154). Sí que coincidiran amb la idea d'éssers «forts». Així, el Dr. Stockmann, a les darreres rèpliques de l'obra, es reconeix com «l'home més fort del món», del qual afirma que «és el que està més sol» (p. 157). Cecília diu del Foraster que «és un home fort» (p. 259) i ella mateixa es reconeix com a forta quan, just al final del text, declara que «els forts s'ajunten i se'n van...» (p. 261).

Veiem, per tant, que Nora fuig de casa sola a la recerca d'un procés personal, mentre que el Dr. Stockmann s'hi queda i creu que pot canviar el seu entorn amb una educació diferent. Cecília, per la seua banda, trenca amb la família i el seu medi original, però no se'n va del tot sola, ja que estarà acompanyada, si més no, pel Foraster. Aquesta es reconeix com a part d'un col·lectiu, format per aquells que tenen «una il·lusió, una fe...», que podran portar en el futur «alguna cosa gran» al món (p. 261). No obstant això, al tercer acte podem veure també que Cecília i el Foraster, cada un pel seu costat, han provocat un cert canvi en Juliana, la mare de Cecília, i en el batlle Joan, enfront

de l'actitud representada per Amat i Mossén, com si s'hagués aconseguit obrir una esclotxa en aquell món marcat per l'immobilisme. Així, resulta interessant observar la construcció de tres parelles de personatges (Cecília-El Foraster, Mossén-Joan i Amat-Juliana), amb les quals s'articulen els conflictes i els possibles canvis a partir de tres triangles (Cecília-Amat-Juliana i El Foraster-Mossén-Joan). En aquest sentit, la direcció del canvi dels personatges va en sentit contrari a cada obra: mentre que a *Aigües encantades* Juliana i Joan es distancien del bàndol que representa el poder oficial, a *Un enemic del poble* el Dr. Stockmann va quedant-se sol.

5. CONCLUSIONS

Hem pogut comprovar com les lectures que s'han fet d'*Aigües encantades* estan marcades, en gran part, per la consideració d'un «model» de partida. Comptem amb propostes on aquest estaria vinculat al teatre d'idees, a un model ibsenià o a obres concretes d'Ibsen, especialment a *Un enemic del poble*. Hem vist també que són diversos els termes emprats (inspiració, influència, imitació, identitat, paral·lisme, precedent, model, manlleu...) per marcar-hi la relació de l'obra de Puig, els quals poden lligar-se, segons els casos, a una idea de major o menor distància respecte a un hipotext.

Quant a la fixació dels hipotextos imitats, comprovem la dificultat de delimitar «teatre d'idees» respecte a «model ibsenià». Si ens quedem amb la proposta del model ibsenià, que Siguán considerava, si fa no fa, com a sinònim de drama d'idees, hem de tenir en compte que no tota la producció d'Ibsen pot reduir-se a una única caracterització. En aquest sentit, són interessants les distincions en la tècnica de construcció, ja que concretament *Un enemic del poble* no respon a la tècnica analítica, característica de gran part de la producció d'Ibsen, per la qual cosa veiem que la relació se situa bàsicament en termes de contingut. Per altra banda, Siguán distingia diferents modalitats dins el drama d'idees, les quals remetien a referents diversos de l'obra d'Ibsen, una de les quals tenia com a model *Un enemic del poble* i, en el cas català, *Aigües encantades*.

Alhora, hem vist com Graells assenyala com a model directe *Un enemic del poble*, una relació que, segons Genette, ens portaria a la consideració d'aquest text com un «idiolecte». Altres estudiosos com Sunyer, Casacuberta o Aulet han introduït altres obres, com *Casa de nines* o *Hedda Gabler*, per tal d'incidir en la idea de la dona forta. Això ens portaria a la necessitat de plantejar si hi ha un «model» més enllà d'*Un enemic del poble*. I, en tot cas, ens porta a considerar la necessitat de fixar una distinció entre allò que procediria d'un «model ibsenià», que, en tot cas, seria aquell que Puig podia tenir i que podem rastrejar al seu text teòric *L'art dramàtica i la vida*, d'aquells mimetismes que provenen de peces concretes, com ara el recurs a l'assemblea o la fugida final de Cecília.

Aquesta, si més no, dualitat en la consideració dels hipotextos en les pràctiques d'imitació, ens col·loca al davant la dificultat, en certes obres, de delimitar-los amb total claredat. En el cas que ens ocupa trobem elements vistos com a caracteritzadors d'un model o de l'estil d'un escriptor —recordem que per a Genette l'estil té a veure també amb els continguts— i d'altres que tenen connexió amb un text específic, sense que es pugui afirmar que l'hipertext comporte una pràctica de transformació directa. Aquesta situació, que no només es dona amb *Aigües encantades*, ens situa en un lloc en què s'activa una lectura en relació, per una banda, a un model de caràcter general i, per una altra, en relació al text (o textos) amb què comparteix aquell tret especialment característic. Una lectura, tot siga dit, que segons els casos, pot optar per incidir més en les semblances o les diferències, la qual cosa sembla haver esdevingut, d'acord amb la insistència, la «forma» des de la qual acostar-se i valorar la peça de Puig. Ara bé, considerem que fer aquesta lectura, de manera més exhaustiva i detallada, demanaria comptar amb alguns estudis encara pendents. No obstant això, podem preveure que en un cas com el d'*Aigües encantades* sempre ens trobarem davant aquesta «tensió» entre la referència a un model general i a obres concretes, entre la semblança i la diferència o entre la literatura o la biografia pel que fa a l'origen de determinats elements.

Ja per acabar, voldríem assenyalar com les lectures hipertextuals poden acabar posant un èmfasi excessiu en les semblances respecte als hipotextos. Segurament la valoració que s'ha fet d'*Aigües encantades*

ha quedat fortament marcada per la idea d'un model ibsenià, essencialitzat en una obra com *Un enemic del poble*. Pensem que caldria no perdre de vista elements de la peça de Puig i Ferrer que la singularitzen, com són la duplicitat de personatges centrals, que tenen un correlat en l'estructura i en els conflictes plantejats. A més, a nivell ficcional, comptem amb la construcció d'un personatge protagonista femení i jove, amb els seus conflictes familiars i socials. Aquests conflictes, vinculats a una ideologia i a unes estructures de poder que semblen inamovibles, la porten a prendre la decisió d'anar-se'n per seguir un procés de transformació individual i social junt amb altres forts. Tot això, no ho oblidem, en el context rural propi d'un «poble de la província de Tarragona, allunyat de la capital, en la part alta i muntanyosa» (p. 180), elements característics d'un context específic, pròxim al nostre autor i lluny del d'*Un enemic del poble*. Sense oblidar, a més, les diferències, també importants, que a nivell temàtic podem trobar entre les dues obres, i que no hem pogut analitzar en detall. Destacaríem, en tot cas, el discurs plantejat al voltant de la desigualtat entre homes i dones, ben propi del text de Puig, dins un retrat social i ideològic en què la religió catòlica juga un paper de primer ordre.

BIBLIOGRAFIA

- AULET (2009): Jaume Aulet, «*Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Edicions 62, p. 9-38.
- CASACUBERTA (2014): Margarida Casacuberta, «Introducció», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Castellnou, p. 9-57.
- CURET (1967): Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos.
- FÀBREGAS (1978): Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, Barcelona: Millà.
- FOGUET (2003): Francesc Foguet, «Joan Puig i Ferrer: teatre d'idees i passions (1904-1912)», *Revista de Catalunya*, núm. 182, p. 50-92.
- GALLÉN (1986): Enric Gallén, «El teatre», dins: Martí de Riquer *et al.*, *Història de la literatura catalana* 8, Barcelona: Ariel, p. 379-448.
- GENETTE (1982): Gérard Genette, *Palimpsestes*, París: Éditions du Seuil.
- GRAELLS (1973): Guillem-Jordi Graells, «Pròleg», dins: Joan Puig i Ferrer, *Aigües encantades*, Barcelona: Edicions 62, p. 5-22.

- GRAELLS (1982): Guillem-Jordi Graells, «Pròleg», dins: Joan Puig i Ferreter, *Textos sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 5-16.
- GRAELLS (2001) Guillem-Jordi Graells, «Estudi introductori», dins: Joan Puig i Ferreter, *Teatre complet 1*, Tarragona: Arola, p. 9-43.
- IBSEN (1952): Henrik Ibsen, *Teatro completo*, Madrid: Aguilar.
- IBSEN (1985): Henrik Ibsen i August Strindberg, *Teatre*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa».
- IBSEN (1997): Henrik Ibsen, *Casa de nines*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PUIG I FERRETER (1982): Joan Puig i Ferreter, *Textos sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PUIG I FERRETER (2001): Joan Puig i Ferreter, *Teatre complet 2*, Tarragona: Arola.
- SIGUÁN (1988): Marisa Siguán, «Ibsen y el “drama de ideas” en Cataluña», *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, vol. VI-VII, p. 157-164.
- SIGUÁN (1990): Marisa Siguán, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el Modernismo catalán*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- SIGUÁN (2003): Marisa Siguán, «Ibsen en España», dins: Javier Huerta (dir.), *Historia del teatro español 2*, Madrid: Gredos, p. 2153-2175.
- SUNYER (1988): Magí Sunyer, «*Aigües encantades*: comentari del diàleg final», dins: Margarida Aritzeta et al., *Comentaris de literatura catalana de COU 1988-1989*, Barcelona: Columna, p. 25-36.
- SUNYER (2006): Magí Sunyer, «L'àliga i el galliner», dins: *Aigües encantades*, Joan Puig i Ferreter, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, p. 22-35.
- SZONDI (1988): Peter Szondi, *Teoria del drama modern*, Barcelona: Institut del Teatre.
- VALENTÍ (1973): Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Ariel: Barcelona.
- VILÀ (1988): Joaquim Vilà, «*Aigües encantades* de Joan Puig i Ferreter», dins: Pere Ballart et al., *Lectures de C.O.U. 1988/89 (I)*, Barcelona: La Magrana, p. 39-76.
- YXART (1987): José Yxart, *El arte escénico en España*, Barcelona: Alta Fulla.