

Julio Coll, «La fortuna de Sílvia», crítica de l'obra a *Destino*, 508 (12/04/1947)

Nuestro Sagarra ha vuelto a estrenar. Y lo ha hecho con una obra dramática, grande, noble. Lo ha hecho con talento y sin ninguna concesión. La obra se titula, y sus márgenes contienen exactamente cinco personajes. Cinco personajes y una comparsa, que es la doncella que va y viene y les abre la puerta y les sirve de beber a los otros. Se trata de una comedia cuya acción se desarrolla en diez años, divididos de la siguiente manera: el primer acto, en 1935; el segundo, en 1940, y el tercero (en dos cuadros), en 1945, en una ciudad europea. Y desde que empieza hasta que termina, sobre la escena permanece constantemente Sílvia, la protagonista que tiene las características de un gran tipo humano.

Por primera vez en el teatro de Sagarra aparece una figura que, al margen de la poesía y de la versificación tiene las dimensiones y el alcance de un gran valor individual, de fuerte contenido humano y que está trazada con los rasgos de una gran potencia dialéctica. El segundo acto, por ejemplo, desarrollado sobre un diálogo entre madre e hija, puestos en pugna los dos caracteres, nos da la tónica para enjuiciar la nueva forma dialéctica que ha de tomar de ahora en adelante el teatro de Sagarra. A partir de este momento, nos atrevemos a asegurar que Sagarra se encuentra ante la verdadera base del teatro puro, del teatro-teatro. Que, en realidad, no es más que la existencia de dos o más tipos, un problema y discusión de ese problema entre ambos.

Como tipo humano, Sílvia tiene dos características que la definen: el recuerdo de sus mejores momentos vividos (simbolizados por un vestido antiguo, que es su «tesoro») y la vigencia de su personalidad que se localiza en la fuerza altiva de su mundo interior. Ese mundo interior es el que ella maneja para transformarlo todo hasta el punto de que siendo una inadaptada, le permite adaptarse con facilidad, aunque no sin esfuerzo, a la trabazón de los distintos hechos que forman su vida, hasta limitarse a sí misma como si permaneciera encerrada en una torre de marfil. A lo último, a través de sus recuerdos, su mundo, su vida (que antes contaba con esposo e hijos, más tarde, hijos solamente, y después sólo una hija casada que se aleja de ella), a lo último quedará como antes de haber empezado: ella sola ante los demás y ante su propio espejo, como

si nada de lo vivido contara para más que para lucirlo en la memoria, mientras se resigna confiadamente a seguir viviendo; como si a cada hora tuviera que volver a suceder de nuevo su vida o como si a cada minuto que pasara tuviera que empezar una nueva vida. Esta es Sílvia, la de los sueños y la de las resignaciones felices.

Y todo ello explicado a lo largo de diez años en un seguro discurrir de discusiones que no tienen otro objeto que el definirla a ella, centrarla sobre el papel, resumirla en el último acto, como una obra realizada ya y ya lista para dejarla de lado. Y si antes hemos dicho que Sagarra se encontraba ante la verdadera base del teatro-teatro, cabe añadir que no lo ha logrado plenamente. Aun siendo ésta su mejor obra teatral, la mejor pieza de su galería escénica, peca en esta ocasión (dentro de su gran calidad, que se hace indiscutible ya en esta obra), peca ahora de una ligera desviación literaria hacia el campo de la novela teatral. Es decir, la base escénica de *La fortuna de Sílvia* es enorme. Pero en algunos momentos sus diálogos no son absolutamente teatrales; son diálogos de novela, aunque de novela grande y, por tanto carecen, dentro de la dialéctica necesaria, de ese valor de síntesis que exige el teatro en sus diálogos. Es como si en este caso, ante el mejor de todos los Sagarra teatrales conocidos, el Sagarra de *La fortuna de Sílvia* nos planteara un argumento de novela con las soluciones de una firme y notable manera de teatralizar usando aún de los adjetivos poéticos de su mejor poesía. De ahí que las primeras escenas del primer acto tengan tan poco de teatro y un mucho de novela. Le sobran adjetivos alrededor de unos retratos (que no vemos) y le faltan ideas sobre esos mismos retratos. Creo que Sagarra me comprenderá cuando le diga que, por el contrario, el tercer acto, con la intervención del personaje encarnado por Bruguera («L'ocellot de Madagascar»), la dialéctica adquiere entonces una finura y una intención precisamente teatral y directa, pese a sus constantes e indirectas insinuaciones, que hacen de ese último acto una de las piezas teatrales más interesantes de cuantas producciones ha dado la lengua catalana y, si más no, de entre las muchas que se estrenen en este país, que es teatral por excelencia.