

**Núria Santamaria Roig, «El prestigi dels morts, La fortuna de Sílvia, Galatea i Ocells i llops, un cicle escatològic?», a *Franquisme & Transició. Revista d'Història i de Cultura*, núm. 2, 2014**

La raó de les serps és el que impera en el paisatge evocat per *La fortuna de Sílvia*, estrenada el 5 d'abril de 1947 al Romea. Un paisatge en el qual el món ja ha perdut la innocència, i els personatges han estat expulsats del Paradís, perquè, com diu la perspicaç protagonista, «tots constituïm la ramada de desagraïts que serveixen els interessos del diable».<sup>1</sup> Per això, en una de les manifestacions més paroxístiques del diable com és la guerra, hi mor l'únic personatge a qui s'atribueixen característiques angèliques, l'Abel, el nom del qual ja és prou eloqüent de la seva condició de víctima, i per si no l'era, Sílvia fa una remissió explícita al *Gènesi* (4, 4-5).<sup>2</sup>

La idea d'un futur ominós, de la impossible continuïtat del món d'abans, amplifica el seu perímetre combinant diversos plans —el microcosmos familiar i la urgència històrica, i el passat i el present. Que la trama fos ideada per Mercè Devesa, extrem que no sembla esclarit del tot,<sup>3</sup> ens és ara una mica igual, perquè, ni que fos així, la metabolització artística que en va efectuar Sagarra li dóna el mateix rang significatiu de la resta de les peces que estem posant en joc.<sup>4</sup>

Aquí, d'una manera més explícita encara que en l'obra anterior (i com passarà en les dues següents), l'autor posa el focus en un personatge femení madur,<sup>5</sup> que ha hagut d'entomar successives penalitats (el desclassament social, la viduïtat, les dificultats econòmiques, l'enveja caïnita de la germana, etcètera). En tots els tràngols el personatge s'aferra a la seva fortuna, és a dir, «a la seva manera de pensar, de sentir, d'actuar, prescindint de prejudicis, de les opinions o de la malícia dels altres...»,<sup>6</sup> però aquesta és

---

<sup>1</sup> Sagarra, *Obres completes. Teatre*, II, p. 352.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>3</sup> Devesa es va revelar com a artífex de l'argument en: Permanyer, *Sagarra vist pels seus íntims*, p. 187-189. Gallén va trobar avals per al dubte revisant els manuscrits de l'obra de l'arxiu Sedó: Gallén, «El cas de Josep Maria de Sagarra», p. 140.

<sup>4</sup> L'autor va declarar en diverses ocasions la seva especial preferència per aquesta obra. Vegeu, per exemple, Del Arco, «Mano a mano. José María de Sagarra», *La Vanguardia Española*, 14 març 1954, p. 18; i encara Sagarra, «Pròleg», p. 13.

<sup>5</sup> Com observava Fàbregas, «des seves heroïnes encamen l'esperit d'una Europa que ha quedat esfondrada, i passen llur dolor i llur enyorança com el darrer testimoniatge d'allò que mai més no tornarà a ésser», Xavier Fàbregas, «Josep Maria de Sagarra, possible», *El teatre o la vida*, Punts de Referència, 2 (Barcelona: Galba, 1976), p. 28. Punt i a part és l'inexplicat desfasament en el procés d'envelliment dels personatges que s'apunta en el dramatis personae (Sagarra, *Obres completes. Teatre*, II, p. 340).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 362. L'informe del censor José M. Malagelada Mir indicava, precisament, que la tesi de l'obra era «mostrar, aunque [sic] desconcierte a veces, la entereza de espíritu, y la fuerza necesaria para confesarse a sí mismo tal como uno es». Informe datat el

una mena d'integritat moral que no s'exerceix sense costos (materials i anímics) en una societat embrutida. La independència d'esperit de Sílvia es tradueix en una mena de dandisme aristocratitzant,<sup>7</sup> dissident de les convencions burgeses i dels seus acomodaticis valors en nom del gust i l'ètica personals. L'individualisme del personatge es manifesta a través de la seva distingida austeritat i de les seves eventuais concessions a l'extravagància, representades, sobretot, pel vestit de la revetlla de sant Joan de 1910. A desgrat d'haver-se hagut de malvendre la majoria de possessions, el personatge conserva al llarg dels anys aquella mena de talismà ambigu —penyora de la màxima plenitud personal i amorosa, íntim advertiment dels riscos de la supèrbia, fatal detonant de ruptures i revenges... En el vestit es condensa la transcendència del capritxós, de l'accessori, del que no és sensat i utilitari, la pedra de toc de la humaníssima imperfecció de Sílvia, que xoca per força amb l'amarg puritanisme de la seva germana Emília, «que practica aquella moral tan poc cristiana de certs potentats: volen que els pobres no tinguin defectes»,<sup>8</sup> i, contra aquella vexant caritat, la protagonista també se solleva, seguint els dictats de la seva particular «fortuna».

La rivalitat entre germanes és un tòpic molt fressat. La confrontació de la mesquinesa fenícia amb elevades aspiracions d'una altra espècie n'és un altre. El que dóna nervi a l'obra és un segon acte on els dilemes se situen en el marc de la Segona Guerra Mundial i l'adhesió o l'abdicació de la causa comuna adquireixen una altra entitat, perquè en aquest punt les negatives de Sílvia poden semblar connivència, covardia o traïció. És interessant subratllar que la tria es posa en boca d'un personatge que no pot ser un combatent actiu, que no pot incorporar-se a files, i que ja fa una dolorosa contribució a la guerra amb la vida del seu fill —el cor clàssic passa aquí a singularitzar-se en la veu de qui no pot actuar i no vol contribuir; per això l'obra ha de ser essencialment dialèctica.<sup>9</sup> Sílvia no actua com Emília que fuig aterrida al camp per

---

29 de març de 1947, Ministerio de Educación Nacional, Delegación Provincial de Barcelona, Sección Cine y Teatro, expediente 234-47, secció Cultura, lligall 73/8769, Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalá d'Henares.

<sup>7</sup> Rodríguez Mijares parlava de «ese magnífico deleite de encerrarse en la torre de marfil de sus ensueños invariables», Enrique Rodríguez Mijares, «En el teatro Romea», *Diario de Barcelona*, 6 abril 1947, p. 19. Julio Coll se servia de la mateixa imatge per descriure la situació de la protagonista (Julio Coll, «El teatro catalán. *La fortuna de Sílvia*», *Destino*, 508 [12 abril 1947]: p. 13). És forçós remarcar els paral·lelismes entre les reclusions de Sílvia i de la protagonista d'*Ocells i llops*.

<sup>8</sup> Sagarra, *Obras completas. Teatro*, II, p. 344.

<sup>9</sup> La «gran potencia dialéctica» va ser especialment elogiada pel crític de *Destino*, que, bo i trobant-hi desviacions novel·lesques, la ponderava com a clau de volta de la forma «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 puro, del teatro-teatro. Que, en realidad, no es más que la existencia de dos o más tipos, un problema y discusión de este problema entre ambos» (Coll, «El teatro catalán. *La fortuna de Sílvia*», p. 13). Sense arribar a l'engrescament de Coll, també De la Cala trobava que la verbotat es justificava pel caràcter simbòlic que podia adquirir el personatge de Sílvia (Manuel de la Cala, «Romea. *La fortuna de Sílvia*», *El Noticiero Universal*, 7 abril 1947, p. 3). Per al crític de *La Vanguardia Española*, en canvi, el «tono dialéctico y sosegado que, unido a la falta de acción y al torrente verbal de los diálogos sostenidos invariablemente en el centro de la escena y estando los actores sentados frente al público, producen en el auditorio cierta sensación de cansancio difícil de obviar» (José Bernabé Oliva,

assegurar-se la supervivència primària, ni pot mantenir l'esperit «esportiu» i optimista de la seva filla Diana, progressivament abduïda per les arteroses normes burgeses dels «adaptats», ni pot afegir-se a les iniciatives de suport patriòtic d'altres dones. Totes aquestes actituds abonen, ni que sigui per omissió, la carnisseria, i per a ella «no hi ha manera d'ennobrir una atrocitat» i «és ben legítim el dret de revoltar-nos o de queixar-nos».<sup>10</sup> Sílvia blasma enèrgicament l'èpica guerrera que empeny certs homes al «suïcidi» de les trinxeres per salvar l'honor,<sup>11</sup> i es nega a prescindir del «cas personal» del fill que ha anat al front «per un excés d'educació i dignitat».<sup>12</sup> Abel és «dels que no s'adapten», «impotent davant la defensa del món actual»<sup>13</sup> i, per tant, màrtir segur. La relació entre mare i fill també es fistoneja amb components edípics, aquí més retòrics que tèrbols: la rendida admiració, quasi adoració,<sup>14</sup> del fill per la mare contribueix a remarcar la singularitat d'una dona que, mort el marit, només pot ser plenament compresa per qui és part d'ella mateixa.<sup>15</sup> Al seu torn, recíprocament, Abel fa les funcions de marit putatiu, perquè té una retirada física al pare i per les seves inclinacions literàries, i perquè balla amb la mare el vals *Quand l'amour meurt*, que es converteix en un tàcit reforç de la idea que no cal lliurar-se al desesper per més que la felicitat sigui sempre dolorosament transitòria.<sup>16</sup>

Més d'un estudiós ha vist en la concepció vital de Sílvia i en els seus raonaments sobre la guerra un altaveu de les posicions de Sagarra mateix.<sup>17</sup> La conjectura té prou solta si donem crèdit a segons quins testimoniatges sobre les simpaties i animadversions que ocasionaren la personalitat de l'autor i la seva manera de fer durant la guerra i la immediata postguerra, i —per al tema concret que ens ocupa—, si fem memòria d'un article que va escriure el 1935, després d'haver vist un documental sobre unes maniobres militars a Leipzig:

A les criatures que van morir després rebentades pel desastre [en relació amb la Primera Guerra

---

«Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *La Vanguardia Española*, 6 abril 1947, p. 8). En una posició intermèdia en la valoració d'aquest aspecte: José María Junyent, «*La fortuna de Sílvia*, comedia en tres actos de José María de Sagarra», *El Correo Catalán*, 6 abril 1947, p. 6.

<sup>10</sup> Sagarra, *Obras completas. Teatro, II*, p. 353. El crític de *La Prensa* es va sentir obligat a puntualitzar les ambigüitats ideològiques de la peça: «Paz. Pero entiéndase esto bien, paz después de haber hecho morder el polvo al enemigo, que en este caso tenemos la evidencia absoluta habrá de ser el mismo que acometería, si pudiera, el autor de *La fortuna de Sílvia*, quien al situar la acción en «Una ciudad europea», aleja toda suposición de que sus alusiones a la victoria, repetidas con insistente ahínco, rocen ni siquiera remotamente cuanto aconteció en nuestra Patria», Alfonso Flaquer, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *La Prensa*, 8 abril 1947, p. 4.

<sup>11</sup> Sagarra, *Obras completas. Teatro, II*, p. 351.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 350.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 351.

<sup>14</sup> Abel defensa els seus pares davant els càustics renys de la tia recordant-li que «el nom del meu pare és massa sagrat per a mi perquè tu el profanis amb la teva boca», *ibidem*, p. 348.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 352.

<sup>16</sup> Octave Crémieux & Georges Millandy, *Quand l'amour meurt* (París: Digoudé-Diodet, [1904]).

<sup>17</sup> Sobrer, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra*, p. 119-120.

Mundial], no els havien predicat la violència.

A les d'ara, sí; a les d'ara, per una maquiavèlica interpretació del patriotisme i de la grandesa dels Estats, els ensenyen a ser brutals i violentes, els donen un encarcament de màquina, els mineralitzen els nervis i el cor; els ensenyen a no tenir por de la mort. Aquella sagrada por de la mort, del perill i de la violència, que no és precisament covardia, sinó que vol dir civilització, és allò que s'intenta extirpar de l'ànima de les més tendres joventuts, en nom d'un devorador i primari patriotisme. I això em sembla que no té cura, sembla que biològicament és inevitable en el procés mòrbid d'aquesta bèstia monstruosa i mil·lenària i confusionària que se'n diu la societat humana.

Avui en dia els fets es precipiten terriblement, un imprevist ens espera cada matinada per deixar-nos perplexos i garratibats. Jo no sé els horrors que veurem, ni sé de què morirem; però passi el que passi, la posició justa serà la de l'home que abomina la violència i la brutalitat i que no vol sucumbir a la mentalitat mòrbida de la seva època.<sup>18</sup>

La lucidesa premonitòria del dramaturg es transforma plàsticament en l'esgarriós somni profètic de Sílvia: una cambra amb gòtiques deformitats, una natura sollada per la negror i la foscor invasives i paoroses, les llàgrimes negres de Sílvia.<sup>19</sup> El somni és preludi de l'infaust, però també és la via perquè el personatge recobri la serenor: la mort d'Abel comporta el «consol» de saber que li han estat estalviats els sofriments del perpetu desencaix amb el món; per això la protagonista fa memòria d'aquells versos de l'acte tercer de *Mesura per mesura* de William Shakespeare, que el fill tenia anotats en un quadern. Els versos són un fragment de les consideracions que el duc Vicèntio, disfressat de frare, fa a Claudio quan el visita a la presó. El reu intenta acceptar la possible condemna a mort delint-se per continuar viu i el fals frare li fa veure que si admet obertament la mort, que és la fi segura per a tots, tant el seu decés (immediat o ajornat) com la vida que li resta li seran més fàcils. Qualsevol vida, endemés, és un procés solcat de penoses pèrdues:

La beneïda

joventut es fa vella ben de pressa,  
i a la decrepitud demana almoïna.  
I quan un cop madura i opulenta,  
oh, vida!, ja no et queda ni escalfor,  
ni passió, ni força, ni bellesa

<sup>18</sup> Josep Maria de Sagarra, «L'Aperitiu. Sobre la guerra», *Mirador* 339 (15 agost 1935): p. 2. Reproduït dins Josep Maria de Sagarra, *L'Aperitiu* (Barcelona: La Campana, 1995), p. 431-432.

<sup>19</sup> Sembla avinent citar el comentari que Bachelard va dedicar a una d'aquestes imatges d'inversió simbòlica: «L'eau n'est plus une substance qu'on boit; c'est une substance qui boit; elle avale l'ombre comme un noir sirop. [...] Leurs eux ont rempli une fonction psychologique essentielle: absorber les ombres, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous. L'eau est ainsi une invitation à mourir; elle est une invitation à une morte spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires», Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (París: José Corti, 1991), p. 77.

per fruir llargament dels teus tresors,  
què et resta, doncs, que pugui dir-se vida?<sup>20</sup>

A efectes pràctics, Sílvia i David, l'excèntric nou veí que tampoc no s'ha adaptat mai a cap època o a cap moda i que segueix els consells del seu gat de viure sense analitzar ni jutjar, ja són morts: una espècie extinta com els ocells de Madagascar, discretament reclosa en el seu particular hivernacle. Irredempts, tanmateix: els dos són prou temeraris per no sol·licitar l'absolució de ningú i de no eludir alegries concretes com la celebració de la pau amb una copa de xampany,<sup>21</sup> esperant l'hora de reunir-se amb el fill, que «continua somrient allà dalt, amb els que no s'adapten».<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Sagarra, *Obres completes. Teatre, II*, p. 357. William Shakespeare, *Mesura per mesura*. Traducció de Josep M. de Sagarra, Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, 27 (Barcelona: Institut del Teatre/Bruguera, 1986), p. 70.

<sup>21</sup> Aquest va ser l'únic episodi que va generar les prevencions del censor, Malagelada Mir: «Al presentar la decoración del «Epílogo» (página 27 del Acto 3º), se dice que debe haber banderas en el escenario. Aunque [sic] ya suponemos que el director de escena se andará con cuidado, lo anotamos por si procediese llamarle la atención sobre el particular, pues si se colocan de las potencias vencedoras en la pasada guerra, siempre se verá que falta alguna y promoverá comentarios. Quizá podría resolverse que en vez de banderas de los países, se colocaran —por tratarse de una celebración de la victoria en la intimidad— gallardetes y demás papeles de los que aquí está acostumbrada la gente cuando se adorna algo para una fiesta, sin que se trate de bandera propiamente dicha. Todo ello, como es lógico, con la discreción suficiente para no convertir el salón en un entoldado», expedient 234-47, AGA.

<sup>22</sup> Sagarra, *Obres completes. Teatre, II*, p. 370. Mentre els diaris feixistes van reprovar el capteniment «poc maternal» de la protagonista (cf. Flaquer, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*» i P. Flores, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *Solidaridad Nacional*, 6 abril 1947, p. 3), Triadú considerava que en el procedir de Sílvia hi valia «tot allò que és arrelat en la civilització cristiana, i d'abans, en les agües precursors de l'espiritualitat del geni grec» i que el final era una gran reafirmació de l'esperança («Actualitat del teatre», p. 35).