LA RAMBLA
DE LES FLORISTES
de Josep M. de Sagarra

.....

MATERIALS PEDAGÒGICS
Teatre Nacional de Catalunya

(Si voleu rebre aquest document en versió de Word, la podeu demanar enviant un correu a serveieducatiu@tnc.cat)

Estimats i estimades mestres,

Des del Teatre Nacional estem convençuts que la vostra complicitat és d'una importància enorme a l'hora de fer que els nostres ciutadans més joves gaudeixin de les arts escèniques com una eina educativa valuosa que ens permet entendre'ns amb major profunditat tant individualment com col·lectivament. Per això us volem proposar una sèrie de materials que esperem que puguin ser-vos útils a l'hora d'acostar-vos a *La Rambla de les Floristes* amb els vostres alumnes.

A banda dels textos que ja trobareu al programa de sala de l'espectacle, en aquest dossier trobareu altres textos que poden ajudar a entendre per què l'obra està escrita com està escrita. També hi trobareu materials gràfics relacionats amb l'escenografia i el vestuari del muntatge que podreu veure al TNC.

Ens agradaria que la vostra relació amb el Teatre Nacional de Catalunya pogués ser un diàleg autèntic, en què us pugueu sentir lliures per aportar-nos tot allò que us sembli interessant des de la vostra experiència i el vostre criteri. Som a la vostra absoluta disposició per rebre els vostres suggeriments i fer-vos tots aquells aclariments que considereu oportuns, i per això podeu escriure'ns a l'adreça serveieducatiu@tnc.cat o trucar-nos al 933 065 740 sempre que ho desitgeu.

Així mateix, si us sembla que en aquest dossier que us proposem sobre *La Rambla de les Floristes* hi manquen materials o hi trobeu informacions que no considereu pertinents, us agrairem que ens ho feu saber amb vistes a millorar els propers dossiers dels espectacles posteriors.

Ben vostres,

Equip del Teatre Nacional

Índex

Context general

Josep Fontana, *La época del liberalismo* pàg. 5
Enric Vila, *Breu història de la Rambla* pàg. 14
Sempronio, *Sonata a la Rambla* pàg. 27
Federico García Lorca, declaracions a les floristes de La Rambla pàg. 29

L'autor

Josep M. de Sagarra, «Per què escriu el seu teatre en vers» pàg. 31
Josep Maria de Sagarra, «Sobre el teatre popular» pàg. 33
Josep Miquel Sobrer, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra* pàg. 35
Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània* pàg. 49
Josep Pla, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre» pàg. 51

El muntatge

Maqueta de l'escenografia pàg. 58
Figurins de vestuari pàg. 60

Context general

Josep Fontana, *La época del liberalismo*, Editorial Crítica, 2015.

Mientras los conjurados ultimaban los detalles del levantamiento, la corte emprendía el veraneo en tres etapas: la primera en La Granja, seguida de baños de mar en Lequeitio y de una estancia en San Sebastián.

Prim, que estaba tomando aguas en Vichy, burló la vigilancia francesa y escapó a Londres, donde el 12 de septiembre embarcó para Gibraltar en un buque que hacía la travesía hacia la India, disfrazado de ayuda de cámara de unos aristócratas británicos y acompañado por Ruiz Zorrilla y por Sagasta. Se había pensado que aguardase en Gibraltar mientras un vapor, alquilado con dinero de Montpensier, traía a los otros generales de regreso de Canarias, pero no quiso esperar y en la noche del 16 se presentó en Cádiz a Topete, a bordo de la fragata *Zaragoza*.

Ante la agitación que se advertía en la comarca —en San Fernando los demócratas se sublevaron antes de que se hubiera pronunciado la flota—, decidieron adelantar el golpe, que se inició el 18 de septiembre, con una proclama de Topete y otra de Prim. El día 19 por la tarde llegaban de Canarias Serrano y los otros cinco generales comprometidos, que firmaron, con Prim y con Topete, un manifiesto, redactado por Adelardo López de Ayala, que era un auténtico prodigio de ambigüedad política, donde denunciaban la corrupción, incluyendo los escándalos de la reina —«queremos que las causas que influyan en las supremas resoluciones las podamos decir en alta voz delante de nuestras madres, de nuestras esposas y de nuestras hijas»—, manifestaban la esperanza de contar con el apoyo del conjunto de la sociedad y concluían con el grito de «¡Viva España con honra!».

Con lo que realmente contaban los pronunciados era con fuerza militar suficiente para asegurarse el éxito, lo que explica que no creyeran necesario hacer más concesiones. El único de los puntos negociados previamente que conservaron en el texto era el de utilizar el sufragio universal para la convocatoria de unas cortes constituyentes.

La revolución se fue extendiendo por la Península, mientras Prim, a bordo de la *Zaragoza*, con carbón pagado por el duque de Montpensier, emprendía viaje por la costa mediterránea para proclamarla en los diversos puertos, desde Málaga hasta Barcelona, que esta vez, escarmentada por los fiascos de 1867, había tardado en sublevarse.

En San Sebastián la noticia del levantamiento sorprendió a la corte y al gobierno. González Brabo dimitió y fue reemplazado como presidente por el general José Gutiérrez de la Concha, aunque siguió como ministro de Gobernación. Eran momentos en que la reina hubiera debido realizar cambios políticos como los que le permitieron hacer frente a la revolución de 1854, empezando por el alejamiento de Marfori. Pero tanto éste como González Brabo, mirando por sus intereses, le aconsejaban que no transigiese. No se cambió en el gobierno más que al ministro de Marina («Al saber que toda la flota se había sublevado y que no le quedaba ni un solo navío —comentaba Rochefort en *La Lanterne*— la reina de España ha tomado una decisión enérgica: ha nombrado un nuevo ministro de Marina») y no se les ocurrió

a los nuevos gobernantes ni siquiera publicar un manifiesto al país prometiendo mejoras; lo que se proponían era aplastar militarmente la sublevación, pero les iba a resultar difícil, con la mayoría de los jefes militares de prestigio en el otro bando y sin contar con mucho más apoyo que el de los generales Cheste, Novaliches y Calonge.

Concha se encontró en Madrid con que ni uno sólo de los generales que residían allí «se me presentó entonces, ni aun después, para pedirme un puesto para combatir la revolución». Organizó como pudo un ejército que, al mando de Novaliches, había de enfrentarse en Andalucía al que mandaba Serrano y recomendó a la reina que regresase a la capital, después de haber apartado a las personas que habían sido la causa de su impopularidad, y en especial a Marfori, lo que llevó a Isabel a pensar en destituir a quien le hacía tal propuesta. También su confesor, el padre Claret, incitaba a Isabel a regresar a la corte, diciéndole: «Si su majestad fuera una muñeca, me la pondría en el bolsillo y echaría a correr a Madrid para salvar a España de su revolución» (imagen harto atrevida, si se piensa en la cortísima estatura del confesor y en el considerable volumen de la reina).

Pero Marfori, a quien correspondía organizar el viaje de la corte a Madrid, lo hizo con retraso (el tren no partió hasta la medianoche del día 21), y decidió regresar también a la capital. Un telegrama urgente del presidente del gobierno detuvo el convoy a poco de empezar la marcha. Las condiciones habían empeorado y, por otra parte, un regreso con toda la camarilla no tenía utilidad política alguna.

El 28 de septiembre se produjo junto al puente de Alcolea el enfrentamiento entre las tropas de Serrano, que contaban con el apoyo de millares de voluntarios armados, y las del gobierno, mandadas por Novaliches. El combate ha sido descrito como «batalla sin entusiasmo, batalla sólo de energía y firmeza» y su resultado fue indeciso, aunque el hecho de que Novaliches resultase gravemente herido en la boca le obligó a delegar el mando en el general Paredes, que no fue capaz de poner orden en un ejército en que «todos esperaban órdenes y nadie sabía a qué atenerse». A las ocho y media de la tarde cesó el fuego y los dos ejércitos acamparon a lado y lado del puente. Aquella noche Paredes se retiró «y los pronunciados se sorprendieron a la mañana siguiente de no ver adversarios a su frente», sino tan sólo cadáveres y heridos que habían quedado abandonados en el campo de batalla. «Había —nos dice un testimonio presencial—, cadáveres sobre lo alto de las encinas, los había en pie y agarrados a las zarzas», muchos de ellos despojados incluso de sus ropas. Si la batalla había resultado indecisa, la inexplicable retirada del ejército isabelino la transformó en un desastre total para la causa de la reina.

En la tarde del 29 de septiembre Isabel llamó a un diputado foral guipuzcoano con la peregrina idea, inspirada al parecer por el infante Sebastián Gabriel, hijo de la princesa de Beira, de armar a vascos y navarros para crear un reino carlista al revés (más tarde, ya en el exilio, intentaría conservar bajo su dominio Cuba y Puerto Rico). Lejos de poder contar con los vascos, la agitación que comenzaba a extenderse incluso por aquellas tierras le aconsejó abandonarlas. El 30 de septiembre, a las once de la mañana, salió para la frontera francesa, en

medio de la indiferencia general, el tren que llevaba al exilio a la reina, acompañada de su familia (el rey consorte la abandonaría muy pronto, para irse a vivir con Meneses) y de toda su corte de los milagros.

UNA REVOLUCIÓN FALSEADA

La revolución de 1868 fue un movimiento organizado desde arriba por políticos y militares que tenían unos objetivos limitados: acabar con el bloqueo del sistema parlamentario que impedía el acceso al poder de los progresistas e implantar unas medidas de urgencia para resolver la mala situación económica, en particular la de las empresas ferroviarias.

Lo habían intentado desde 1866 por medio de golpes predominantemente militares, pero su fracaso les obligó a una movilización más amplia, aprovechando el malestar de la población, a la que presentaron un programa de una deliberada vaguedad, que les permitía simular que aspiraban a realizar transformaciones políticas y sociales profundas. Se trataba de dejar que cada uno creyese encontrar en la revolución lo que buscaba, con un lema como el de «¡Abajo lo existente!», que era susceptible de las más diversas interpretaciones.

Una vez conquistado el poder, el proceso revolucionario, que las juntas habían apenas iniciado, se cortó rápidamente desde arriba y un nuevo gobierno central tomó el control antes de que hubiera que pasar de las promesas a las concesiones. El 3 de octubre, el mismo día en que Serrano y Topete llegaban a la capital, la Junta revolucionaria de Madrid, sin haber consultado a las del resto del país, encomendaba a Serrano «la formación de un ministerio provisional que se encargue de la gobernación del estado hasta la reunión de las cortes constituyentes». El 9 del mismo mes, después de la llegada de Prim, se constituyó el tal gobierno que, al ser ratificado en febrero de 1869 por las cortes, tomó el nombre de «poder ejecutivo», con Serrano en la presidencia, Prim en la cartera de Guerra, Topete en la de Marina, Figuerola en Hacienda, Sagasta en Gobernación, Ruiz Zorrilla en Fomento y López de Ayala en Ultramar. Eran en total cinco progresistas y cuatro miembros de la Unión liberal, mientras los demócratas quedaban fuera, al haber rechazado la única cartera que se les ofrecía.

Las juntas revolucionarias, que en los primeros momentos habían utilizado un lenguaje radical —la de Valladolid quería «la libertad más omnímoda», la de Burgos aclaraba que «no se trata (...) de uno de esos movimientos que con tanta frecuencia han conmovido estérilmente a la nación española en lo que va de siglo: se trata de una revolución que cambie la base fundamental de nuestra constitución política», etc.—, pasaron rápidamente a otro mucho más moderado, con consignas sobre el respeto de la propiedad y la conservación del orden público, elogios a la «cordura» de los ciudadanos y exhortaciones a la prudencia.

Cuando el gobierno provisional mandó que se disolvieran, la mayoría lo hicieron felicitándose por el orden con que todo se había desarrollado (su compensación era que se convalidaban los ayuntamientos y diputaciones provinciales interinos que habían designado, lo que permitía a sus miembros mantenerse en el poder).

Entre las primeras medidas del nuevo gobierno figuraban, además de la disolución de las juntas, toda una serie de disposiciones encaminadas al mantenimiento del orden público, como la reorganización de la milicia nacional (para desarmar a los llamados «voluntarios de la libertad», que se habían constituido espontáneamente en los días de la revolución) y el restablecimiento de la disciplina en el ejército, afectada por tantos años de conspiraciones y pronunciamientos. El ministro de la Gobernación, Sagasta, exhortaba a los gobernadores civiles a mantener el orden «a toda costa», ya que los enemigos de la libertad «se han ocultado tal vez para deslizarse y confundirse con las masas populares».

No todas las juntas, sin embargo, aceptaron esta farsa sin protesta. La de Barcelona denunció que se hubiese dejado a los demócratas al margen del gobierno y creó «una comisión que vaya a Madrid a pedir explicaciones». No podían sentirse satisfechas, tampoco, las que habían planteado desde el principio objetivos más revolucionarios. La de Jerez de la Frontera quería la implantación inmediata de la república federal, y la de Alcoy sostenía que la mera destrucción de las instituciones borbónicas era tan sólo la primera etapa de la revolución: «hemos de andar mucho aún, hemos de crear las nuevas costumbres, la nueva vida, el nuevo modo de ser de esta sociedad gangrenada por la esclavitud, la degradación y la miseria». No era en esto en lo que pensaban Serrano, Prim y Sagasta.

En Andalucía los campesinos creyeron que la revolución había de ocuparse de sus derechos y necesidades, pero un periódico de Madrid se escandalizaba a mediados de noviembre de que «las provincias andaluzas (...) invocan el derecho al trabajo y piden aumento del jornal o salario», añadiendo «que esto es ya triste, que esto no se puede sufrir». Y acusaba al gobierno provisional de débil por no hacer frente a semejante abuso.

En realidad, el propio partido republicano había acordado «aplazar la cuestión social para hasta después de implantada la república» y trataba de frenar la impaciencia popular. Cuando en diciembre de 1869 Fernando Garrido recorría Andalucía en un viaje de propaganda republicana, se encontró en Jerez con un conflicto. A «un tal Caro» que denunciaba «las iniquidades sociales» y excitaba «a la guerra de los pobres contra los ricos», se le expulsó del partido. Dos días más tarde, el 6 de diciembre, «los ciudadanos reunidos en Álora —que acudían al mitin armados con escopetas— eran incapaces de explicarse que se les hubiese convocado nada más que para escuchar unos discursos y regresar tranquilamente a sus casas», y que Garrido se opusiera a su proyecto de asaltar la cárcel para liberar «a los correligionarios que estaban en ella por su devoción a la república».

El desencanto se extendía también a las capas populares urbanas y a los trabajadores, que veían cómo las autoridades les recortaban sus escasas libertades. Con el pretexto de hacer frente a una supuesta «sucesión de alarmas injustificadas», el gobernador militar de Cádiz decidió el 5 de diciembre de 1868 declarar el estado de guerra, ordenó entregar todas las armas en un plazo de tres horas, lo que implicaba desarmar a la milicia de los «voluntarios de la libertad», y cesar la publicación de todo periódico, hoja o impreso.

Era una provocación estúpida que agravó sacando dos cañones por las calles de la ciudad y enviando un piquete de artillería a publicar el bando al son de la música. Al encontrar un grupo de paisanos armados, posiblemente «voluntarios», el jefe del piquete ordenó hacer fuego e inició con ello una lucha a muerte que duró tres días y causó un gran número de víctimas. Cádiz se llenó de barricadas (185 en total, que contaban con nueve cañones arrebatados al ejército) y los «voluntarios de la libertad» sostuvieron con éxito el movimiento, a cuyo frente se puso el joven Fermín Salvochea, hijo de un acaudalado comerciante de la ciudad. Mientras en la Casa Aduana, ocupada por el ejército, ondeaba una bandera negra, los voluntarios enarbolaban en algunos lugares la tricolor de la república.

El gobierno envió tropas de refuerzo y ordenó que se disparase sobre la ciudad desde los barcos de guerra. Ante la amenaza de que nuevos buques prosiguieran el bombardeo, los voluntarios pactaron dejar las armas, sin haber sido realmente vencidos.

Otros movimientos semejantes se produjeron en Béjar, Badajoz, Málaga —donde el ejército aplastó la revuelta de los «voluntarios de la libertad» a sangre y fuego—, Tarragona, Sevilla o Gandía. En Burgos, en cambio, fueron los partidarios del antiguo sistema quienes asesinaron al nuevo gobernador civil a la puerta de la catedral. El gobierno había ordenado inventariar los bienes de las iglesias, tratando de impedir que prosiguiera su venta clandestina, pero a los feligreses burgaleses se les hizo creer que lo que se pretendía era despojarlas de ellos, de modo que mataron a navajazos al funcionario que pensaban que venía con esta intención.

Mientras en Barcelona se constituía una Dirección central de las sociedades obreras, que en diciembre de 1868 celebró su primer congreso, comenzaban a surgir movimientos de protesta social, como los de los campesinos andaluces que reclamaban el acceso a la propiedad de unas tierras que consideraban que se les habían usurpado, lo que en muchos casos era verdad. Como los que, según cuenta Guichot, se produjeron «en el valle de Abdalajis, provincia de Málaga, promovidos por algunos ilusos que pedían con las armas en la mano un repartimiento de tierras».

Se celebraron elecciones municipales y provinciales en noviembre, y del 15 al 18 de enero de 1869 tuvieron lugar las que debían escoger por sufragio universal masculino (lo que daba el voto a cerca de cuatro millones de varones mayores de veinticinco años) a los diputados a las cortes constituyentes, de las que salieron unos ochenta republicanos (casi todos federales), veinte carlistas (incluyendo dos obispos y un canónigo) y cuatro antiguos unionistas contrarios a la revolución, encabezados por Cánovas, frente a una mayoría de progresistas y unionistas, muchos más de los primeros que de los segundos, y un grupo de demócratas afines a la mayoría ministerial, que comenzaban ahora a denominarse «cimbrios».

Pero si los republicanos esperaban que el voto les diese participación en la gestión del estado, se equivocaban. El 20 de mayo de 1869, cuando se iba a votar en las cortes el tema de la monarquía, un enfurecido Adelardo López de Ayala proclamó que la revolución era obra de las clases conservadoras y que las clases populares —«las clases ínfimas de la sociedad»—,

que no habían participado en ella, querían ahora arrebatarles sus conquistas exigiendo la república. «Yo vi, señores, resueltos a sacrificarlo todo en aras de su patria a grandes propietarios, a grandes de España, a títulos de Castilla, a grandes comerciantes, grandes industriales, a escritores, a poetas, a médicos, a abogados; pero ¿y las masas? preguntaba yo, "Ya se unirán a nosotros después de la victoria", me contestaban todos.» Lo intempestivo de esta manifestación, que olvidaba que no fueron los títulos de Castilla ni los grandes industriales quienes lucharon y murieron en Alcolea, motivó que Topete y el propio Serrano rectificasen sus palabras, pero estaba claro que Ayala había dicho lo que todos ellos pensaban.

Las cortes constituyentes, inauguradas el 11 de febrero de 1869, comenzaron el 6 de abril a discutir el proyecto de nueva constitución, que establecía como forma de gobierno la monarquía, pero con sus prerrogativas limitadas: las cortes eran las encargadas de «hacer las leyes», al rey sólo le tocaba sancionarlas y publicarlas. Los republicanos combatieron con ardor este punto, que acabó siendo aprobado por 214 votos contra 71.

Se concedía el derecho de votar, y el de ser elegido diputado, a todo español que gozase de los derechos civiles (no se consideró necesario especificar que eso se refería tan sólo a los de sexo masculino, porque se debió creer obvio) y se reconocía, entre otros derechos individuales, la libertad de cultos. El artículo correspondiente declaraba que «la nación» se obligaba a mantener el culto y los ministros de la religión católica», pero autorizaba «el ejercicio público o privado de cualquier otro culto», lo que provocó la ofensiva del sector clerical, dirigido por el canónigo Manterola, al que Castelar replicó con una de las piezas más famosas de su espectacular oratoria, conocida por el párrafo que comenzaba diciendo: «Grande es Dios en el Sinaí; el trueno le precede, el rayo le acompaña, la tierra tiembla, los montes se desgajan...», y que acababa pidiendo la libertad religiosa en nombre del Evangelio.

La cámara se escandalizó cuando, el 26 de abril, el diputado republicano Suñer y Capdevila defendió «la idea nueva» de «la ciencia, la tierra, el hombre», contra «la idea caduca» que representaban «la fe, el cielo, Dios» y denunció los males que implicaba el catolicismo y las mentiras en que se fundaba. Pero toleró pacientemente, al día siguiente, que el cardenal arzobispo de Santiago, García Cuesta, le replicase ofreciéndose a demostrar «geométricamente» —«al que se tome la molestia de ir a mi casa con ese objeto, porque este sitio claro es que no es a propósito para esta demostración»— que el catolicismo era «la única religión verdadera que hay en el mundo».

La constitución fue aprobada finalmente por 214 votos contra 55, tras menos de dos meses de discusión de su articulado, y se proclamó solemnemente el 6 de junio de 1869. La fórmula monárquica adoptada obligó a que Serrano se convirtiese en regente y Prim pasó entonces a jefe del gobierno.

Un capítulo esencial de las reformas del nuevo régimen era el que se refería a la necesidad de poner orden en una Hacienda desquiciada. En septiembre de 1868 no había en el Ministerio de Hacienda recursos, sino una deuda de cerca de dos mil quinientos millones. No se podía resolver el problema emitiendo más deuda, porque lanzar al mercado una gran

cantidad de títulos hubiera tenido como consecuencia que su cotización, que estaba en aquellos momentos al 33 por 100 de su valor nominal, «hubiese bajado al diecinueve o veinte por ciento, como estuvo en alguna época en España» (lo que significaría pagar el dinero al 30 por 100 de interés y quintuplicar la carga pendiente para el futuro). Laureano Figuerola trató de hacer frente al desastre con un empréstito por suscripción de dos mil millones en bonos del Tesoro, de los que tan sólo se cubrieron 530 millones, y la emisión de 400 millones de deuda exterior. Al propio tiempo creaba la nueva unidad monetaria, que iba a denominarse «peseta», suprimía los odiados consumos y establecía otras reformas de signo liberalizador, como una rebaja de los derechos de aduanas y la supresión del estanco de la sal. La posibilidad de recaudar más para poner remedio a una situación perpetua de déficit la basó inicialmente en un tributo personal que debía ser proporcional a la riqueza de cada contribuyente, pero el intento fracasó, ante la incapacidad de la administración para gestionarlo e imponerlo.

Mientras los nuevos gobernantes hacían frente a los efectos del desencanto popular, comenzaba a debatirse la elección de un nuevo rey, en la que los unionistas se pronunciaban por el duque de Montpensier, esposo de la infanta Luisa Fernanda (una candidatura a la que se oponía Napoleón III, que no quería ver a un Orléans en el trono de España, y que acabó resultando inviable cuando Montpensier mató en un duelo al infante Enrique, su primo), y los progresistas apoyaban a Fernando de Coburgo, rey de Portugal, que rechazó el ofrecimiento, al temer que lo que se pretendía fuese una pura y simple anexión de su país. Se sondeó a Espartero como posible candidato a la corona, lo que el viejo militar rechazó, pese a la insistencia de sus partidarios, en una de las pocas decisiones políticas sensatas de su vida, y se exploró también la candidatura de un príncipe alemán, Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen (apellidos que el humor popular convirtió en «¡ole, ole, si me eligen!»), ante la indignación de los franceses, que acabó conduciendo al estallido de la guerra franco-prusiana, al fin del Segundo Imperio francés, a la proclamación de la república y a la conmoción de la *Commune*, sucesos que contribuyeron a dar nuevos ánimos a los republicanos españoles, y a aumentar el pánico de sus enemigos.

Pero si las cosas se resolvían con cierta facilidad en las cortes, no sucedía lo mismo en el país, donde los partidarios de la república federal, que tenían el apoyo de amplias masas de población, iniciaban una primera revuelta, al tiempo que los carlistas comenzaban también una nueva guerra civil y que en Cuba se daba el grito insurreccional de Yara.

Dispuesto a mantenerse inflexible contra la subversión interna, Prim era en cambio partidario de hacer concesiones en la cuestión cubana, y había negociado para ello con Estados Unidos, convencido de la incapacidad de España para mantenerse en la isla por la fuerza. Pero en esta cuestión estaba en abierto desacuerdo, no sólo con sus compañeros de gobierno, sino con la mayoría de la opinión española.

Las divisiones internas del gobierno se agravaron cuando los miembros de la Unión liberal se opusieron al proyecto del ministro de Hacienda, Figuerola, de realizar una operación de crédito sobre las minas de Almadén, lo que llevó al inicio de una etapa de graves diferencias

entre Prim, que lo apoyaba, y Serrano. Al propio tiempo se iba acentuando en el interior del progresismo la división entre una corriente de orden, liderada por Prim y Sagasta, y otra más avanzada, la de los radicales, que dirigía Ruiz Zorrilla.

Había una gran desconexión entre la retórica parlamentaria y las preocupaciones del país. Al propio tiempo que estaban discutiendo los artículos de la constitución, y que se sucedían larguísimos discursos sobre cuestiones de doctrina, las cortes aprobaban una quinta de 25.000 hombres para hacer frente a la insurrección cubana, a la que seguiría en marzo de 1870 otra de 40.000. Teniendo en cuenta que una de las reivindicaciones que figuraban en los programas de todas las juntas había sido la supresión de las quintas, la medida había de resultar muy impopular y dio lugar a malestar social y a nuevas revueltas.

Descontentas con la actitud «transigente» o «benévola» de la minoría republicana en el congreso, que pretendía resolver los problemas en el terreno de la política parlamentaria, las organizaciones republicanas «intransigentes» de las provincias, que no creían que la república federal pudiese surgir de arriba, de una decisión de las cortes, sino que pensaban que había de construirse desde abajo, comenzaron a firmar pactos regionales de asociación: el modelo fue el de 18 de mayo de 1869 en Tortosa entre las provincias de la antigua Corona de Aragón; le siguieron los de Córdoba (entre andaluces, extremeños y murcianos), Valladolid, Santiago y Éibar.

El gobierno replicaba a este malestar y a las protestas locales desarmando los cuerpos de voluntarios y aplicando medidas represivas, que ayudaban a preparar el terreno para una protesta social en la que podía producirse la colaboración entre los republicanos y los obreros agrupados en los sindicatos, aunque éstos eran cada día más escépticos acerca de los objetivos de los políticos federales.

El 27 de septiembre de 1869, con las cortes cerradas por las vacaciones de verano, el Comité republicano federal de Barcelona llamó a la revolución, que se extendió de manera irregular por toda Cataluña y tuvo repercusiones en Aragón, en Béjar, en Orense, en Murcia, en Alicante (donde se fusiló arbitrariamente a Froilán Carvajal), en Valencia y en diversos puntos de Andalucía (con Fermín Salvochea y José Paúl y Angulo como dirigentes más destacados de unos grupos que iban armados con poco más que hoces y herramientas de cultivo). Sin armas ni recursos para enfrentarse al ejército, esta insurrección federal fue fácilmente aplastada. Lo que no impidió que la publicación de la nueva quinta de 40.000 hombres, cuyo sorteo debía verificarse el 6 de abril de 1870, volviese a suscitar protestas en los arrabales industriales de Barcelona (en especial en la villa de Gracia, donde las mujeres se apoderaron de la torre del reloj para llamar a somatén con su campana), en Sevilla y en Málaga (donde el gobernador civil atribuyó las revueltas al «abuso de licores»). El fracaso de estos intentos contribuyó al desprestigio de los republicanos en los medios obreros y al progresivo alejamiento de éstos de la política de los partidos, como se pudo ver en el primer congreso de sociedades obreras, celebrado en Barcelona en junio de 1870, donde se constituyó la Federación Regional

Española de la Internacional. A finales de julio de 1871, cuando parecía prepararse un nuevo movimiento insurreccional de los federales, el periódico internacionalista *La Federación* aconsejaba a los obreros que se mantuviesen al margen de él, puesto que la única causa por la que ellos debían luchar era la de «la revolución social».

Vencida en Andalucía la insurrección republicana, no desapareció por ello la agitación campesina. El aumento que hubo al propio tiempo en las actividades de bandidaje, apoyadas en ocasiones por los caciques locales, explica que se haya querido reducirlo todo a delincuencia común, como sostenía el gobernador civil de Córdoba, Julián Zugasti. Pero cuando éste revisaba lo que ocurría pueblo por pueblo de la provincia, se veía obligado a repetir la mención de los numerosos robos anónimos de «frutos, caballerías y ganado» —los «robos consuetudinarios», los «tan ordinarios y frecuentes hurtos», como decía—, testimonio de un malestar generalizado, que no sólo tenía que ver, como sostenían los defensores del orden establecido, con las ideas disolventes extendidas por los revolucionarios, sino con agravios reales, como la usurpación por parte de los propietarios acomodados del uso y de la propiedad de tierras comunales. Un robo que ningún gobierno iba a castigar y al que los campesinos venían reaccionando repetidamente, desde 1837 por lo menos, introduciendo sus ganados o parcelando las fincas que les habían sido usurpadas por la reforma agraria liberal.

Enric Vila, *Breu història de la Rambla*, Galaxia Gutenberg Cercle de Lectors, 2012.

Hi ha una carta de Pau Pifarrer, tramesa a un amic seu per la bullanga de 1835, que dóna una idea de l'ambient que es respirava a la Rambla que va veure Sand. Pifarrer, que aleshores tenia setze anys va gaudir de la típica vida d'escriptor romàntic, curta i plena de problemes. Admirava Victor Hugo i va col·laborar a *El Vapor*, el diari que va publicar l'«Oda a la Pàtria», el poema d'Aribau que va inspirar la Renaixença.

La Rambla li agradava, però preferia perdre's pels carrers antics i estrets. Les finestres gòtiques i els angelets riallers que guarnien les pedres li encenien la imaginació. Si a l'horitzó hi veia una vela llatina travessant el mar recordava «las épocas felices de los Jaimes y los Martines», i somiava que algun dia es convertiria en el Walter Scott de Catalunya. Pifarrer pertanyia a una generació d'homes liberals que veia en les ruïnes de la ciutat una font d'inspiració, més que no pas les deixalles d'una civilització perduda. La seva carta, que resumeixo traduïda al català, reflecteix el neguit en el qual vivia immersa Barcelona.

> «La meva anterior carta ha estat interrompuda per les veus dels veïns i el soroll de les portes que es tancaven. Em poso la casaca, em ve a buscar un conegut i anem cap a la plaça del Teatre, que és el punt de reunió. A tres quarts de dotze tocats, un diluvi de gent es precipita a la plaça. De seguida corre la veu que el general Basa ja és a Palau i que les tropes es disposen a entrar a la ciutat. Alguns proposen tancar les portes i apoderar-se de la guàrdia, d'altres diuen d'anar cap a Palau a matar-lo. Sona el canó de les Drassanes i tothom corre a armar-se. Per tot arreu se sent el crit d'alarma. Per tot arreu, els voluntaris es donen el punt de trobada. Durant uns minuts la Rambla queda desocupada i un silenci trist es fa amo dels carrers. Regna una calma aparent, però ah!, és la calma que precedeix l'huracà.
>
> Ja saps que després de la crema dels convents va venir el general Llauder i, veient que demanàvem el seu cap, es va tancar a la Ciutadella per tocar el dos de bon matí. Abans de marxar va publicar un ban dient que sortia a defensar els pobles de la muntanya que no tenen muralles. Ningú no el va creure i, al cap de dos dies, ja vam saber que aplegava tropes per a fer-nos pagar cara la tremolina dels convents. De seguida vam publicar el pamflet *Què vol el poble?*, que retratava vivament els nostres justos desitjos. El llibret va encendre Barcelona. Esperàvem el moment de la lluita impacients. Sabent que el governador arribaria de seguida, de l'odi declarat que li professem tant a ell com a en Llauder, l'Ajuntament va fer saber al general Basa que valia més que no entrés a la ciutat si era amant de la seva pàtria i volia que la sang corrés pels carrers.
>
> Basa, però, es va obstinar a contradir tot Barcelona, el dia 5 va entrar amb quatre ajudants i 1.500 homes que el seguien de lluny. Així que va haver arribat a casa, la dona se li va abraçar al coll i el va empènyer cap a la porta perquè fugís. Però ah!, les

llàgrimes no van fer efecte en aquell home massa confiat del seu valor. A dos quarts de deu ja era a Palau. Els amics li pregaven que marxés, però sempre donava la mateixa resposta: "O jo o el poble". Amb això, va arribar part de la tropa i va formar a la plaça del Palau. El temps volava, els espies corrien, l'alarma es difonia, s'acostaven les 12, i finalment sona el canó: heus aquí el senyal del combat.

Els voluntaris s'aplegaven a una velocitat increïble. Una part del poble i dels voluntaris es trobava a la plaça Sant Jaume. Va arribar la notícia, falsa, que els 25 llancers de Basa venien a atacar-nos. De seguida, uns homes van travessar un carro en una de les boques del carrer; jo i uns quants vam posar unes enormes bigues creuades en una altra. En menys de dos minuts estàvem parapetats de manera que cap cavall no hauria pogut entrar dins de la plaça. Finalment vam retirar els obstacles perquè passés la cavalleria de voluntaris. Vam demanar armes i l'Ajuntament va repartir 400 sabres i ens va donar un paper firmat perquè els alcaldes de barris ens entreguessin els fusells que tinguessin.

Uns altres vam anar a les Drassanes, on també es repartien armes. Tothom va anar cap a Palau. El digne Ajuntament va pregar per última vegada a Basa que dimitís o que fugís. "O jo o el poble", responia. Una allau de persones armades van pujar per Santa Maria i van penetrar en les seves files. Uns 300 homes de Basa estaven en formació de batalla, afamats i morts de son. El poble saludava aquests valents amb aclamacions repetides, i els cristians s'abraçaven entre ells; es van repartir molts petons entre les parts. Què podia esperar el governador veient que tot amenaçava la seva vida? Es va sentir un tret de pistola i Basa va deixar d'existir.

El poble havia entrat a Palau: el van trobar al saló amb l'espasa desembeinada, un noi de 14 anys el va apuntar amb la pistola i va decidir el terrible desafiament de "jo o el poble". De seguida va sortir al balcó un munt de gent agitant sabres y cridant: "ja és mort, ja és mort". A sota, les caixes de música van esclatar celebrant la notícia amb l'himne de Riego prohibit per Llauder. L'aire es va omplir de barrets i de visques, tots ens vam entregar a l'efusió dels més grans entusiasmes. Basa va ser llençat daltabaix d'un balcó, arrossegat i cremat al bell mig de la Rambla amb els papers de la policia.»

Basa va ser l'home més important, però no pas l'últim que va cremar com un ninot de carnestoltes a la Rambla. Un any més tard, el coronel. Juan O'Donell va patir la mateixa sort durant una escabetxina de presoners carlins. A mitjan segle XIX, els trets que destaquen més els viatgers que visiten Barcelona són el dinamisme econòmic de la ciutat, el to europeu de la Rambla, la força del fet nacional i els esclats de violència. A partir d'aquí, l'interès particular posa els matisos.

El 1846, per exemple, en plena construcció del Liceu, Barcelona rep la visita de Domingo Faustino Sarmiento, que seria president de l'Argentina trenta anys més tard. Sarmiento era un home de lletres. Al seu país se'l recorda per l'impuls que va donar a l'escolarització de dones i

infants. S'emmirallava en els Estats Units i especialment en Boston, que considerava la primera ciutat del món. Després de viatjar per Europa, Sarmiento arriba a Barcelona i escriu, amb el record de l'Espanya colonial encara. fresc:

> «¿Us recordeu del bon got Rivadeneira, amb aquella boca ampla, d'un extrem a l'altre, aquelles celles negres, que ombregen els ulls espurnejants d'activitat i d'intel·ligència, els braços llargs, el cos petit, empaquetat, eixut i nerviós? Doncs així són els catalans. Una altra sang, una altra estirp, un altre idioma. Només parlen amb els castellans a través de les troneres dels castells. La seva Rambla recorda un bulevard, els seus mariners inunden els carrers com a Le Havre o a Burdeus i el fum de les fabriques dóna al cel aquest tint especial que ens fa sentir que, a sota, hi viu l'home màquina.
> La població és activa, industrial per instint i fabricant per conveniència. A Barcelona hi ha òmnibusos, gas, vapor, assegurances, teixits, impremta, fum, soroll; hi ha un poble europeu. Hi ha un fons d'atreviment i de grandesa en aquesta raça que els reis d'Espanya van tenir amb el ganivet lligat a taula perquè no poguessin armar-se. Totes les seves empreses respiren grandesa. Estan edificant un teatre que vol ser el més bell i el més gran d'Europa i del món.»

A mesura que Barcelona s'industrialitza, les tensions socials i nacionals es tornen a agreujar. Sovint, les meditacions sobre el sentit comú del diputat Martí d'Eixalà —que filosofava en el pis de luxe que s'havia comprat al palau de la Virreina—, eren interrompudes per revoltes i bombardejos. Durant el segle XIX, Barcelona va estar més temps sota estat d'excepció que sota el règim legal comú. Napoleó va deixar Europa dividida entre revolucionaris i ultramuntans i com que Catalunya era l'única part de l'Estat que tenia prou caràcter per evitar que Espanya fos colonitzada per França i Anglaterra, Barcelona rebia bufetades de tot arreu. Per això fins i tot els liberals més radicals de la Rambla eren fervents proteccionistes: el proteccionisme era l'única manera de defensar el país davant la follia de Madrid, i la voracitat ben calculada de París i Londres.

Després de l'ocupació napoleònica, que va donar a la Rambla el primer enllumenat —un enllumenat que feia menys llum que res, segons Amades—, Madrid va passar a utilitzar sàdics sanguinaris per lligar curt els catalans. El primer va ser el comte d'Espanya, un tirà botit com un xoriço que va obrir el carrer Ferran sense indemnitzacions, amenaçant els propietaris d'empresonar-los a la Ciutadella. Després d'aquest boig en va venir un altre i els barcelonins vivien permanentment emprenyats. En els *Episodios nacionales* Benito Pérez Galdós explica la bullanga de 1842 amb una barreja d'horror i admiració. «Els primers projectils van ser pedres que es llençaven des dels terrats; després, les cases de la Rambla van començar a vomitar testos, bancs i calaixeres sobre la tropa. El que va començar corn un motí va acabar com una batalla espantosa, de les més acarnissades i furibundes que s'han vist mai a l'interior d'una ciutat.»

El casc antic, amb el seu laberint de carrerons, era un vietnam per a l'exèrcit espanyol i Josep Coroleu explica que els homes del poble que es batien a les barricades rebien queviures dels veïns. El cavall del mariscal Zurbano va morir esclafat sota el pes d'un moble llençat des d'una casa. Els soldats eren escaldats per olles d'aigua bullent que la gent abocava des de les finestres. Les tropes de Zurbano van tenir més de sis-centes baixes. El mariscal, que tenia fama de sanguinari, va fugir deixant la ciutat plena de cadàvers i de parets tenyides d'un vermell escandalós. Un escriptor explica que els barcelonins li cantaven: «Mes li ha de costar treball posar a ratlla al poble català ¡que torni per un altra! Avans morir qu'ésser esclaus d'un castellà que no sab ahont té 'l cap.»

Finalment, va venir Espartero i va bombardejar la ciutat dient que reforçaria els murs de la Ciutadella amb els ossos dels insurrectes. El liberalisme espanyol, de resultes de la Guerra del Francès, havia quedat en mans dels militars i era una ideologia graponera que no lligava amb l'esperit català, tot i que de vegades s'hi produïssin coincidències. Espartero havia estat vitorejat el 1840, durant una visita de la reina Maria Cristina. La Regent havia impulsat una llei antimunicipalista i s'havia trobat els arbres de la Rambla decorats amb cartells que recordaven els articles de la Constitució de Cadis, i un gran mural al Teatre Principal amb el jurament protodemocràtic que les Corts catalanes feien als Reis:

> «Nosaltres, que som tan bons com vós, jurem a vostra mercè, que no sou millors que nosaltres, acceptar-vos com a reis i senyor sobirà, sempre que respecteu totes les nostres llibertats i lleis. I si no, no.»

Com es veu, més que l'avinguda distingida i versallesca que havia somiat el marquès de la Mina, la Rambla semblava un campament militar, però, amb cada bufetada, els catalans recuperaven una mica de memòria. De vegades la política del segle XIX ens sembla contradictòria perquè no es té en compte que llavors les ideologies no segrestaven l'ànima la gent, es vivien amb un sentit més pràctic que ara. Cadascú adaptava les idees als seus interessos, però el llenguatge de les armes tothom l'entenia. Per això amb els canons a les ordres d'Espartero, Barcelona es va anar buidant, fins que la resistència va quedar en mans d'un venedor ambulant de perfums que també va acabar fugint.

Només un any més tard torna a esclatar una altra revolta, i ara és el coronel Joan Prim que assetja Barcelona. La ciutat el declara «traïdor a la Pàtria», també després d'haver-lo rebut amb grans honors. Unes promeses complertes per Madrid havien deixat Prim en una mala posició i per imposar la seva autoritat sense haver de massacrar el seu poble es passejava per la Rambla a cavall, desafiant la gent que l'escridassava. «Si em voleu aquí em teniu» deia el militar i, de tant en tant, xiulava una bala que en comptes de tocar-lo a ell feria algun protestatari.

Finalment, algú va cridar que Madrid l'havia comprat i és llavors quan Prim pronuncia la famosa frase: «Caixa o faixa», i recorre als canons de Montjuïc. Indignats i plens d'angoixa, els

barcelonins resisteixen vuitanta-un dies de bombardeig enarborant banderes negres, fins que a la ciutat no hi queda ni un gos ni un gat per cuinar. Una massa de gent assalta la Ciutadella però l'atac fracassa i a la *Ciudad de los prodigios* Eduardo Mendoza explica que els soldats castellans feien pipí sobre els moribunds que havien quedat estesos prop de la fortalesa.

Durant uns quants anys, els treballadors i els fabricants lluitaran units per la supervivència de l'economia catalana, i gràcies a això el país s'omplirà de vies de tren i de carreteres. Després, molt humans, els fabricants trairan els obrers a canvi de seguretat i beneficis, i l'escalada autodestructiva de tensió portarà fins a l'esclat de l'anarquisme, just quan la fama de la Rambla es comenci a escampar pel món.

En el rerefons d'aquesta traïció, hi ha un factor important. Com diu Flos i Calcat el 1896: «Cada espanyol, no català, paga 2,08 pessetes, i cada català 4,78, més del doble. Per cada quilòmetre quadrat no català es paguen 69,4 pessetes. Per cada quilòmetre quadrat de Catalunya es paguen 273,7 pessetes, quatre vegades més.» Vull dir que, impotents per canviar l'Estat o per independitzar Catalunya, els fabricants cauran en l'error de fer pagar l'espoli a les classes baixes del país. Però no avancem els esdeveniments.

El 1844 un altre rebombori —aquest cop contra les quintes— acaba amb l'afusellament de quatre homes a la Rambla. Se'ls executa «a la vista de millares de personal de todos los matices», com informaria un capità general, amb motiu d'una altra execució pedagògica realitzada al passeig el 1854. El 1855 Barcelona fa la primera Vaga General de l'Estat. Mañé i Flaquer escriu al *Messager du Midi*: «No es pot imaginar, senyor Director, fins a quin punt repugna aquí el monopoli de Madrid». Mañé i Flaquer va anar posant seny fins a esdevenir director del *Diario de Barcelona*, però aleshores compara la unitat d'Espanya amb la unitat de la misèria i denuncia l'asfixia fiscal que Catalunya pateix en mans d'un «poble sense monuments ni història», ni vida comercial.

En definitiva, Catalunya era un gran camp de batalla. O com explica Antoni Altadill a *Barcelona y sus misterios*, Catalunya «era una colònia, ho direm més clarament, un país conquerit sobre el qual el conqueridor té tot el dret ï tota la facultat, sense cap altra llei que la força de les seves armes». Altadill va ser secretari de Narcís Monturiol, l'inventor del submarí, que va inspirar a Jules Verne el personatge del capità Nemo, un il·luminat que volia alliberar una nació desconeguda amb l'or dels barcos espanyols enfonsats al fons de l'oceà.

El mateix Joan Prim, després de disparar més d'11.000 projectils sobre Barcelona per guanyar-se la faixa de general —i d'aquí ve l'expressió caixa o faixa, perquè s'arriscava a acabar com el general Basa incinerat al centre de la Rambla—, va acabar preguntant a les Corts espanyoles:

> «Els catalans són o no són espanyols? Si són espanyols torneu-los les garanties que els heu pres, garanties que són seves i que tenen dret a disfrutar perquè les han conquerit amb sang. Si no els voleu com a espanyols, aixequeu d'allà les vostres banderes; deixeu-los estar, que ells per res no us necessiten. Però si sent espanyols

> els voleu esclaus; si voleu continuar la política de Felip V, d'ominosa memòria, sigui en bona hora i que ho sigui totalment: amarreu-los el ganivet a la taula, com va fer aquell rei, tanqueu-los en un cercle de bronze; i si no n'hi ha prou, que sigui Catalunya talada i destruïda i sembrada de sal com una ciutat maleïda; perquè així, i només així, ens fareu abaixar el cap; perquè així i només així doblegareu la nostra altivesa; així i només així domareu el nostre caràcter ferotge.»

En aquest context, és fàcil comprendre que la Rambla esdevingués el tresor de Barcelona i la nineta dels ulls dels catalans. En una Barcelona oprimida, que va arribar a multiplicar per sis la població sense ampliar el sòl urbà, la Rambla, amb els seus arbres i amb els seus ocells, amb l'amplitud del passeig central i els seus edificis grans i nous, donava una sensació immediata d'esperança. A mesura que les hortes i els jardins del casc antic anaven desapareixent, a mesura que els edificis creixien cap amunt i el sol deixava d'escalfar els carrers, a mesura que els pisos es convertien en conilleres i que el fum de les fàbriques tacava les parets de sutge i enfosquia el cel, l'aire que corria al passeig alimentava els anhels de llibertat d'aquella nació descrita per Voltaire: «Catalunya pot prescindir de l'univers sencer, però els seus veïns no poden prescindir de Catalunya».

El 1836, només un any després que Piferrer i els seus amics calessin foc al convent de Sant Josep, s'inaugura el mercat de la Boqueria, que fins avui serà l'element publicitari més estable i més rendible del passeig juntament amb les floristes. En aquella època la Rambla era més ampla i, pujant desde les Drassanes, la façana de l'església de Betlem es veia tota sencera. Això permetia que en l'espai que ara ocupen els edificis que fan el queixal entre la Boqueria i el Palau de la Virreina, els pagesos hi establissin parades de carn i de verdures. El mercat funcionava des del segle XIII i els intents de traslladar-lo a un lloc més discret sempre havien fracassat.

Com que la Boqueria es va pensar només per a les parades d'alimentació, les pageses que venien flors van instal·lar-se al centre del passeig. Amb aquest modest trasllat, el seu negoci va guanyar protagonisme i la Rambla va sumar un atractiu que ha delectat els estrangers des de fa generacions. La fama del passeig es comença a forjar per contrast amb el conjunt de la ciutat, cada cop més massificada i envellida. Però el 1863, el zoòleg Alexander Pagenstecher ja remarca el caràcter especial que les floristes donaven al carrer.

En el seu *Viatge a Mallorca*, el catedràtic alemany diu que els cistells de flors són un plaer per a la vista i «per a l'olfacte». En les poques pàgines que Pagenstecher dedica a Barcelona, elogia la gràcia de les dones catalanes i la força de l'arquitectura, i comenta que la ciutat li sembla molt «original», però que la poca amplada dels carrers i l'alçada i l'apinyament dels edificis donen a entendre que ha crescut oprimida per les seves fortificacions».

Pagenstecher troba à faltar parcs, en una època en la qual el verd ja s'havia descobert com un element per humanitzar les ciutats capitalistes. Assegura que «la llengua castellana no ha aconseguit desterrar la llengua catalana» recorda que el català també «es parla al nord dels

Pirineus, a València i les illes Balears». També diu que «el poble és valent, treballador i sobri». En canvi lamenta que «la instrucció de la classe benestant» sigui «de poca qualitat». El comentari és significatiu en una ciutat que, abans de 1714, havia tingut una de les elits més cultivades del continent.

A mesura que ens endinsem al segle XIX, la Rambla passa de ser un carrer que senzillament destaca en el conjunt de Barcelona, a ser el carrer major de la història del país. Poc a poc, el passeig s'anirà convertint en un carrer civilitzador, capaç de transformar arquetips i d'adaptar la identitat catalana al món modern. En un país sense Estat, les floristes i les parades de la Boqueria, així com el mercat d'ocells exòtics, que s'alimentava del comerç marítim, van esdevenir l'expressió d'un poble renaixent, que buscava una veu pròpia. Com tots els carrers capaços de posar un país al mapa, la Rambla va esdevenir un d'aquells espais que desperten l'orgull d'una ciutat i les ambicions dels que passegen. És així que abans d'acabar el segle XIX, Josep Carner ja podrà afirmar que, quan Rusiñol escriu sobre París, en realitat està escrivint sobre la Rambla.

Fins al 1939, els francesos no deixaran de presentar el passeig com una imitació dels seus bulevards, igual que, a partir de 1940, el franquisme mirarà de convertir-lo en una expressió d'espanyolisme màxim. Auguste Malengreau, que visita Barcelona en l'època de Pagenstecher, és un dels molts autors que insisteix a reivindicar l'estil francès de la Rambla. No obstant, quan s'hi passeja, no pot deixar de veure-hi catalans, i en el seu *Voyage en Espagne, et coup d'oeil sur l'état politique, sociale et matériel de ce pays*, escriu, escombrant cap a casa:

> «La Rambla és el bulevard de Barcelona. Aquest passeig, que travessa la ciutat, és cobert de bells arbres que el voregen a banda i banda, prop d'elegants construccions. Hom podria creure que es troba en una ciutat francesa si de tant en tant no es trobés un pagès català vestit amb la roba nacional. El pagès va cofat amb una gorra, una llarga barretina roja que li cau sobre l'espatlla, i porta sobre de la roba una manta ratllada que li serveix de mantell. La gorra ha estat vestida pels voluntaris comandats pel general Prim a la Guerra d'Àfrica. Recorda el barret frigi i és l'emblema de l'esperit d'independència, impacient alegre, que caracteritza tot bon català.»

En aquell moment, el record dels 466 voluntaris que havien combatut a Tetuan i a Wad-Ras encara era ben viu. Armats per la Diputació, els voluntaris van desfilar per la Rambla aclamats per una multitud eufòrica de veure soldats amb barretina. Al Marroc els esperava el general Prim, que els va rebre dalt de cavall per recordar-los que eren els hereus dels almogàvers: «Soldats —va cridar—, Catalunya us ha dit adéu amb entusiasme. Les mares, els amics, tots els catalans us contemplen amb orgull, no oblideu que sou dipositaris de la seva honra.» I quan esmentava l'honor de Catalunya, Prim s'alçava damunt dels estreps del seu cavall i feia voleiar el braç sobre el seu cap amb energia, diuen les cròniques.

Els voluntaris van derrotar els marroquins en dues batalles sanguinàries. Mig miler de catalans es van endur la glòria en un exèrcit de 30.000 soldats espanyols. Barcelona va rebre els herois fent una gran festa, i els voluntaris van tornar a desfilar per la Rambla molt minvats, però, plens de medalles.

L'arquitecte Elies Rogent, mestre de Domènech i Montaner i de Gaudí, va alçar un arc de triomf davant l'església de Betlem a l'entrada del carrer del Carme. Marià Fortuny va immortalitzar la gesta militar amb dues grans pintures èpiques. Frederic Pitarra, el gran bromista de la Rambla, va escriure dos «singlots poètics». I Víctor Balaguer va crear la ideologia mediterrània que va inspirar el modernisme i el noucentisme i que avui em fa l'efecte que té més economistes que poetes.

Pel que fa al general Prim, va iniciar la cursa cap a la presidència del govern, recolzat per una burgesia que volia capgirar el resultat de 1714. El 1870, després d'expulsar els borbons d'Espanya, Prim va ser assassinat. El nou rei, Amadeu I de Savoia, que era descendent directe del Carles III defensat pels catalans, va dir que un poble capaç de produir un passeig com la Rambla no podia ser un poble vulgar. Aïllat a Madrid, però, i sense el seu principal valedor, no va trigar gaire a abdicar. Amb les sobres d'aquell règim es va fer la Primera República, que també va ser cosa de catalans.

Després de l'assassinat de Prim i de l'intent republicà, Barcelona s'oblida de Madrid i gira els ulls cap a París. L'antiga muralla, eclesiàstica s'omple de cafès i dóna peu a una ciutat nova, moderna i cosmopolita. Les perruqueries i les cases de cosmètics que s'instal·len a la Rambla fan l'agost. El chef Justin Auriol revoluciona el negoci de la cuina amb el Restaurante France, que obre a la plaça Reial el 1868, el mateix any que comença la demolició de la Ciutadella. A la seva impremta de la Rambla del Mig, Innocenci López comença a publicar *La Campana de Gràcia* i *L'Esquella de la Torratxa*, que posen les bases del periodisme en català, i que cal considerar tan importants com la TV3 de finals del segle XX. Els primers grans magatzems de la ciutat s'instal·len a la Rambla dels Estudis el 1876.

És l'època dels primers intel·lectuals amb amics a la capital de França, com ara Pompeu Gener, que va vetllar el cadàver de Victor Hugo i que va triomfar a París amb el llibre *Le mort et le diable*. Quan era a Catalunya, Gener feia vida al Lyon d'Or, la primera seu de l'Ateneu Barcelonès, que va ser fundat el 1872. L'actriu Sarah Bernhardt va actuar al Teatre Principal gràcies a ell i li va dir que Barcelona li semblava «una dona molt maca però molt mal calçada». Gener va ser el primer escriptor que va gosar polemitzar amb Madrid obertament i ho va pagar tan car que amb prou feines se'l recorda. Apresa la lliçó, Joan Maragall va agafar algunes de les seves teories i les va posar en un llenguatge més sentimental i inofensiu.

Així doncs, amb l'enderrocament de la Ciutadella, la Rambla pren volada. Els millors cafès es concentren a l'antic Terrat aristocràtic, entre el Pla de les Comèdies i el Pla de la Boqueria. En els cafès fan tertúlies i es forgen cercles intel·lectuals en els quals els joves refresquen l'ambient i els grans transmeten l'experiència. El 1863, Gaietà Cornet ja s'atreveix a escriure: «Barcelona és potser la ciutat d'Europa que pot presentar més cafès de luxe. El preu de les

begudes és massa mòdic, tot i que el servei acostuma a ser immillorable. No passa com a d'altres ciutats on el client té l'obligació de donar propina, perquè els mossos ja cobren el sou que els paga l'amo. Els mossos dels cafès de Barcelona tampoc no ofereixen l'aspecte ridícul de París i de Madrid.»

L'establiment més animat d'aquests anys era el Cafè Nou de la Rambla. Gener el descrivia corn una barreja de club, de ball de màscares i de casa de bojos. Deia que no n'havia vist cap d'igual al món —si més no a França i Alemanya. Els clients més sorollosos eren els republicans, sempre intentant organitzar una sublevació per reinstaurar el federalisme. També hi havia humoristes, homes d'acció amb uniformes de segona mà trets de qualsevol exèrcit europeu, i algun carlí despistat que s'havia escapat de la muntanya.

Els catalans començaven a recuperar la seguretat en ells mateixos i, en els cafès, Gener hi podia assegurar: «No, Napoleó, en el seu llinatge medieval, no era pas italià per part de pares. Després de les proves que hem tingut a les mans, ja els trobem en el segle XIII anant a la conquesta de Mallorca amb don Jaume, i més tard establerta la seva casa a Barcelona i Palma, en temps de don Pere III. Que ens perdoni l'augusta ombra del gran Taine!»

Durant l'últim terç del segle XIX, la Rambla consolida l'ambient despert que la farà famosa al món. Les floristes no sols capten l'atenció dels viatgers; també els intel·lectuals del país s'hi acosten i miren d'impressionar-les amb les seves frases i els seus discursos. Entre els intel·lectuals i les floristes es pasta la simbiosi que encimbellarà el passeig com la quinta essència de la democràcia. Una aliança entre les floristes i els intel·lectuals donarà al catalanisme la barreja de populisme i de sofisticació que serà la base del seu èxit. El passeig promourà aquella ciutat interclassista que elogiava Guicciardini al segle XVI, o aquell país que Martí l'Humà va mitificar en unes corts dient que els catalans eren «el poble més lliure del món».

La Rambla escamparà llegendes com una que diu que el pintor Ramon Casas i el filòsof Serra Húnter es van casar amb dues floristes —quan en realitat eren dues venedores de loteria que treballaven a l'Hotel Continental. Amb l'enderrocament de la Ciutadella i l'assassinat de Prim, els obrers deixen de sucar els carquinyolis amb la barreja d'aiguardent i de vi ranci que es prenien de bon matí i s'acostumen al cafè. Els laterals del Palau de la Virreina, s'omplen de botigues. Les castanyeres posen les parades als murs de l'església de Betlem. A mesura que els soldats i els capellans es retiren de la Rambla, el passeig s'omple de venedors de tota mena. Les gitanes es prostitueixen fent-se passar per venedores de mitjons. Enlloc com al passeig es veu tan clar l'esperit comercial de la ciutat i les contradiccions d'un país que lluita per europeïtzar-se dins un Estat obscurantista.

La Rambla és el motor d'una societat que creix entre perills. I les mòmies dels diaris es lamenten espantades:

> «A la Rambla ja no s'hi venen només ocells i flors. Aquest matí, un home vestit de turc enardia l'auditori exaltant els efectes meravellosos d'un medicament de Java. Al seu

costat, un venedor pregonava els avantatges dels seus ventalls i, més avall, un altre entonava les excel·lències d'un sabó de deu cèntims la pastilla. Recolzada en un arbre, una dona venia sobres de carta i paper per escriure. A l'altra banda del carrer hi havia un venedor d'olles de ferro esmaltat. Els venedors de fruites podrides obstaculitzen les voreres. Els pobres tenen el privilegi de demanar almoina asseguts en una cadira.»

En l'últim terç del segle XIX, la vida nocturna de Barcelona guanya interès i la Rambla es converteix en el carrer major d'una ciutat que mira de reprendre el camí cap a la democràcia que va estroncar l'ocupació borbònica. Queda lluny els temps en què passejar per la ciutat consistia a fer la ruta de les misses. La vida intel·lectual guanya i connecta cada vegada més amb el país. Si tornem un segle enrere veurem que entre els escriptors de l'últim terç del segle XVIII la Rambla passa desapercebuda. Giacomo Casanova, que va ser a Barcelona durant les reformes impulsades pel marquès de Ricla, no en fa esment. Els escriptors anglesos tampoc no en parlen gaire, prefereixen recordar les conseqüències de 1714.

El 1787, Arthur Young apunta: «D'ençà que he deixat París no he vist cap ciutat que escampi al voltant seu tanta animació. Tenint en compte que Barcelona és la capital d'una sola província i que París és la capital d'un gran regne, la diferència és avantatjosa per a la primera,» El deixeble de Samuel Johnson recorda que, després de setanta anys, els borbons encara «no han perdonat als catalans els seus esforços per col·locar un príncep de la casa d'Àustria al tron d'Espanya». També explica que «el poble va molt carregat d'impostos» i que «tots els catalans continuen tenint prohibit dur armes, de manera que un noble no pot portar espasa, si no és per una gràcia especial o per una obligació del seu càrrec».

Tot i que els italians acaben d'obrir a la Rambla els dos primers cafès de la ciutat, Young només esmenta el passeig per explicar que ha assistit a una òpera al Teatre Principal. Diu que l'espectacle estava bé, però que el públic feia pudor i suava. El baró de Bourgoing, que visita Barcelona un parell d'anys més tard, tampoc no esmenta gaire la Rambla, tot i els elogis que fa de la ciutat. L'aristòcrata remarca que «poques ciutats europees ofereixen tant d'atractiu i tants recursos», però remarca que Barcelona «no és, ni de lluny, el que podria ser». El clergue Joseph Townsend insinua: «El comerç és considerable a desgrat dels nombrosos obstacles naturals i polítics que han aturat i aturen, encara, el seu progrés».

El 1802 Lady Holland diu que la Rambla és el carrer més popular de Barcelona, però assegura que «aquesta és la seva única virtut» i que la muralla de mar és «més agradable». Lady Holland era famosa per la seva llengua viperina. Es va divorciar del seu primer marit, molt més gran que ella, per casar-se amb un polític *whig* enmig d'un gran escàndol. Tenia opinions fortes i, probablement, quan va veure la Rambla, el passeig encara tenia l'aire artificiós dels carrers acabats de reformar. Els anglesos són partidaris del costum i menyspreen els buròcrates amb ego de Lluís XIV en el seu *bureau* Boulle de 1685. A diferència dels francesos, prefereixen els carrers imperfectes, una mica gòtics, d'aires medievals, i Lady Holland devia trobar que la Rambla tenia un toc de triomfalisme d'impostura excessivament borbònic.

Això explicaria que, el 1772, el pintor francès Jean François Peyron escrivís més content que un gínjol: «Al vespre hem anat al passeig de moda. Estava animadíssim: els senyors portaven els cabells ondulats o arrissats; quedaven molt elegants i tots fumaven cigars. Hi havia un home que semblava retallat del *Journal des modes* de París. La majoria de senyores duien la graciosa mantellina. Les seves mans delicades agitaven ventalls de colors foscos oberts amb una gràcia especial. Algunes senyores lluïen capells llargs i xals francesos. La gent seia sota els arbres, en bancs de pedra o cadires col·locades en rengleres a cada costat del passeig. Fins i tot en el carrer mateix, a l'exterior dels cafès, seien en taules instal·lades al davant. Tot estava ocupat.»

Consti que el 1752, el geògraf Pedro Murillo ja diu que la Rambla és el millor carrer de Barcelona. I el mateix escriu el marquès de San Felipe, Vicente Bacallar, el 1727, venint de publicar una obra sobre la Guerra de Successió que Felip va prohibir perquè la va trobar massa objectiva. Tiro tan enrere perquè quan el 1767 el marqués de la Mina vulgui justificar la necessitat de reformar el passeig dirà que la Rambla no arriba a la categoria de carrer i que «no se ha reputado nunca por calle ni plaza».

L'observació crida l'atenció sobre la màgia subjectiva del passeig, i la seva utilització política. I també sobre la sort que va suposar per a Barcelona disposar d'un carrer ample i poc urbanitzat dins l'atapeït espai de les muralles. Això va permetre als catalans crear una via genuïna de circulació, amb les institucions polítiques en contra. Si els intents dels monarques catalans de fer-ne un passeig reial van fracassar, els intents de les autoritats borbòniques de convertir-la en un bulevard elegant, a la major Glòria de l'Espanya castellana, també resultaran infructuosos. Aquest caràcter indomable és el que, en un país sotmès, va acabar fent de la Rambla un carrer tan estimat i popular.

Si parem atenció als escrits dels viatgers, un altre factor important són els arbres. Com diu Lluís Permanyer, els arbres van omplir el passeig de gent en una època en què la vida oferia poques distraccions i moltes incomoditats. El 1578, el Consell de Cent va intentar crear un espai semblant al barri de la Ribera, però els arbres van morir per problemes de regatge. Fins que no van plantar els plàtans de la Devesa de Girona, el 1866, diverses espècies van provar fortuna a la Rambla, sense sort. Els arbres o bé es morien o bé creixien descontrolats i això va popularitzar l'expressió «créixer com els arbres de la Rambla» que es dedicava tant als desnerits com als mal educats que no havien rebut prou atenció.

Permanyer ha elaborat una cronologia de la història dels arbres de la Rambla que és una poètica metàfora dels entrebancs que Barcelona ha hagut de superar per fer-se un lloc al món:

1584: terraplenen el centre i planten arbres.

1591: es repeteix la mateixa operació.

1702: hi havia quatre rengleres d'àlbers. Però per honorar la mort de sant Josep Oriol planten 180 àlbers blancs.

1705: es tallen els arbres amb motiu del primer setge felipista.

1706: replantació dels àlbers.

1710: plantació d'oms, intercalats.

1727: els àlbers es morien i planten plàtans d'ombra.

1775: talen tots els arbres vells i planten mil pollancres negres mascles.

1778: replantació dels pollancres vius.

1786: plantació de quatre rengles d'arbres entre Portaferrissa i el Pla de les Comèdies.

1802: plantació de freixes i baladres.

1832: replanten els freixes i baladres que s'havien mort.

1854: plantació d'acàcies, freixes i baladres.

1859: en veure el mal resultat que havien donat aquelles plantacions, es pren la decisió d'arrencar tots els arbres i plantar-hi només plàtans, procedents de la Devesa de Girona.

Tot i que els arbres de la Rambla no han inspirat l'entusiasme de les flors o dels cafès, també han tingut els seus admiradors. De petit, no entenia per què s'anomenaven plàtans aquells arbres plens de boles peludes que em feien esternudar, i me'ls mirava esperant de veure-hi créixer fruites tropicals com les que importem de les Canàries. Sense el sostre vegetal que fan sobre el passeig, en algunes èpoques de l'any la Rambla seria intransitable. Els plàtans matisen la llum i canalitzen l'aire fresc que arriba des del mar. També vesteixen el passeig de textures i colors, segons la temporada. La llei els protegeix com un patrimoni històric més de la ciutat. Però si fem cas dels escriptors, fins ben entrat el segle van tenir una polèmica aliança amb els ocells que els va costar força detractors.

El 1926, Henry de Montherlant escriu: «D'una cadira de la Rambla perfumada per l'olor dels quioscos de les flors, on m'havia assegut amb l'esperança que vingués a instal·lar-se davant meu una noia bonica de qui pogués contemplar la corba dels ronyons, vaig ser foragitat per un bombardeig de fems d'ocell. L'Ajuntament ha venut les cafeteries, i se les ha empescades per fer col·locar tots els bancs i totes les cadires sota els arbres on nien núvols d'ocells atacats de diarrea crònica. Amb el mocador a la mà, els passejants lluiten primer contra la regada blanca, després, cansats de lluitar, van a asseure's a les terrasses dels cafès».

Vicente Blasco Ibáñez també va treure punta a les cagarrines dels ocells barcelonins, i al seu llibre *Mare Nostrum* s'hi llegeix: «Començava la bona estació. Els vells arbres de la Rambla s'omplien de fulles i en les seves frondoses copes piulaven milers d'ocells amb la tenacitat ensordidora dels grills, perseguint-se de branca en branca, deixant caure sobre la multitud que circulava sota seu l'oblit gairebé líquid dels seus fluixos intestins.»

Un altre autor que va criminalitzar els pobres ocells per no aguantar-se els cagarrims —fins al punt de convertir-ho en argument per tallar els arbres de la Rambla— va ser Narcís Oller. L'autor de *La febre d'or* era un urbanita *avant-la-lettre* i el 1889 va escriure, en el marc d'una polèmica que comentaré més endavant: «Si el caràcter de la nostra Rambla no radica en la seva falsa originalitat, en què es basa? No ho sabria dir, però sospito que es basa en la

vegetació. Un arbrat igual no es troba ni tan sols en l'interior de les ciutats més boniques. Però aquest arbrat que jo voldria conservar, si calgués pel costós mitjà de trasplantar els arbres amb pa d'arrels, aquest arbrat, no ho dubtem, està amenaçat de mort. Metges i malalts se'n queixen pel despreniment del seu fruit perniciós; molts veïns de la Rambla lamenten que els priva de bones vistes; d'altres ja s'han atrevit a matar algun plàtan, segons diuen. No són pocs els passejants que els detesten des que bandades d'entremaliats pardals apoderat amb gran contentament dels sombrerers i els llevataques.» [...]

Si els arbres van humanitzar la Rambla, la caiguda de les muralles va posar les condicions per enlairar el prestigi del passeig fins a situar-lo entre els millors carrers del món. Enderrocades entre 1854 i 1856, després de dos intents fallits que van acabar amb els clàssics bombardejos sobre la ciutat, les muralles estaven envoltades d'un fossar i d'un quilòmetre de camps a la rodona que aïllaven Barcelona del país i n'impedien el creixement.

D'ençà de 1714, les muralles havien estat vistes com un element tan repressiu com la Ciutadella. Justament quan les muralles queien a tot Europa a causa de l'expansió dels nuclis urbans, aquí passaven de mans civils a les mans dels militars. Amb la victòria de Felip V, la figura del claver va ser substituïda pel capità de claus, menys valorada pels barcelonins però força més temuda. Mentre París tirava a terra les muralles per construir els primers bulevards, aquí Felip V tirava a terra el barri de la Ribera per construir-hi una gran Ciutadella admirada a tot el continent.

Els portals de la muralla es tancaven quan es feia fosc, però no tenien un horari fix. Cada primer de mes es publicava una nota amb els horaris al *Diario de Barcelona* i la gent s'organitzava. Abans de barrar les portes, els soldats feien repicar els tambors ben fort perquè els barcelonins que havien sortit no haguessin de passar la nit a la intempèrie. En les barraques que els hortolans tenien als camps que envoltaven la ciutat s'hi venia vi lliure d'impostos i la gent sortia a fer el got o el xavo, que es deia així perquè per un xavo donaven el doble de ració que a les tavernes de l'interior. Segons Amades, això feia que el tambor de retreta fos interpretat amb la frase irònica: «Entreu gats, entreu».

Sempronio (Andrés-Avelino Artís), *Sonata a la Rambla*. Editorial Barna, 1961.

DE LA MIMOSA AL CRISANTEMO

Me gusta la Rambla porque en ella te das cuenta del traspaso de las estaciones —me decía un ramblista, del tiempo en que los había.

El hombre se refería al espectáculo perpetuamente renovado de los puestos de flores. La mimosa, los narcisos, las violetas y las margaritas nos tienen habituadas al invierno. Hasta que un día, el estallido de floridas ramas de almendro advierte que la primavera ha llegado. A medida que asciende la temperatura y que los días se alargan, por el camino de los gladiolos y las rosas desembocamos en el verano, que vuelca en la Rambla claveles, dalias, nardos, coronados... Hasta que otro día, el ramblista impenitente se sorprende descubriendo en las «paradas» los primeros crisantemos. Nota que en el aire hay como un presentimiento de frío.

Las mujeres pasan arrebujándose con el pañuelo. Otoño. Todos los Santos nos aguarda en la esquina. Y al punto que nos descuidemos, volverá a la Rambla la mimosa, flor de enero...

Y el ciclo empieza de nuevo. Este es el verdadero lenguaje de las flores, que los barceloneses de antes, los castizos, se sabían de corazón.

Ahora, las flores se exponen y se venden en las tiendas cerradas de la ciudad alta. Tras los cristales, apenas se divisan desde la calle. Un comercio de flores, a primera vista, es idéntico a un comercio de muebles o de modas.

La actual Rambla de las Flores no es la de ayer. Basta hablar con una de las floristas.

—La ciudad, el Ayuntamiento tienen la obligación de ampararnos —se me lamenta—. Ser florista en la Rambla es algo heroico. En invierno hay que aguantar a la intemperie el rigor del tiempo. Luego, el género se nos pasa, las flores se nos marchitan en un santiamén por falta de condiciones de los puestos...

Y la jeremíaca lamentación se remata con la frase sacramental

—Vea usted cómo ninguna muchacha joven quiere ser florista en la Rambla.

FLORISTAS Y PRÓCERES

Las floristas de la Rambla tenían antaño sólido prestigio, incluso con ribetes galantes. Rómulo Bosch, el famoso naviero, se casó con una de ellas. Y a aristócratas tan conocidos como Camilo Juliá y Bacardí se les veía a menudo coquetear con las vendedoras de flores. Hacerse poner el clavel en el ojal era una operación que podía conducir muy lejos... La Rambla de las Flores era un salón al que diariamente concurrían los marqueses de Santa Isabel y de San Antonio; Eusebio Güell Pepe Carreras, dueño de la Virreina; Manuel Arnús...

Los aristócratas y financieros barceloneses, ya no pasean por la Rambla. El barón de Güell, con su muerte, cerró la costumbre. Los potentados sólo discurren por ella en coche, las noches de Liceo. Y de querer flores, acuden a las tiendas de postín. La Rambla, en ese aspecto, ha quedado convertida en mercado popular.

Ostentando el decanato de las floristas de la Rambla yo he conocido, octogenaria, a doña Magdalena Paulí, viuda de Basseda. Empezó a vender flores por allá el año 1887.

Su esposo era floricultor en San Gervasio de Cassoles. El alcalde de Barcelona, señor Rius y Taulet, le firmó el permiso de su mesa en la Rambla de las Flores.

Magdalena, el año de la Exposición, hizo entrega de un ramo a la Reina Madre, doña María Cristina, a su paso por la Rambla, en compañía de su hijo de dos años de edad. Periódicamente le enviaba flores a Madrid, por lo que le fue concedido el título de «Proveedora de la Real Casa».

Siempre que pasaba por la Rambla alguna personalidad, la señora Paulí era la primera en ofrecerle flores. El último de esos homenajes, la veterana florista lo rindió al doctor Fleming, respaldando el gesto con un largo y elocuente parlamento.

—Pero él no me entendió ni una palabra y el intérprete que iba con él tampoco. La verdad es que estaba yo muy emocionada... —refirió después doña Magdalena.

Federico García Lorca, declaracions a les floristes de La Rambla recollides als diaris *La Publicitat* (25.12.1935) i *L'Instant* (24.12.1935).

El diumenge passat, en acabar-se al Principal Palace la representació de Doña Rosita la Soltera *dedicada a les floristes de La Rambla, García Lorca llegí, a honor d'aquestes, les ratlles següents:*

Señoras y señores: Esta noche, mi hija más pequeña y más querida, Rosita la Soltera, la señorita Rosita, doña Rosita, sobre el mármol y entre cipreses doña Rosa, ha querido trabajar para las simpáticas floristas de La Rambla, y yo soy quien tiene el honor de dedicar la fiesta a estas mujeres de risa franca y manos mojadas, donde tiembla de cuando en cuando el diminuto rubí causado por la espina.

La rosa mudable, encerrada en la melancolía del carmen granadino, ha querido agitarse en su rama al borde del estanque para que la vean las flores de la calle más alegre del mundo. La calle donde viven juntas a la vez las cuatro estaciones del año, la única calle de la tierra que yo desearía que no se acabara nunca, rica en sonidos, abundante en brisas, hermosa de encuentros, antigua de sangre: La Rambla de Barcelona.

Como una balanza, La Rambla tiene su fiel y su equilibrio en el mercado de flores, donde la ciudad acude para cantar bautizos y bodas sobre ramos frescos de esperanza y donde acude agitando lágrimas y cintas en las coronas para sus muertos. Estos puestos de alegría entre los árboles ciudadanos son como el regalo del ramblista y su recreo, y aunque de noche aparezcan solos, casi como catafalcos de hierro, tienen un aire señor y delicado, que parece decir al noctámbulo: «Levántate mañana para vernos; nosotros somos del día.» [...]

Amigas floristas, con el cariño con que os saludo bajo los árboles como transeúnte desconocido, os saludo esta noche aquí, como poeta, y os ofrezco, con franco ademán andaluz, esta rosa de pena y palabras: es la granadina Rosita la Soltera.

L'autor

Josep M. de Sagarra, «Abans de l'estrena de *L'alegria de Cervera*. Josep Maria de Sagarra parla de la seva obra i explica per què escriu el seu teatre en vers», a *La Publicitat*, 26 de març de 1932.

Són moltes les persones que em fan aquestes preguntes: ¿Per què escriviu el vostre teatre en vers? ¿Per què no porteu al teatre dones i homes amb els vestits i amb les preocupacions actuals? Per què no sou més modern?

Jo, davant d'aquestes preguntes, procuro contestar a la meva manera, i no sé si deixo gaire convençut el meu interlocutor particular; avui se m'ofereix l'avinentesa de poder contestar a uns quants interlocutors anònims, i aprofito la invitació de *La Publicitat* per dir quatre coses referents al meu teatre [...]

Jo escric teatre poètic i teatre en vers perquè la visió que tinc del món i de les coses, fatalment se'm pinta sempre d'un color poètic; el color poètic, per a mi, és el de la contemplació, del somni, i sobretot el de la suggestió. Un fet qualsevol em suggereix de seguida un comentari de categoria poètica. Tant si és noble com si és grotesc, tant si és vulgar com heroic. Això fa que jo senti la comicitat poètica. Hi ha molta gent que té un sentit equivocat de la poesia, reduint-la a un nombre limitat d'estats i d'expressions de l'ànima. Jo crec que pot ésser poètic i pot ésser poesia tot el que és biològic. Tota la vida i tots els aspectes de la vida poden ésser poesia. Una idea romàntica, retòrica o llibresca, de la poesia, ha contribuït a desenfocar les coses.

Escric teatre en vers perquè aquesta forma artificial s'adapta a la idea del teatre tal com jo el sento, de cosa merament artificial. El teatre és per a mi el producte més antinatural que existeix. Els que volen que el teatre sigui una reproducció exacta de la vida, és que no s'han aturat a pensar mai en el valor i en les característiques del teatre.

Escric teatre en vers perquè aquesta forma em serveix per cenyir els conceptes, perquè dins la música del vers les paraules agafen més relleu i més color, són o més còmiques o més patètiques; la vibració de les síl·labes dintre el vers produeix una emoció musical i fisiològica, molt difícil de precisar, però que la pràctica m'ha demostrat que no la produeix mai el diàleg en prosa corrent. El vers ennobleix la paraula i a estones la denigra, la fa més intensa i fins de vegades més «corpòria» i més i més esmolada per a anar a ferir directament els nervis de l'orella.

Les diverses formes mètriques emprades en el meu teatre, em serveixen per reparar i donar un caràcter especial a les escenes i als personatges. El teatre clàssic francès usava sempre un metre uniforme. Això dona fatalment una certa unitat als personatges i una certa monotonia a les escenes; en canvi, la diversitat mètrica emprada pel teatre espanyol i pels teatres romàntics de llengües germàniques, fa que es mantingui més l'atenció del públic i que descansi al mateix temps d'una monotonia rítmica.

Jo, en el meu teatre, procuro fer parlar els personatges còmics en versos curts i picats, procuro utilitzar per les escenes que jo en dic «descriptives» el vers blanc, que manté només el

ritme, però la rima desapareix i aleshores el diàleg és explicatiu, s'acosta més al parlar corrent i només té el ritme que el cenyeix. En canvi, en les escenes culminants, tant per la seva importància lírica, com pels seus moments d'emoció dramàtica, procuro utilitzar un hendecasíl·lab rimat amb plans i aguts, primer perquè l'hendecasíl·lab té una manera de gronxar-se reposada i pomposa, i perquè la rima serveix per donar color i per produir aquells efectes directes de caràcter nerviós que produeix una línia melòdica.

A més, si jo soc dels únics que escriuen teatre en vers, no veig cap inconvenient per continuar fent-ho, perquè m'he convençut que en una representació d'una obra meva, en els moments d'una escena reeixida, el públic està al costat meu, el vers produeix en el públic tots aquells efectes que jo he ambicionat, i encara no he trobat cap obra meva que fracassés per la causa d'estar escrita en vers. Si l'espectador rebutgés aquesta forma, jo, com que em guanyo la vida escrivint comèdies, no tindria més remei que abandonar el meu sistema i seguir el d'altres confrares meus, però fins a l'hora actual el públic de debò, que és el que a mi m'interessa, no m'ha desqualificat.

¿Per què no duc personatges amb els vestits i les preocupacions actuals? ¿Per què no cerco un ambient d'ara? I, en definitiva, per què no soc més modern?

Com que jo sento el teatre poètic, i el teatre, com una mena de somni al qual invito l'espectador, em va més bé —és qüestió de comoditat per a mi— que el vestit i l'ambient de les meves comèdies tinguin sempre un perfum pretèrit, amb una punta de vaguetat, fugint de tota mena de control arqueològic. El que m'interessa dels personatges són els sentiments, la moral, la mentalitat de cada un, i aquestes coses són gairebé eternes. Hi ha molta menys diferència entre la moral dels homes de Teofraste o els homes de La Bruyère i els homes de Proust, que entre les camises de 1899 i les camises de 1932, i qui diu les camises diu les cotilles de les senyores. A més, jo, fent parlar la passió i la mala fe d'un personatge de cent anys enrere, li puc fer dir els mateixos sentiments que he caçat el vespre abans a un veí del pis de sobre de casa meva.

No crec que la modernitat consisteixi a presentar sobre l'escena aeroports, ni professors de relativitat, ni nudistes, ni invertits sublims; voler ésser modern *à outrance* és tan ridícul com empenyar-se a tenir el nas verd. Jo no soc ni més ni menys modern perquè escric comèdies amb personatges que duen perruca i espasa, en comptes de calces i *stick* de golf. És absurd voler-me comparar amb els autors de l'any 1850, perquè jo vaig tardar molt temps a venir al món quan ells escrivien les seves comèdies, i encara que no volgués jo soc un home de l'any 1932. [...]

Josep Maria de Sagarra, «Sobre el teatre popular», *Mirador*, núm. 371, 22 de març de 1936.

Un senyor que digui: vaig a fer, vaig a finançar, vaig a representar «teatre popular», és un senyor que jo no he entès mai ben bé el que vol dir. I que consti que si aquest senyor s'expressés d'altra manera i digués, per exemple: «Jo vaig a fer un espectacle l'ingrés al qual serà gratuït, o costarà un preu ínfim de moneda» o «jo donaré unes representacions en tal teatre, a les quals representacions hi podran anar totes les dones que criïn infants, i mentre dura la representació tindré unes mainaderes disposades a tenir cura de la canalleta, i a més a més als que no mamin, se'ls servirà una xocolata de primera i a totes les persones que assisteixin a l'espectacle se'ls donarà un tiquet canviable per uns pantalons en bon estat, un quilo d'arròs o una bomba de can Jorba», si aquest senyor em parlava així, jo li diria: «Entesos, vostè realment es proposa fer unes representacions de teatre popular». Però és que quan es parla d'aquesta mena de teatre, l'adjectiu popular no es refereix a la part econòmica de l'espectacle, sinó a la part literària. I en aquest cas, que és el corrent, és quan jo literalment m'hi perdo. Quan em diuen «això és una comèdia popular», o «això és gènere popular», no sé si es riuen de mi o si es riuen del poble. Perquè de teatre *popular* no n'hi ha. De teatre només n'hi ha de dues menes, bo i dolent. Com no hi ha gallina popular, ni arròs popular, ni llonganissa popular. Encara és més: jo no puc concebre un teatre de debò que no sigui popularíssim.

Popularíssim era el teatre grec, com els misteris medievals que es celebraven en les esglésies i en les places dels pobles, com els actuals oficis pomposos de Setmana Santa; popularíssim és el bon teatre anglès del temps d'Isabel, i popularíssim l'excel·lent teatre espanyol del temps dels Àustries, com és popularíssim el teatre de Molière. I és popularíssim perquè és de tothom i emociona tothom, els potentats i els proletaris, els grans doctors i els analfabets.

Quan jo vivia a Berlín, havia anat moltes vegades a un autèntic teatre popular, que es deia *Volksbühne* (escena del poble), perquè els preus eren baratíssims, i allí no s'hi representava infraliteratura suburbial, sinó les grans obres de totes les èpoques, consagrades per la més rígida exigència.

Quan aquí es parla de teatre popular, no es vol dir res de tot això. Es parla en general d'una literatura que no pot ésser popular de cap manera, per la senzilla raó que és dolenta: es parla d'un teatre que no pot ésser popular, perquè no és teatre. Són coses que si voleu fan fum i fan soroll de teatre, però en realitat només són això: fum i soroll, i encara desagradables.

De la mateixa manera que jo no em fio dels autors que diuen: «Aquesta comèdia que escric només la podran entendre les persones refinades com jo», o «només va dirigida a les senyores que han entrat a la menopausa», o «jo escric exclusivament pels senyors que tenen un capital superior a tres milions de pessetes, perquè els que tenen un cèntim menys no em poden entendre»; de la mateixa manera, dic, que no em fio d'aquests autors, tampoc no em fio

d'aquells que diuen: «jo només escric pel poble; ja sé que els intel·lectuals em rebentaran l'obra, però el poble, m'enteneu, el poble de debò quedarà satisfet com un gos amb un os».

Per mi tan ximples són els uns com els altres. Hi ha autor que es pensa que ha escrit una obra sublim; la dóna a un públic popular i no l'entén, o s'hi avorreix o la xiula. No us càpiga cap dubte, és que l'obra és pèssima. Hi ha autor que escriu una obra literàriament infame, però amb un cert soroll de teatre, amb una certa traça i una especial murrieria que fascinen i distreuen positivament un públic diguem-ne popular, per no dir-ne heterogeni, i l'autor es pensa que és realment bo, perquè sap fer «teatre popular». El que ha passat és que el públic és d'una gran bona fe, ha acceptat el soroll com a una cosa positiva. Si a més a més de soroll, l'autor li hagués donat teatre autèntic, no hi ha dubte que la satisfacció del públic hauria estat encara més intensa.

El que passa és que, desgraciadament, en el nostre país hi ha una gran massa neutra (de rics i pobres) que pateix una incultura grisa i una manca de sensibilitat cròniques. Aquesta massa es deixa arrossegar gregàriament pels explotadors d'aquesta literatura i d'aquest teatre que, per ennoblir-los una mica, en diuen popular. És evident que aquesta massa acceptaria de més bon grat obres de qualitat superior, però es veu que aquestes obres costen de reeixir, perquè hi ha autors intel·ligents, que no saben o no volen posar-se al nivell modest, aquest nivell modest que altres autors més hàbils teatralment, però de nul·la solvència literària, tenen tan ben mesurat per aconseguir l'èxit.

I passa encara amb l'anomenat *teatre popular* un cas més paradoxal i més absurd que el que passa amb el *teatre selecte*. I que consti que això de *teatre selecte* és la cosa més pedant, més tronada i més cursi que es pugui dir.

El que passa amb el *teatre popular*, o infraliterari, que de tant en tant ens serveixen a tots els teatres de Barcelona, perquè no és sols al Paral·lel, sinó al Novetats i al Romea i a tot arreu que s'ha explotat el *teatre popular*. El que passa, dic, és que tal espectacle, no és solament celebrat per gent de classe humil ni d'educació primària. No és ni el menestral ni l'obrer els que frueixen amb aquest *teatre popular*. I això és la paradoxa, i aquesta és la tristíssima vergonya. Jo recordo haver vist al Paral·lel, fa cosa de quatre o cinc anys, un tros d'una obra que resultà l'èxit més gran, l'èxit sense precedents del teatre català, i l'èxit també sense precedents del teatre més de claveguera, més d'analfabetisme i de pornografia vergonyant que jo he vist mai. Doncs bé, en aquesta representació vaig veure-hi no un poble anònim ni una massa de suburbi, sinó senyors i senyores, tots conegudíssims; primers contribuents, amb llurs esposes i llurs filles o amb llurs amors clandestins. Hi havia socis de les entitats polítiques més conservadores i més pairals! —i socis dels clubs més distingits. Hi havia aquells senyors que raríssimes vegades van a una representació decent de teatre català, i que fan grans escarafalls davant del problema del teatre; aquest problema que no és tal problema.

Josep Miquel Sobrer, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra*, Editorial Galerada, 2011.

REFLEXIONS DE SORTIDA

«Com vols que aixequi els ulls si no respiro
quan m'aparten del baf d'aquesta terra?»
Les veus de la terra, II, III

VALORACIÓ GENERAL DEL TEATRE DE SAGARRA

Faríem curt dient que Sagarra és un autor prolífic. Escriví cinquanta peces de teatre, la majoria en vers. Són obres de molts personatges i, entre ells, destaquen alguns tipus essencialment catalans, o tradicionalment catalans: hereus i pubilles principalment. Però el seu teatre és també ple de gent de tota mena i de tota classe. Sagarra ens retrata una societat que ja no existeix o que ja no és tan freqüent o normal, una societat catalana, catòlica i conservadora. Terratinents, hereus, pubilles, fadristerns, hostalers, pensionistes, emigrants, algun metge, pobres, captaires, prostitutes, bandolers, capellans, monjos exclaustrats, monges de convent, jesuïtes, servents, santons, figures diabòliques i algun burgès. Els únics estaments que hi falten són el dels obrers de fàbrica i el dels professors universitaris. No es pot negar que el teatre de Josep Maria de Sagarra és un dels retrats més amplis i ambiciosos d'una societat d'unes maneres de viure i de pensar. Potser per aquesta panòplia social, el teatre de Sagarra tingué un immens èxit de públic a casa nostra i encara avui es reposen algunes obres seves.

Posats a fer números, no estaria malament un cop d'ull a la seva producció escènica. Dels seus cinquanta originals (no compto ni les adaptacions ni les traduccions), trenta-vuit són en vers, principalment en decasíl·labs (que Sagarra, a la castellana, anomena hendecasíl·labs). Els subtítols semblen idiosincràtics; Sagarra qualificà vint dels seus originals com a «poema» o «poema dramàtic», quinze com a comèdia, cinc com a drama, quatre com a farsa i tres, respectivament, com a «misteri», «estampa grotesca» i «episodi», i dos sense subtítol. Aquests apel·latius, en conjunt, corresponen al fet que Sagarra no se cenyí gaire obedientment al sistema tradicional de tragèdia i comèdia, ni al més modern de drama; abundor de la nomenclatura «poema» traeix la importància que la poesia té en el seu teatre.

Ambientà les obres principalment al segle XIX, precisant en gairebé tots els casos un moment i de vegades fins un any concret. Ambientades abans del segle XIX només hi ha tres obres. No precisà l'època d'unes quinze, i només nou estan situades al moment contemporani de autor. Teatre, en general, doncs, de vestuari d'època, decoració concreta i teló que s'aixeca i cau. Avui dia el teatre ha fugit d'aquests historicismes i tot es fa amb llums, fins i tot la caiguda de teló que Sagarra especifica religiosament a les publicacions. Desconec si s'ha intentat passar alguna de les seves obres a una escenificació actual, cosa ben possible; en tot cas valdria la pena experimentar-ho.

El teatre sagarrenc és sempre un teatre polit en el millor sentit del mot: el moviment general de les obres, deixant de banda si argument és creïble o exagerat, té sempre sentit. No hi falta res perquè el públic pugui apreciar el desenvolupament de la història. Cada escena té un moment vibrant i un sentit lògic. Els finals són rotunds i sense cap mena dubte. Som, doncs, davant d'una professionalitat impecable, la qual cosa, tractant-se d'un autor tan prolífic com el nostre, no és pas cap qualitat desestimable per bé que hom pugui dir que és el mínim que s'espera d'un autor dramàtic. Aquesta condició diguem-ne 'rodona' de les obres que estudiem les situa, *ipso facto*, en un món tradicional, no vull dir solament en el món o moment de l'acció sinó en el de la categoria de la redacció. Encara que alguna vegada Sagarra s'apartà de les seves fórmules inicials, no practicà mai el teatre experimental. Les seves obres tenen tothora un plantejament, un clímax i un desenvolupament aristotèlics. «Una intriga de tres actes que té forma de sil·logisme», com deia el mateix Sagarra.[1]

L'extensió de l'obra de Sagarra —tant de l'obra dramàtica com de l'escrita per a ser llegida damunt la pàgina— suggereix la facilitat del nostre autor. Josep Pla, al seu «Homenot» se'n fa ressò:

> Pot fer un drama en tres dies. Acte per dia. Jo em demano: ¿per què no prova de fer-lo en quatre? Seria més difícil és clar... La correspondència entre actes i dies és fascinadora. La simetria és sempre fascinadora. De tota manera potser convindria trencar la simetria. Tot és posar-s'hi. Primer li costarà de fer tres actes en quatre dies, però s'hi pot arribar. Més endavant, el podrà fer en cinc. Etcètera, etc. El desig més vehement dels admiradors exigents de Sagarra seria que a setanta anys pogués fer un drama en la irrisòria quantitat de trenta dies...[2]

Pla escrivia encara en vida de Sagarra, però el 1958 el consell arribava tard, si és que es tracta d'un consell i no d'una crítica disfressada. Avui dia tenim allò que Sagarra ens deixà. I també és irònic que fos Josep Pla, que sembla que no escrivia amb gaire menys facilitat que Sagarra, qui li retregui el do; i d'altra banda, facilitat no és pas sinònim de mediocritat, encara que puguin coincidir. Per més facilitat que tingués per a fer drames, cal dir que Sagarra medità molt sobre el propi teatre; la bona quantitat d'escrits que ens ha deixat sobre el seu art prou ho palesa.

Escrites entre el final de la Primera Guerra Mundial i la seva mort el 1961, la convencionalitat de pedra picada de les estructures teatrals de Sagarra pot aparèixer passada de moda si ja no anacrònica. Amb la seva pràctica, Sagarra rebutja les investigacions i els esgarips de avantguarda i també el cerebralisme dels autors metateatrals, com Brecht i

---

[1] Domènec REIXACH (ed.), *Josep Maria de Sagarra, home de teatre* (Barcelona: Centre Dramàtic de la Generalitat, 1994), p. 50.

[2] Josep PLA, «Josep Maria de Sagarra í el seu teatre», dins *Homenots* (Barcelona: Selecta, 1958), segona sèrie, p. 128.

Pirandello. Del teatre modern potser l'atreien més els dramaturgs nord-americans, que també acceptaven les limitacions de la mena d'escriptura que se sol anomenar 'realista'; és a dir, la que vol que el públic trobi creïbles els personatges i fins i tot que es pugui identificar amb un o dos d'ells.

En general l'anacronisme afecta el teatre de Sagarra en pes. És el seu un doble anacronisme. D'una part, té la dèria per ambientar les obres en les èpoques més tranquil·les —val a dir menys revolucionàries— del segle XIX. Sagarra havia llegit massa història per a creure que les revolucions menessin enlloc. Podria haver feta seva la famosa dita que *plus ça change plus c'est la même chose.* Això el situa als antípodes de l'avantguarda. L'avantguarda creu en el progrés i, per tant, que la gent, encapçalada pel poeta o l'artista, hi veurà més clar, s'il·lustrarà, s'alliberarà. L'avantguarda té les arrels en el romanticisme, especialment en la creença en la missió divina de l'artista, l'artista com a transmissor d'unes veritats superiors, etèries. Sagarra, tot i l'ambient 'romàntic' de les seves peces, és un clàssic, creu en la pervivència de la condició humana, que sempre hi ha hagut, i hi haurà, bons i dolents, com ha fet, i farà, fred i calor. Fins a cert punt, Sagarra és un desenganyat i, per tant, valora el teatre com aigua que consolarà la set de la misèria humana. I per això tira al melodrama, a la peça escènica que, fent-nos riure o fent-nos plorar per algun pobre dissortat, ens distraurà uns moments de les nostres inevitables misèries. Per això definí ell mateix el teatre com «la mentida deliciosa».

Els elements i temes principals del teatre sagarrenc que hem anat veient en els capítols anteriors es poden resumir en la llista que segueix:

— Teatre amarat de poesia, i fins a cert punt de simbolisme, tema que considero amb més detall ací dessota.
— Teatre volgudament anacrònic i antimodern, contrari al noucentisme i a l'avantguarda. També el tema de anacronisme, o dels anacronismes, que n'hi ha diversos, mereixerà un comentari detallat més endavant.
— Teatre essencialment català, impensable en una altra llengua i dins una altra comunitat.
— Molta de la seva inspiració ve del món del folklore, de llegendes populars, rondalles, cançons. (Aquest és un aspecte compartit amb altres escriptors de teatre d'abans de la guerra.)
— L'ímpetu principal dels arguments s'aixopluga en la temàtica de vindicació d'un personatge injustament ofès. En general, la idea cabdal és el restabliment d'un ordre moral. La moralitat de Sagarra és convencional (del món tradicional, mediterrani i cristià, de clan i de contracte) i no admet pal·liatius. Aquesta qualitat, tanmateix, aigualeix les tensions dels seus drames, atès que els personatges són sempre contrastats: els bons són bons i els dolents dolents, i ho són *a priori*, per decret de l'autor, sense altra possibilitat de canvi que una redempció final més aviat miraculosa i

aconseguida mitjançant cops de teatre (revelacions, conversions, morts) de més efecte que convicció.

— Crítica a la hipocresia d'una falsa pietat.

— Entre els personatges, domina el que he anomenat 'dona forta', model de fidelitat i resignació, però que d alguna manera dóna una lliçó a l'home que explota (generalment el marit), però sense mai posar en dubte el sistema paternalista. Aquest tema i el de afany d'alliberament utòpic de molts personatges masculins són ben probablement peces clau del gran èxit del teatre de Sagarra. La dimensió de l'èxit de públic esperat troba consecució en aquests dos tipus de personatge: la dona 'forta' però resignada, i l'home que anhela un alliberament que sap que oposarà a les convencions socials. En dos noms: la Glòria i Marçal Prior. Aquests tipus havien de trobar ressò en el públic que omplia el Romea i el Novetats, i contribuïen certament a l'èxit, atraient respectivament el públic femení i el masculí.

— Una gran quantitat de personatges secundaris, trets de gairebé tots els estaments socials i, per tant, un teatre de molts actors (condició que avui dia és fiscalment suïcida).

— Temes secundaris que acoloreixen moltes obres. Un d'aquests és l'edipisme més o menys dissimulat. En són un altre els cants de llibertat d'un personatge, el seu desencís amb la vida quotidiana de deures i relacions humanes prefixades, com hem vist amb els exemples que he anat proveint. Aquests elogis de la vida lliure i sense compromisos són necessaris per a fer destacar les lleis marmòries del món tradicional d'hereus i pubilles (és a dir, de clans) que és el moll de l'os de la imaginació sagarrenca.

— Podríem dividir el total de la producció dramàtica de Sagarra en dues grans categories. Una fóra la de l'èxit assegurat: el melodramatisme anacrònic amanit per un vers inspirat. L'altra, els intents d'apartar-se de la pròpia fórmula amb obres d'ambientació contemporània, com amb *Els comediants,* o amb tragèdies al·legòriques, com en el cas de *Judit.*

ELS DIVERSOS SAGARRES

Un famós assaig de Roland Barthes parla de «la mort de l'autor». En la seva essència, la idea de Barthes és que, quan parlem d'un autor, el que fem és parlar d'una construcció mental nostra. Barthes fa referència principalment a autors que són considerats guies intel·lectuals o espirituals (sant Agustí, Llull, Marx, posem per cas); en la imaginació dels lectors, aquests autors s'ossifiquen i, oblidades les contradiccions que puguin tenir, l'autor s'erigeix —o s'erigia, fins a la seva mort— en una figura selecta, excelsa, perenne. Segons Barthes, aquesta creença ha fet fallida i, doncs, l''autor' ha mort.

Barthes no parlava dels autors d'imaginació (Cervantes, Shakespeare, Rodoreda...), perquè no sembla que valgui la pena erigir-los en figures model. Però, és clar, tampoc aquests

autors no són monolítics i, de tots ells, potser Sagarra és un dels més polifacètics. Hi ha el Sagarra líric i lleuger dels seus poemes breus, el Sagarra reflexiu i divertit de les *Memòries*, el moralista de *Vida privada* o del *Comte Arnau*, el cínic de *La ruta blava*, l'assenyat i moderat autor dels assaigs de *Mirador*, el procaç i desinhibit autor anònim de poemes satírics, i el dramaturg. Cada un d'aquests Sagarres, i principalment aquest darrer, s'esllavissa en altres personalitats: pairalista, conservador, edípic, sentimental, inspirat i, més que res, generós en la seva creació de personatges.

EL NOSTRE SAGARRA

El lector ha vist que no escatimo les crítiques al teatre de Sagarra. Aquestes se centren principalment en la coherència o no-coherència psicològica o humana de l'acció i en l'acoblament o el clivell entre les obres sagarrenques i els patrons clàssics del teatre. En general, lamento que Sagarra s'allunyés dels gèneres estrictes de tragèdia i comèdia en favor del melodrama. També li retrec un moralisme pertinaç i sense grisos, i no solament perquè el moralisme és una fallida de comprensió dels motius de la gent (o dels personatges), sinó també perquè muda el pes d'una obra dels principis literaris als principis extraliteraris. Aquest moralisme fa que els personatges apareguin jutjats *a priori* i que el traçat dels arguments s'esclerosi.

Malgrat les meves crítiques, però, força obres del teatre de Sagarra valen molt la pena, i oblidar-les o, pitjor, desdenyar-les per arcaiques i desencaminades, seria perjudicial per a la cultura catalana. El món de parla anglesa (i aquí caldrà insistir en tants *mutatis mutandis* com calgui) venera el teatre de Shakespeare, tot i que ja no es parla exactament la seva llengua ni es mantenen els mateixos costums, és clar. També de Shakespeare es podria criticar l'acció, atès que naturalment l'anglès té les conviccions o els prejudicis del seu temps. Ni tampoc totes les seves obres són obres mestres. No crec que la humanitat esdevingués més pobra si es deixés de representar i reeditar, posem per cas, *As You Like It.* Però el teatre de Shakespeare és un monument i seguirà sent admirat mentre hi hagi literatura anglesa: la seva dicció seguirà viva en citacions i referències, per més anacrònica que hagi esdevingut.

Si més no pel vers, el teatre de Sagarra mereix un lloc al nostre panteó. Perdre'l equivaldria a perdre una part considerable del que la cultura catalana ha estat.

ANACRONISMES

Hem vist també que la majoria d'obres de Sagarra s'ambienten en el passat i que són poques les obres que volen donar una imatge de la vida contemporània. Ara bé, Sagarra creia que el món de l'època isabelina (que és el més freqüent en la seva escena) era encara vàlid com a mirall de la societat del seu temps. Per dir-ho amb contundència: Sagarra creia en universals, creia que la gent som la gent i que canviem de vestit, però no de temperament. El 6 de març del 1932, entre desafiant i defensiu, escriví a *La Publicitat:* «[...] jo, fent parlar la passió o la mala fe d'un personatge de cent anys enrera, li puc fer dir els mateixos sentiments que he

caçat el vespre abans a un veí del pis de sobre de casa meva.» I afegia: «No crec que la modernitat consisteixi a presentar sobre l'escena aeroports, ni professors de relativitat, ni nudistes, ni invertits sublims; voler ésser modern a 'outrance' és tan ridícul com empenyar-se a voler tenir el nas verd.»[3]

Sí, d'una banda té raó. Els sentiments i les passions humanes no canvien. Una Antígona, una Fedra, un Otel·lo són tan imaginables en la nostra època de vestimenta despenjada i comandaments a distància corn ho eren fa cinc o vint-i-cinc segles. L'enveja, el desig, la por, la tossuderia, la vanitat, formen l'entramat de les nostres vides i no es beslluma encara ni la més petita millora de la nostra constitució anímica (si és que perdre les passions ha de comportar millora). Ara bé, ja és menys segur que la feina d'un dramaturg sigui limitar-se a treballar la temàtica de les passions consagrades per la tradició teatral. Potser un autor pot voler gosar mirar les coses del seu temps i elevar-les a la categoria literària, sigui tràgica o còmica. Aquí l'entestament de Sagarra de pouar en la temàtica de les pubilles emmitenades i dels perdularis de taverna podria posar en dubte la universalitat que pretenia.

La referència als «invertits sublims» és de ben segur reveladora. Evidentment, l'al·lusió és homofòbica, a més d'anacrònica; fins la paraula *invertit* amb el significat d''homosexual' és obsoleta. Per a la societat catalana dels anys trenta, això sí, el sarcasme de la frase resultaria tristament normal, però això no acaba d'excusar-la. Jo diria que traeix la consciència de Sagarra que estava perdent el tren de la modernitat i, com la guineu que deia que el raïm era verd, ens diu que, de debò, no havia pas anat a estació per agafar-lo. O a l'aeroport. I quins devien ser aquests «invertits sublims»? Wilde? Gide? Proust? Aneu a saber.

Tanmateix, allò que és clar és que Sagarra, temàticament i formalment, amb les seves conviccions un poc reaccionàries es limitava. Com a autor teatral, anà sempre a remolc del seu públic. Bé, potser sempre no. Amb alguna obra, com hem vist (*Judit* o *Galatea*, per exemple) intentà posar-se'n al capdavant; però la seva gosadia no convencé el públic i, com digué ell mateix perfectament, amb les seves obres innovadores s'hi féu més savi que ric. Ja he dit que Sagarra escrivia per arribar a la gent, però el públic que anava al teatre al seu temps era ja un públic anacrònic i cal suposar que no el formaven gaires 'invertits', sublims o no, que haguessin eixit de l'armari.

Als anys trenta el cinema s'havia convertit en una indústria abassegadora, amb abundor de rosses 'despampanants', de vistes panoràmiques i de còmics genials. I tot a un preu més a l'abast de la gent modesta. El teatre, com en part encara és avui i com és avui l'òpera, era l'espectacle que atreia un públic més quiet, segurament més entrat en anys, més burgès. Mentre que per a anar al cinema només calia el preu de l'entrada i uns bons ulls, al teatre s'hi havia d'anar arregladet i pentinat i amb esperança de veure-hi gent de la mateixa classe i fer-s'hi veure; encara avui anar al teatre és més 'sortir' que no pas anar al cinema. Aquest és el públic que explica el teatre de Sagarra, el que esdevingué sinònim amb el seu nom i el que

[3] Domènec REIXACH (ed.), Josep *Maria de Sagarra, home de teatre,* op. cit., p. 75.

rebutjà els seus intents innovadors i modernitzants. Aquest és un fet que cal acceptar, i cal llegir aquest teatre tenint-lo en compte. Jo diria que més que acusar Sagarra d'anacronisme, caldria acusar la societat catalana de la preguerra de viure enllaminida pel seu propi passat —passat de masies amb hereu i de tavernes amb sapastres, l'arma més mortífera dels quals era un ganivet.

Hi ha, doncs, dos teatres de Sagarra: el teatre de disfressa («comèdies amb personatges que duen perruca i espasa en comptes de calces i 'stick' de golf», com diu ell mateix just rere el passatge suara citat), i el teatre europeu, que el seu públic no li acceptà mai.

Després de la guerra espanyola, i després de les bombes de Brecht i de Sartre, Sagarra es trobà que aquell teatre seu ja no feia. El poeta intentà canviar l'estil i fer coses més modernes, però no s'adonà prou bé que la guerra d'alguna manera li havia matat el públic. Abans de la guerra el nostre era encara un país amb la rel a la ruralia. Tothom tenia parents de poble, i molts ciutadans havien nascut en un poble. La gent anava al poble, a estiuejar o a la matança del porc, i en tornava. La Barcelona civil dels tramvies elèctrics i dels tes a la Casa Llibre encara sabia calçar-se les espardenyes. Durant la guerra, més de quatre tingueren sort de tenir parents al camp que els ajudessin a portar-se un mos a la boca o que els guardessin els fills petits. La postguerra, però, féu que tothom volgués que la pairalia (cosa que no havien aconseguit els arbitraris noucentistes) s'esvaís cap al passat. La marina catalana, amb els seus cafès odorants de bresca i caliquenyo, anava camí d'esdevenir la Costa Brava de *chambres*, *rooms*, *zimmer* o de les havaneres televisades. I a pagès no s'hi feien les mateixes garrofes. Els gipons de vellut, l'armilla, la calça curta, les polaines i... els versos, tot plegat, esdevingueren andròmines del passat, més arqueologia que folklorisme. En la Glòria de *L'hostal de la Glòria*, ja no s'hi veia la tieta de Ripoll, sinó les senyoretes de *las danzas folklóricas nacionales* o com se digués l'intent franquista d'apaivagar la poc lluminosa ferida que ens havia infligit. Calia buscar un nou vernís per a les velles taules.

Cal sumar-hi l'anacronisme del gènere mateix que cultiva: el teatre en vers. No cal insistir que el vers no és l'instrument escollit per les grans figures del teatre del segle XX: Ibsen, Txèkhov, Pirandello, Shaw, O'Neill, Miller, Anouilh. [...] Josep Pla digué de Sagarra que «ens podríem trobar davant de la repetició del cas de Lope de Vega»[4] i potser el nostre autor ens donava el teatre del renaixement que no havíem tingut. Al mateix temps, feia teatre dins unes formes estàtiques en una època que el cinema —de producció, tot sigui dit, molt més eficaç— arravatava el públic arreu, principalment el públic jove. Hi ha, a més, l'anacronisme social. La «mentida deliciosa» de Sagarra viu d'esquena als desenvolupaments polítics del seu temps. Sagarra tenia quinze anys quan esclatà la revolució a Barcelona, coneguda com la Setmana Tràgica; en tenia disset quan es fundà la CNT, i vint-i-tres quan començà la Revolució Russa. Visqué com a corresponsal d'un diari madrileny a Berlín entre 1919 i 1920. Tot i així, el món contemporani amb prou feines toca el seu teatre, potser amb l'única excepció de *La fortuna de*

[4] Josep PLA, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre», dins *Homenots* (Barcelona: Selecta, 1958), segona sèrie, p. 128.

Sílvia. Naturalment, la temàtica política no és necessària per al teatre (el gran èxit de Sagarra seria suficient per a demostrar-ho), però la seva absència reforça la idea que Sagarra tenia del teatre com una mena de mirall tan pristí i tan etern que ens podia reflectir fins d'esquena allò que passava.

COMUNITAT I SOCIETAT

Llevat dels intents de sortir de la pròpia presó de paper, intents efectuats en obres que valdria la pena recuperar per a la nostra escena, Sagarra és un dramaturg tan amarat del seu món com Èsquil ho era del món homèric i com Shakespeare de la llengua anglesa. Fer-los-en retret seria absurd, i igualment absurd fóra retreure a Sagarra el seu teatre poètic i el món que reflecteix: el món tradicional català, de dret romà, religió catòlica, base agrícola i organització patriarcal de la família o clan. Sagarra és un escriptor de Barcelona, però de quan Barcelona era una ciutat majoritàriament catalana, quan per la Rambla es passejava la gent del país i no la riuada de turistes que s'hi passeja aquest segle XXI. Per ciutadans que fossin els qui formaven el seu públic, era gent que havia sortit, en una o dues generacions, del món ancestral català, del món pagès, del món de l'espardenya vigatana i del coltell per a llescar el pa. I, és clar, del món del dret tradicional català, on els conceptes d'hereu, pubilla, fadristern i cabaler i la realitat econòmica i social que comportaven aquells títols eren allò que tothom coneixia de primera o a tot estirar de segona mà, i on un home amb calça curta i una dona amb mitenes, si bé anacrònics, encara no formaven part de l'arqueologia folklòrica com en formen avui. El Sagarra escènic és el poeta d'una societat que estava condemnada a mirar cap al passat per a trobar-hi la seva essència: els seus conflictes i la seva veu. El vers de Sagarra és el cant del cigne català.

He parlat de 'societat', però seria més coherent parlar de 'comunitat'. Sagarra és contemporani dels noucentistes; si Ors li passava tretze anys, Carles Soldevila només dos. Però Sagarra no és noucentista, no volia ajudar a formar una nova societat, una societat civil, sinó només fer passar l'estona a la que li omplia el teatre i potser fer creure al públic que el seu món no s'ensorrava. El teatre és un gènere sempre compartit, i per això vol una societat relativament estable que s'hi emmiralli. Com he dit en el primer capítol, el teatre d'èxit, tant el còmic com el tràgic, és sempre conservador.

Amb els seus drames Sagarra canta una societat ja pretèrita, com he dit. Pretèrita no solament en les seves formes (vestimenta o tecnologia), sinó en la seva essència. És, en fi, la societat pairal i ancestral del dret català. La seva és la societat blasmada pels noucentistes, és a dir el contrari de la societat civil (urbana, arbitrària, imperial i tot allò que ponderava Ors al seu *Glosari*). En el segon capítol de *Barcelona's Vocation of Modernity*, Joan Ramon Resina explica la sinonímia orsiana entre ciutat i estat, i fa referència a les idees de Ferdinand Tönnies sobre el progrés que marca el pas de comunitat a societat. Escrivint en la seva llengua, a Tönnies la distinció dels dos conceptes li surt més rodona. Tönnies parla, en efecte, de l'evolució de *gemeinschaft* a *gesellschaft*: el primer terme deriva de l'adjectiu *gemein* que vol dir

'comú' (i fins 'ordinari'), així doncs el terme compost és traduïble i de fet traduït com a 'comunitat'; *gesell*, per contra, és un verb que vol dir 'unir' o 'ajuntar', i el derivat, doncs, es tradueix com a 'societat' (o també 'ajuntament'). Com veurem, Sagarra posa a escenari exemples de comunitat en el doble sentit de cosa comunal i de gent mancada d'excel·lències. Deu ser per això que tots els qui combreguen amb el pa noucentista li menystenen el teatre o, com francament escriu Joaquim Molas, el titllen de modernista, per més que, per cronologia, hauria de pertànyer a la generació del noucents. Com expliquen Enric Gallén i Marina Gustà, Sagarra tingué prou contactes amb els noucentistes,[5] però el nostre autor no hi simpatitzà gaire: «[...] no tinc», digué amb vocabulari prou revelador, «ni candela ni reclinatori en la seva arbitrària capelleta» (citat per Enric Gallén i Marina Gustà)[6]

El retret més seriós que puc fer al teatre de Sagarra, i fins tot al conjunt de la seva obra, és que, si bé ens ofereix una síntesi immillorable del passat de Catalunya, no sabé projectar-se cap al futur, no sabé crear una hipòtesi que fes avançar la seva societat. El seu teatre, amb les poques excepcions que he assenyalat —*Judit*, *Els comediants*—, es quedà en la sèpia del retrat.

SUBALTERNITAT

Damunt de la seva visió de la seva societat o, si voleu, comunitat, Sagarra bastí un món carregat de figures recurrents, de figures obsessives que no acaben de crear un tipus universal, com podrien ser l'oncle Vanja de Txèkhov, o la Nora d'Ibsen, o el Manelic de Guimerà. Sagarra apunta a la creació del seu gran personatge, però no sembla que hi arribi, tot i que té personatges memorables: la Carmesina, la filla del Carmesí; Marçal Prior; la forastera de *L'hereu i la forastera*; o el Pelegrí de *L'alcova vermella*. Cap d'ells no acaba d'atènyer la gran volada mítica. La seva *Judit* ja hem vist que no captivà el públic. I no pas per mancança de les capacitats de l'autor, si no és que compta abundor de les seves produccions com a factor per a deslluir-li personatges concrets, ja que, potser si hagués escrit menys, li veuríem més força. Hi ha factors, crec, més poderosos. La dèria de Sagarra d'ambientar les obres en l'època isabelina n'és un, l'esllavissament immediat de la societat que pinta n'és un altre, encara més fort. El rebuig implícit de la civilitat orsiana i, per tant, d'una modernitat que vol rompre radicalment amb el passat rural i pairal també deu comptar. I cal afegir-hi el fet de la seva pregona i indubtable catalanitat.

Desenganyem-nos: una cultura d'abast limitat com la nostra, per qualitat que despleguin els seus millors creadors, sempre patirà la seva subalternitat. Volent-ho o no, Sagarra ens pinta com és Catalunya —o com era. Els defectes (si ho són) del teatre de Sagarra —l'anacronisme, la moral resignada...— bé podrien ser els de la nació. Com suggereix el final de *Reina*, del 1935, Catalunya es pot veure com un país que es debat entre l'*Ave Maria* i el crit de la mar, és

[5] Enric GALLÉN i Marina GUSTÀ, «Josep Maria de Sagarra», dins RIQUER, COMAS, MOLAS (eds.), *Història de la literatura catalana,* (Barcelona: Ariel, 1987), vol. 9, p. 464.
[6] Ibid.

a dir, entre tradició i exploració, entre obediència i aventura, entre resignació i empenta, sense acabar-se de decidir.

Mirat amb la distància que atorga mig segle, el tipus de poeta que és Sagarra destaca de manera única. Ja he dit que Sagarra no creu que la constant tergiversació de valors sigui la seva tasca. De manera complementària, creu en universals: la gent és la gent, malgrat el vestit. Un home empolainat i una dona amb mantellina poden ser imatges per a un públic del segle XX precisament perquè el vestit no importa.

Psicològicament parlant, Sagarra no anava errat. Però culturalment parlant, ja és tota una altra cosa. Em sembla que fou Pere Gimferrer qui digué que Pla era «el nostre gran escriptor del segle XVIII», val a dir un memorialista del tipus francès, com Saint-Simon. El mateix Pla digué que Sagarra havia escrit allò que algú «hauria hagut d'escriure entre el segle XVI i Verdaguer».[7] La cultura catalana, entesa per Gimferrer, segons sembla, com un organisme, havia de generar les cèl·lules perdudes durant els anys de decadència, i per això ha donat escriptors genialment anacrònics.

Sagarra n'és un. Penseu només que fa teatre en vers? On més del món occidental se'n feia? Es feia, sí, teatre poètic, i de segur que encara se'n fa; Yeats a Irlanda, Claudel a França. Però no crec que enlloc es fes teatre realista (amb arguments d'interès psicològic, amb personatges que no demanen interpretacions al·legòriques) en vers. Potser Sagarra sí que és el nostre gran dramaturg del segle XVII.

AMODERNITAT

Sagarra és essencialment poeta, és a dir un home que vol cantar, que vol celebrar els seus temes. Tot i el moralisme de les seves obres, el nostre autor no vol canviar la societat en el sentit de fer-la avançar o esdevenir una cosa que no és. En un mot, Sagarra és conservador. Per això mateix, Sagarra rebutja el noucentisme, que era la forma o l'estil que al seu temps prengué la modernitat.

Ara bé, el discurs acadèmic prevalent accepta la modernitat com a model indiscutible. Segons aquest discurs, cal no solament ser del temps que ens ha tocat sinó, a més, ser moderns o, com deia Salvat-Papasseit, ser 'futurs'. En el món cultural català dels nostres dies, hi ha una por pànica a treure's el vestit de modernitat, tant si ens escau com si no. L'anti-modernitat —que fóra fer coses com ara tornar a beure amb porró o descofar-se per a resar *Àngelus*— avui és no solament anatema, sinó també inconcebible. Llegiu les anàlisis recents, altrament ben diferents, del fenomen cultural català fetes per Joan Ramon Resina i per Josep-Anton Fernàndez en obres que esmento a la bibliografia, i veureu fins a quin punt no hi ha cap escletxa en el discurs de la modernitat. Sembla que el lema de «Catalunya serà cristiana o no serà» ha esdevingut «Catalunya serà moderna o no serà». Tant si els nostres crítics culturals, els esmentats suara i molts d'altres, tenen raó com si no, potser convindria una mica de

[7] Josep PLA, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre», op. cit., p. 160.

dissensió. Francesc de Borja Moll digué que al dia d'avui ja només hi havia lul·listes, i que els antilul·listes que la història havia conegut s'havien fos, la qual cosa era una llàstima per a la continuació d'estudis sobre el nostre clàssic. Potser també ens convindria, en un moment, com reflexiona Fernàndez, de «malestar» sobre la nostra cultura, fer sonar el timbal de l'antimodernitat, si més no com a esperó d'una crítica més viva.

Ara bé, el que em sembla indubtable és que la reputació de Sagarra com a home de lletres se n'ha ressentit, i la gran qualitat de la seva producció, anant a repèl de la nostra modernitat, ens ha arribat a fer nosa.

CATALANITAT

Sagarra és un escriptor a qui, em temo, no hem acabat de cedir-li un seient de platea al nostre parnàs; dins de l'estimació del dia d'avui, no acaba de tenir la consideració dels grans, o la consideració com a gran. Carles Riba manté un prestigi més pur; Carner, no diguem. A Sagarra no se li perdona l'èxit popular que tingué, i amb això se li nega el talent, equiparant populisme amb comercialisme. La historiografia literària és sovint escrita pels envejosos. Jo, que també sóc víctima de les mossegades de l'enveja damunt la meva mediocritat, aquí tanmateix vull deixar constància de la meva admiració per aquest escriptor complet, generós, gran. Gran, amb els seus defectes i potser per causa dels seus defectes. Naturalment, com tothom, Sagarra podria haver estat millor, més gran. Si, com a autor de teatre, hagués tingut un o dos rivals que amenacessin de fer-li ombra, potser l'home hauria reconsiderat alguna de les seves premisses; però ningú de la seva època no se li acostà desafiant. O si hagués intentat dominar la seva espontània facilitat. O, encara, si la cultura catalana hagués tingut, com té avui, unes mires més europees. Potser aleshores Josep M. de Sagarra comptaria més. Però tot això, és clar, són especulacions que no menen enlloc.

Com a home de teatre, la seva contribució és magna, per quantitat i qualitat poètica. Féu, sobretot, teatre en vers, ja anacrònic al seu moment,[8] però que Sagarra sabé defensar amb molt bon criteri davant del públic en una conferència que pronuncià el 1924 al Romea abans de estrena de *Fidelitat* i que es publicà a *La Mà Trencada* del mateix any:

> [...] però si el diàleg és un pur artifici, per què no s'ha de desemmascarar tot l'artifici del diàleg? A mi em sembla que aquest artifici com més ple de color i de música sigui, més suggestió i més emoció produirà a l'orella del que l'escolta. Si el diàleg dramàtic ha d'ésser fatalment convencional, donem-li tota l'amplitud a aquest convencionalisme. I celebrem la paraula cenyida dintre una mesura i una consonància.[9]

[8] Però no a Catalunya, on el teatre en vers era practicat per altres autors, entre els quals puc anomenar Ambrosi Carrion, Ventura Gassol, Carles Fages de Climent, Jaume Rosquelles i Josep Sebastià Pons, tots ells contemporanis de Sagarra.

[9] Josep Maria de SAGARRA, «Teatre, poesia i realitat», *La Mà Trencada,* 2 (20-XI-1924), p. 25.

L'edició en curs de l'*Obra completa* de Sagarra, a cura de Narcís Garolera, incorpora els seus poemes satírics publicats anònimament. No cal dir que els esgarips procaços d'aquestes composicions no fan mai entrada en els versos que publicà amb el seu nom, cosa que naturalment inclou tot el teatre. Tanmateix, aquesta quantitat de composicions burlesques és prova de la facilitat versificadora de Sagarra i alhora fa més admirable la volada lírica que aconsegueix molt sovint, tant en escena com sobre paper.

Si la poesia és sempre difícil de traduir —n'hi ha que dirien impossible—, la poesia de Sagarra ho és doblement. Els seus són versos lligats a una tradició i a una terra, i més que intraduïbles són impensables en altres àmbits. Sagarra és un poeta català fins al moll de os. Sense tenir res de rebuscat, el seu vocabulari és riquíssim, riquíssim de referències a coses ancestrals que potser li semblaven eternes: els noms dels ocells i de les plantes de la nostra terra, els noms dels quefers d'una societat agrícola, els verbs de les relacions humanes que encara no s'han globalitzat. Un cop més la no-modernitat de Sagarra entra en el joc. La seva poesia està amarada d'un moment i d'una terra que no podem més que qualificar de catalana encara que no s'avingui del tot, o potser gaire, amb la Catalunya d'avui.

POESIA

Del 1950 ençà (data aproximada), la poesia occidental ha estat infectada de bon gust i de prudència. Un poema com el de Robert Burns «A Fareweel to A' Our Scottish Fame» ['Adéu a la nostra reputació d'escocesos'], que acaba amb els versos (el segon dels quals és el que clou totes les estrofes del poema):

We're bought and sold for English gold:
Such a parcel of rogues in a nation!

[Ens compren i ens venen amb l'or anglès:
quina colla de bergants en una nació!]

És un poema impensable avui, en el nostre món de correcció política i discreció augusta en el vers, per més que els sentiments d'un nacionalista escocès com Burns potser no disten gaire dels sentiments de més de quatre catalans d'ara. Pablo Neruda, quan era cònsol de Xile a Espanya, avisà a *Caballo Verde para la Poesía*, la revista que fundà a Espanya durant la guerra civil, que «*quien huye del mal gusto cae en el hielo*». El poeta xilè es queixava d'una poesia pentinada i arregladeta, sense sortides de discreció, sense el caliu humà dels qui s'escridassen quan no pensen en l'efecte que produiran. Amb tot el seu prestigi, no sembla que Neruda convencé gaire. El seu magnífic *Canto general,* del 1950, podria ser el darrer poema èpic de les lletres del nostre món.

L'ambició èpica ha desaparegut, potser perquè la poesia ha esdevingut l'hàbit exclusiu dels lletraferits que, naturalment i com cal, són (o som) gent refinada que fugim tant de esgarip

com dels missatges portentosos. L'ambició èpica de Verdaguer passà ja molt desgastada a Maragall. Però encara aquest, penseu en els «Tres cants de la guerra», per exemple, aspira a una condició diguem-ne nacional, a ser poeta d'un poble més que d'una idea. També Espriu té un cert *pentimento* d'aquest nacionalisme amb les seves concepcions de Sinera, Lavínia i Sepharad.

S'ha parlat molt (vegeu els treballs de Guardiola i de Krauel) de la rivalitat entre Riba i Sagarra, que, amics de joventut, tiraren per dreceres diferents. Pla, fent balanç de la rivalitat arran de la mort de Sagarra, pronuncià que la poesia d'aquest s'havia quedat antiquada i doncs havia quedat sense seguidors entre la joventut (Guardiola). Potser sí, però jo prefereixo una altra explicació, que la poesia de Sagarra deriva d'un altre tronc, del tronc nacional (que no nacionalista), és a dir de la mena de poesia que vol donar veu a un poble i vol ser la veu d'un poble. Riba, en canvi, es peix del tronc noucentista, de la poesia de poeta que vol donar veu a la seva pròpia, única, exclusiva intimitat. Seva és la poesia de poeta, de qualsevol nació, la poesia íntima, la lírica pura en la qual les circumstàncies d'un poble poden tenir incidència, però no tenen protagonisme.

Permeteu-me que insisteixi en aquest punt. La poesia de la modernitat és també la poesia del jo. Elliott, Frost..., i a casa nostra Riba, Foix, Ferrater, Parcerisas, Marçal, Miralles..., parlen per ells mateixos i d'ells mateixos. La poesia busca la identificació personal del lector. Els seus poemes són declaracions individuals, amb l'ADN del poeta; són poetes ciutadans que diuen la seva, que volen deixar constància d'una veu en el món. Fins els poetes que empren el subterfugi dels heteònims —Pessoa i Machado se m'acuden de seguida— poden ser vistos dins de la poesia del jo; els heteònims són màscares òbvies que no amaguen la individualitat dels autors: com més persones (en el sentit etimològic, o sigui màscares, i 'persona' és la traducció del portuguès *pessoa*) creen, més són ells mateixos i més un. Per cert, el poeta anglès Auden, en la seva «Ode to Medieval Poets» fa brometa sobre aquesta mena de narcisisme dels poetes contemporanis seus i els contrasta amb els medievals que no ofereixen «*grimaces of self-pathos*» ['ganyotes de sentimentalisme envers ells mateixos']. Per contrast amb els moderns, Sagarra, i més que res el del teatre, fa poesia no solament en la veu d'altres, sinó en la veu de molts: homes i dones, joves i vells, pobres i rics, pagesos i ciutadans, avars i generosos, piadosos i descreguts, bons i dolents, de manera que podríem dir que la veu individual de Sagarra no apareix enlloc. No és el poeta del seu 'jo', sinó del 'nosaltres'.

Tots els qui han comentat el teatre de Sagarra, començant pels qui feien les ressenyes de les estrenes per als diaris del moment, han subratllat la força poètica que s'hi troba. La poesia del teatre de Sagarra s'imposa, no deixa lloc a dubte; el teatre de Sagarra s'escolta més que no es veu. La poesia és la protagonista submergida d'aquest teatre, és una allau imparable que arrossega tota la resta. El llestíssim Josep Pla arribà a dir que Sagarra «[é]s massa bon poeta per a ésser profund»,[10] però el seu insult té una part de veritat perquè la poesia sembla enterrar

[10] Josep PLA, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre», op. cit., p. 134.

fins el mateix Sagarra: quina és, en la seva allau de versos, la seva veu? Clarament no se sap, perquè els seus són els versos d'una munió de gent, de mil personatges, de mil vides bategant amb la mètrica del vers.

Els exemples que he anat donant en els capítols centrals d'aquest llibre volien tenir una doble funció. D'una banda, il·lustrar el tremp sagarrenc com a poeta, però de l'altra, i principalment, convidar a pensar en el seu teatre com això que dic, com un immens poema de la terra, de Catalunya i dels catalans i catalanes, pobres i rics, bons i dolents, amorosos o desconfiats, joves i vells, fidels i infidels. El teatre de Sagarra és un panorama de les veus de Catalunya. D'una Catalunya idealitzada i passada, fins i tot difunta, però aquesta idealització tenia les rels ben clavades a la terra. Els poetes de la modernitat, amb llur 'jo' han abandonat també la volada èpica; no són artilleria sinó franctiradors. Pocs són els poetes moderns que treuen els canons per la borda. Pablo Neruda, en el seu *Canto general*, contemporani de Sagarra, n'és un.[11] També en el llarg poema americà hi ha les veus de molta gent, no solament d'un poble sinó d'un continent. Menys ambiciós en geografia, però també molt més detallat en psicologia, el teatre de Sagarra en conjunt, en vers i en prosa és un gran poema èpic, una magna èpica on canta la gent catalana, on se senten, com he volgut dir amb el meu títol robat del poeta, «les veus de la terra».

UNA FANTASIA

Tot escriptor vol ser llegit, no cal dir-ho. Tot assagista vol, potser no tant convèncer com portar els seus lectors als temes que l'han fascinat. Aquest és el meu cas i em donaré per satisfet (potser no ho sabré mai) si he ajudat algú a llegir o rellegir aquest teatre. Ho espero. Més enllà de la satisfacció, hi entra la fantasia, i també d'aquesta m'he pascut. La meva fantasia seria un pas cap a la reivindicació, diguem-ne col·lectiva si no nacional, del teatre de Sagarra. En termes més concrets: fantasiejo pensant en un Festival Sagarra que tornés a les taules les obres de l'autor que, a judici meu, són les millors seves, incloent-hi les menys típiques. A un utòpic festival d'aquesta mena jo hi posaria *Marçal Prior* (1926), *Judit* (1929), *Galatea* (1948) i *Els comediants* (1950). Ho faig constar aquí per a temptar els fats de la probabilitat.

[11] Nascut el 1904, Neruda era deu anys més jove que Sagarra. La primera edició del seu *Canto general* és contemporània de l'obra de Sagarra *Els comediants*.

Joan Fuster, *Literatura catalana contemporània*, Curial, 1972.

Sagarra és un dels comptats escriptors de la seva generació que realment sembla «immune» al Noucentisme. El Noucentisme literari, essencialment burgès, i que responia a una circumstància polític-social que tenia la burgesia com a protagonista, no aconseguí guanyar-se Sagarra, aristòcrata pels quatre costats. Ni aconseguí guanyar-se Josep Pla, *kúlak*. Val la pena de recordar la procedència última —de «classe»— de l'un i de l'altre, perquè ajuda a fer més intel·ligible la posició literària de cadascun. Sagarra, plançó de noble família, es resisteix a la seducció d'una classe que no era la seva, i fins i tot a risc de quedar marginat per la força mateixa dels fets, s'obstina en el seu refús. Josep Pla, propietari rural de tipus mitjà, tampoc no s'hi deixa seduir, i després exposarem la seva actitud paradoxal davant de certs problemes de fons. «Literàriament», Pla resta impermeable a les suggestions noucentistes. Tant ell com Sagarra admiren el treball i l'ambició del Noucentisme: de D'Ors, de Carner, de Riba. Però no els comparteixen. Hi veien l'única empresa possible de «consolidació» cultural per al país; desconfien, però, del seu sentit. La desconfiança de tots dos, és en el fons, desconfiança envers «la burgesia»: l'aristòcrata i el *kúlak* temen el «burgès» que, ineluctablement, ha de desbordar-los i que ja els desborda. En Sagarra i en Pla trobem nombroses crítiques a la burgesia: crítiques lacerants i despietades. Ens enganyaríem si, «sociològicament», les interpretéssim com animades per qualsevol designi «progressista». Ben al contrari: són crítiques «reaccionàries», en tant que deriven de perspectives «anacròniques». L'aristòcrata i el *kúlak* són espècimens desplaçats pel simple mecanisme de l'evolució econòmica, i de moment, el burgès, més que no pas el proletari, se'ls presenta com a enemic: diguem-ne «enemic». En Sagarra i en Pla, això es tradueix a nivell literari en el desinterès que manifesten davant el Noucentisme. Desinterès, però no hostilitat: al capdavall, es veuen obligats a admetre que el Noucentisme —i la burgesia «revolucionària»— compleix el seu paper, i un paper útil.

De Sagarra havia dit Jordi Carbonell que «és fonamentalment un modernista»: «la llibertat individual, el sentimentalisme i el sentit lliurement directe de la Natura s'inscriuen a la base de la seva producció, i hi perduren». És cert. Per a ser més exactes, però, caldria restringir el judici: el «sentit de la Natura», més que «modernista», és «maragallià» —els poetes subalterns del Modernisme manquen d'un «sentit de la Natura» mitjanament veraç— o pel que fa a la «llibertat individual», hem de tenir en compte que Sagarra mai no s'excedí fins al postulat anarcoide —subversiu— dels modernistes. Aquestes precisions, són, de fet, secundàries. A efectes d'una classificació aclaridora, Sagarra és com un modernista extemporani. Un modernista, de més a més, que manté molts punts de contacte amb els romàntics: amb Verdaguer o amb Guimerà. Però, alhora, els tractes del poeta amb el Noucentisme no foren vans. Sagarra hi aprengué l'avantatge d'una «elaboració formal» relativament acurada —que Maragall deia que defugia— i el gust per la brillantor verbal, com observa el mateix Jordi Carbonell. L'elaboració formal mai no és tan insistent com en els Noucentistes —Riba o Esclasans, fins i tot Manent o Garcés—, però l'advertim en un grau d'intensitat bastant notable.

La riquesa lingüística de Sagarra, en canvi, és infinitament superior a la de qualsevol noucentista, Carner inclòs: ens trobem davant d'un aparat lexicogràfic d'inexhauribles recursos, en el qual cada paraula val pel seu color i pel seu so gairebé tant com per la seva funció semàntica. La indigència «urbana» que caracteritzava el vocabulari dels modernistes s'hi converteix en una abundància fastuosa. Els noucentistes, en general, queden també molt per sota de l'enorme repertori de possibilitats que Sagarra domina.

Josep Pla, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre», dins *Homenots. Quarta sèrie*, 1932.

UN RETRAT DE JOVENTUT

Quim Borralleres, que és avui l'home més sociable de Barcelona, tot i que no ho sembla, té les amistats molt ben muntades. Per a totes les circumstàncies de la vida, disposa de l'amic corresponent i adequat. Assisteix als concerts i al Liceu, amb Josep Maria Albinyana. Visita les exposicions amb Pere Ynglada o Joaquim Sunyer, quan aquests senyors, que viuen a París, són aquí. López Llausàs és el seu manager en les qüestions de llibres. A la matinada, quan totes les possibilitats de la tertúlia estan esgotades, Quim Borralleres i Josep Maria de Sagarra caminen Rambla avall fins al Gambrinus. Els dies que té migranya, Borralleres camina lentament, amb una certa crispació en els peus, perquè els té molt delicats. De vegades sembla que camina com si trepitgés cloves d'ou. Afirmar que Borralleres té una curiositat universal seria formular un tòpic: exactament, té una paciència inacabable, té la paciència de l'home totalment desvagat. Sagarra li explica l'entrellat de la vida teatral de Barcelona, i Borralleres se l'escolta fumant cigarrets, fent una cara d'angoixa metafísica, gairebé letàrgica.

Sovint, quan baixen Rambla avall, els segueixo. Sempre he passat moltes hores rodant i mirant les coses, de vegades com un paranoic, com un al·lucinat.

Físicament, Josep Maria de Sagarra sembla un pastoret de la muntanya. Me l'imagino voltat d'un ramat de xais, amb el gos d'atura mig adormit entre peus, el sarró a l'esquena, sempre a punt de portar-se el flabiol als llavis. El seu carregament d'espatlles, el seu caminar gallòfol i xamploi, el dibuixen d'una manera molt acusada. La seva manera de caminar crea una il·lusió visual: quan baixa sembla que puja i quan puja sembla que baixa; quan baixa una escala sembla que la puja al contrari. Té, a més, la displicència dels pastors quan apunta un bitllet a la ruleta sembla que dóna un tros de pa sec al gos del ramat. Sembla un pastor autèntic, d'anques hemisfèriques i de calces una mica caigudes i folgades, amb una magnífica calba —com solen tenir, en aquest país, les persones petites i grasses.

Socialment, és un noble —un home de família aristocràtica. I, a més, educat als jesuïtes. El primer, sempre, de la classe i, per tant, amb tot aquell enorme bagatge de cultura literària neoclàssica que el corrent del món avui negligeix, però que de tota manera forma una base de formació molt important. Amb la ploma a la mà, Sagarra escriu d'acord amb la gravitació de la seva sang com jo escric d'acord amb el meu plebeisme i la meva vulgaritat ancestrals. Els seus poemes, com els seus drames a l'estrena dels quals he assistit formen part de la literatura noble més acusada. La Providència hi té el paper principal. (L'aristocràcia és impensable, sense una intervenció permanent de la Providència.) En els drames de Sagarra, sobretot, la Providència, en forma de personatge misteriós i obscur, s'encarrega de resoldre els problemes i de trencar els nusos que la vida, amb el seu desvergonyiment habitual, ha teixit sobre les taules. Els personatges solen ésser una mica emfàtics: els bandarres no perden mai una determinada elevació de sentiments, i les bones persones es presenten amb una psicologia pastoral. Els versos són fluents i espontanis i de vegades es troben agitats per un corrent de

migranyes i de fantasies dignes dels més delicats ocis de l'aristocràcia. La malenconia, el *tedium vitae*, constitueix en Sagarra gairebé un hàbit. Sovint, sense tenir-hi cap culpa, les muntanyes i la mar, la matèria i l'esperit, es troben afectats per les modificacions que hi projecta la seva ondulant tristesa nobiliària. Determinats esperits desmenjats suposen que aquests sentiments són una mica exagerats. Si demà —deien— Sagarra es trobés enmig de serioses dificultats econòmiques, el mal de viure prendria en aquest poeta unes proporcions desorbitades. Els llibres que escriuria haurien de portar gasa...

Impressionant, la facilitat de Sagarra. La poesia li raja com una font i la música se li dóna des de tots quatre vents. Les expressions col·loquials més vulgars s'adapten al motlle dels seus versos com tap i carbassa; posarà en solfa totes les frases fetes de la llengua pel mer fet de respirar. Està destinat a tenir un èxit immens literalment, un èxit de masses. No hi ha ningú que no se senti interpretat per Sagarra; no hi ha cap persona de sentiments que no hagi tractat d'escriure una poesia com les que escriu Sagarra. «Ho hauria dit exactament igual...!», diu la gent en posar-se en contacte amb aquesta literatura.

És un cas sensacional. És un cas —diuen— de vocació, d'instint, una cosa de naixement, com és de naixement la trompa dels elefants. De tota manera s'ha de reconèixer que hi ha vocacions tan fortes i marcades com aquesta i que són més difícils d'exercir.

Aquesta facilitat de Sagarra és judicada per alguns rars amics exigents més aviat amb severitat. Consideren que li podria fer mal. Voldrien que el poeta es comprimís una mica, que cargolés més la rosca, torcés una mica el coll de la comoditat, saltés més obstacles. Però vet aquí un argument que no tindrà mai cap pes en el mecanisme vital de Sagarra ni davant de cap mecanisme vital aristocràtic. Són persones construïdes a base de la hipòtesi que durant segles ha funcionat — segons la qual els altres accepten la seva superioritat en virtut d'un criteri d'autoritat. En el moment de matar les perdius, sempre, la qui en mata més és l'aristocràcia; en el moment de menjar-les és sempre l'aristocràcia la qui manipula els coberts amb una perfecció més impecable. Quan apareix l'escriptor de gran casa se sobreentén que ja ho sap tot, que ho ha llegit tot, que no hi ha, per a ell, misteris apreciables. En virtut d'aquest mecanisme, Sagarra ha adoptat davant de la vida davant de la crítica una posició de seràfica mare abadessa exclaustrada. Els seus moviments de sorpresa arriben a desarmar. I ara! diu Sagarra.

En aquest sentit, la crítica ha enfocat malament el cas Sagarra. La situació no podrà millorar mai a base de formular judicis severs sobre la seva facilitat. El que, en canvi, s'hauria d'haver fet és estimular l'amor propi de l'home de bona casa. Si en lloc de discutir si Sagarra és l'home que mata més perdius se li hagués demostrat que en el moment de menjar-les el saber viure exigeix uns moviments amb els llavis, que ell no fa, l'amor propi hauria funcionat i la situació hauria probablement millorat.

De tota manera, la seva facilitat arriba a fer basarda. Ens podríem trobar davant de la repetició del cas de Lope de Vega. Pot fer un drama en tres dies. Acte per dia. Jo em demano per què no prova de fer-lo en quatre? Seria més difícil, és clar... La correspondència entre actes i dies és fascinadora. La simetria és sempre fascinadora. De tota manera, potser

convindria trencar la simetria. Tot és posar-s'hi. Primer li costarà de fer tres actes en quatre dies, però s'hi pot arribar. Més endavant, els podrà fer en cinc. Etcètera. El desig més vehement dels admiradors exigents de Sagarra seria que a setanta anys pogués fer un drama en la irrisòria quantitat de trenta dies... Ja sé que és molt, que probablement és demanar massa...

Sagarra té, al costat de tot això, una gran qualitat: creu que ara que som al ball hem de ballar. Jo també ho crec. La seva tendència a escriure d'una manera capaç d'interessar cada dia més vastes zones de lectors, la trobo excel·lent, i crec que la primera obligació que tenim els d'aquesta generació és no negligir aquest fet. Posem en les obres la màxima quantitat de substància, però no convertim el llegir en la nostra llengua en un esforç numantí. Ens trobem en el moment d'assegurar els fonaments —que pot ésser compatible amb el treball de provençalejar. Però serà un error, em sembla, excloure en nom d'aquest darrer treball, l'altre, el bàsic. En aquest sentit, l'obra de Sagarra és absolutament respectable.

La doctrina del «Ara que som al ball hem de ballar» ha convertit Sagarra, socialment parlant, en un home impàvid. No li fa por res: fuma, beu, juga, pren taxis, escriu articles, freqüenta una dilatada societat, fa representar drames, té relacions teatrals, dóna conferències, acompanya forasters i va al llit tard. És un home d'una activitat extraordinària. Moltes vegades, els poetes joves i poc coneguts, a les hores petites, es deuen preguntar, misteriosament, tot rosegant el coixí:

Qui sap el que Sagarra deu fer ara?
Sagarra fa la darrera feina del dia: seu al Gambrinus com un desesperat.

Però això també s'acaba, i arriba un moment que no hi ha més remei que donar el dia per rematat. Quan es presenta aquest instant, Sagarra agafa el bastó, xiula al gos, enfila el morral, es col·loca davant del ramat i Rambla amunt, amb el flabiol sonant, gallòfol, se'n va cap a Sarrià a tancar el bestiar. [...]

La posició de Josep Maria de Sagarra

Tot el que portem dit fins ara de Josep Maria de Sagarra podria potser ajudar-nos a fixar la posició d'aquest autor en la literatura del nostre país. Per a fixar aquest lloc és indispensable de partir d'un moviment d'admiració. Sóc un admirador de les seves poesies, de les seves traduccions (que conec només en part), del seu teatre (amb les reserves i ondulacions que hem tractat de fixar), de la seva prosa, una mica desmanegada i estival. No és pas ara el moment, potser, de fixar graus d'aquest moviment d'afecció. Aquests graus serien, per altra part, difícils de concretar, per la seva peremptorietat mateixa. Sagarra té molts anys per endavant i la seva obra, així, és en gran part inèdita. Pot donar moltes sorpreses, la seva vida por donar molts tombs, favorables o contraris. *Ai posteri ardita sentenza* sobretot el judici global.

La meva admiració per Josep Maria de Sagarra no està per res afectada pel fet de trobar-nos dins d'una mateixa generació. L'obra que porta fins ara escrita no pot pas explicar-se, em sembla, pel mecanisme de les generacions. És un cas absolutament a part. En realitat, no forma part ni de la nostra generació ni de cap generació precisa i determinada. És un astre aberrant, d'òrbita personalíssima. Ha aparegut en la nostra època com hauria pogut aparèixer el segle passat o en èpoques encara més reculades. La seva temàtica, les seves obsessions (visibles essencialment en els seus poemes llargs i en el seu teatre), els seus problemes literaris, no contenen pràcticament cap reflex de l'època que li ha tocat de viure. La literatura de Sagarra no té res a veure amb aquest temps. (En les últimes obres, escrites en aquests últims anys, ha tractat de reflectir més el seu temps, l'època que vivim en l'aspecte concret, sobretot, de la influència dels capellans en la vida general.) En aquest sentit, és una obra d'una indescriptible singularitat, produeix gran sorpresa. És una literatura que camina contra corrent, a contrapel del bloc fabulós de la dels nostres dies. Està afectada només superficialment pel present. (Excloc ara alguns articles periodístics de l'autor, en els quals hi ha una exacerbació presentista que pel fet de voler provar massa coses no prova res.) Sagarra no és un actualista ni un presentista. Les coses d'avui li han interessat només com un joc de societat.

Per a comprendre l'extraordinari fenomen literari que aquest home planteja caldria fer una documentada referència a la seva educació literària, que fou essencialment jesuítica, o sia situada dins del manierisme neoclàssic o del barroc, per dir-ho clar. És en el Col·legi de Cordelles, transportat al carrer de Casp i posat naturalment al dia, on es troben els antecedents humans i literaris de Sagarra. Dintre d'aquest sistema, la seva formació fou excel·lent, conegué molt bé alguns autors (sobretot castellans) —els que aquesta escola considera normatius i clàssics— i la seva cultura fou la més extensa que aquest sistema pot donar. Per a arrodonir l'home de societat, Sagarra ha tingut àdhuc alguna curiositat científica sempre sotmesa al dogma més estricte i a l'imperatiu d'evitar els maldecaps. Tingué, en una paraula, l'educació que els pares jesuïtes donaven als nobles i burgesos —*à l'honnête homme*— el segle XVIII. En alguns aspectes, aquesta educació tindrà valor (havent-se més tard adaptat al sistema econòmic de la burgesia) mentre es mantingui dempeus el que s'anomena la civilització occidental. Hi ha un capítol, en aquesta educació, però, que ha caigut una mica en desús: el capítol de la literatura i de les arts. El romanticisme primer, el realisme, el naturalisme posteriors, han assassinat la literatura, considerada com un joc retòric i banal. Avui vivim una època de naturalisme ferotge. Sagarra, que coneix perfectament el moviment literari, ho sap molt bé. La literatura d'avui consisteix en una hipercrítica, angèlica i nauseabunda. El corrent és anterior a l'estricte moment present. L'ídol universal és Dostoievski, *hélas*!

El primer capítol de l'estètica literària dels nostres dies podria reduir-se a aquest axioma: la possibilitat de duració d'un escriptor depèn de l'acuïtat amb què ha sabut reflectir l'època que ha viscut —les seves angoixes i els seus dolors, les seves llums i els seus colors, la seva consciència. Sagarra ha tingut una educació que no acceptarà mai aquest principi. L'escola de què forma part en té uns altres. En l'escola a què està adscrit no hi ha homes de carn i ossos;

hi ha caràcters. En lloc d'opinions, hi ha dogmes. En lloc de posicions, hi ha resultats sempre plausibles. Jo no prejutjo ara aquestes disparitats en cap terreny —ni tan sols en el camp de l'estètica. Personalment, estic molt més acostat a la literatura moderna en el que té de més autèntic, és clar, que a qualsevol altra forma del manierisme barroc i de la seva sensibilitat. Es tracta d'una mera opinió personal, desproveïda, en absolut, de transcendència. Ara bé: tot tendeix a demostrar, d'una manera molt eficient, que Sagarra es troba en el camp oposat dins del marc general de la literatura. En aquest sentit —ho deia fa un moment— és un cas absolutament a part, fins al punt que si escrivís en francès per exemple seria considerat un fenomen de reminiscència, que, en cas de tenir algun pes, pesaria per la seva pròpia i intrínseca singularitat.

Josep Maria de Sagarra, però, no escriu en francès, sinó en català, i això fa que el seu cas presenti aspectes completament nous —aspectes exigits per les circumstàncies històriques d'aquest país determinat. En aquest sentit és un cas d'una extrema complexitat. Sagarra és un escriptor català i és a través d'aquesta circumstància que s'ha de sospesar la seva obra per tal de veure la posició que té en la nostra història literària i la petjada que hi deixarà. Al meus entendre, aquesta petjada serà considerable. Els seus crítics —Sagarra ha tingut una vasta i real popularitat en el país i una crítica minoritària lúcida i implacable, generalment secreta, carregada sovint del verí de la clandestinitat— afirmen que si no s'hagués lliurat a un *dolce far niente* intel·lectual, que per altra part sembla consubstancial amb la seva constitució somàtica, que si no s'hagués abandonat a la seva congènita facilitat, la petjada que hauria deixat hauria pogut ésser molt més profunda i durable. És molt possible que l'observació sigui vertadera i real. A mi, em sembla, però, que plantejar les coses així és com formular un problema insoluble. El que els crítics anomenen el *dolce far niente* de Sagarra no pot transmutar-se en ambició i en qualitat amb un tractament pedagògic ni amb consells virtuosos i savis. La crítica pot examinar i contrastar una obra literària servint-se d'una pedra de toc prou important per a projectar-la sobre un pla d'objectivitat autèntic i real. La crítica, però, no ha promogut ni creat mai cap geni. Tampoc no crec que la voluntat individual sigui un element ineluctablement decisiu en aquestes matèries. El mite de Prometeu encadenat és etern.

En Sagarra és un escriptor de condicions fabuloses. Té una facilitat aclaparadora. Posseeix el geni de la llengua. Domina la retòrica amb una gràcia singularíssima. El seu lèxic és vast, dilatat i precís. Amb una ploma a la mà pot dir el que vol. Tot ha estat dit a aquest respecte i no hi ha res més a afegir. S'ha fet observar, àdhuc, que si pot dir el que vol no té mai pressa a dir alguna cosa. Davant d'aquest cas de vocació quasi mecànica, els crítics afirmen que ens trobem davant d'un cas de desaprofitament, de dilapidació, d'unes facultats que, utilitzades en reflexions més ambicioses, haurien donat al seu posseïdor una memòria i una fama solidíssimes. És un punt de vista que es pot considerar plausible.

El que en realitat, al meu entendre, no és cert és que l'obra de Sagarra s'ha desaprofitat totalment i s'ha produït en pura pèrdua. Això, ho sabem els qui escrivim en aquesta llengua que ha sofert tres segles de degradació i de decadència. En aquest sentit, Sagarra ha realitzat una

labor. La seva és un pont. És un pont llançat no devers el futur, sinó sobre el passat. Sagarra viu entre nosaltres, prenem de vegades amb ell l'aperitiu, però és impossible no veure'l ja catalogat en la història literària del passat. Per fer-ho curt: Sagarra ha escrit el que algú —algú, no sé qui— hauria hagut d'escriure entre el segle XVI i Verdaguer. Sagarra ha escrit el que s'hauria d'haver escrit i no s'escriví, tot i que s'hauria hagut d'escriure —el que indispensablement s'hauria hagut d'escriure. Les seves condicions d'intemporalitat, el seu intrínsec anacronisme, li han servit eficaçment per a portar a cap aquesta feina, per a emplenar aquest buit. Els llocs comuns que Sagarra promou constantment, les seves obvietats, la seva extrema facilitat, el greixatge i la lubrificació de la llengua, la popularització dels tòpics del geni de la llengua mateixa, la gran obra que Sagarra ha portat a cap en aquest sentit, ha estat necessària, fecunda i positiva. No s'ha de fer més que constatar la viva influència que el poeta ha tingut en el parlar, en l'escriure de la gent. Sagarra ha penetrat en les fibres més sensibles del nostre país, i la seva influència en el moviment literari ha estat decisiva. Cosa perfectament comprensible, ha emplenat un buit, ha cobert una mutilació, perquè ha escrit el que s'havia d'haver escrit i per desgràcia no fou escrit.

Així, doncs, si Josep Maria de Sagarra és una floració, una reminiscència tardana i, per tant, té una posició essencial i perfectament merescuda en la història literària del país, és evident que la seva obra no pot ésser tinguda per una finalitat. Sagarra no és un model, sinó un instrument —un utillatge que no teníem i que ell ens ha donat en virtut d'una obscura disposició de la naturalesa. Davant d'aquesta obra sabem que la buidor immediata s'ha emplenat una mica; ens movem, en virtut d'aquest repoblament, amb més facilitat; però sabem així mateix que la responsabilitat de la gent d'aquest temps serà molt més exigida, precisament perquè Josep Maria de Sagarra ha emplenat un gran buit del nostre passat literari.

1932

El muntatge

Maqueta de l'escenografia

Imatges del disseny creat per Laura Clos "Closca"

Figurins del vestuari

Imatges dels dissenys creat per Montse Amenós

Acte I Laura

ACTE I Tonet

Acte I Laieta