



NÚRIA SANTAMARIA, «El prestigi dels morts, La fortuna de Sílvia, Galatea i Ocells i llops, un cicle escatològic?», publicat a Franquisme & Transició, núm. 2, 2014.

El 9 de setembre de 1946, Josep M. de Sagarra escrivia unes ratlles a Just Cabot fent-li «quatre quartos de les meves coses».¹ Després d'explicar-li la feina que havia anat enlestint en els darrers mesos —els preparatius per a l'edició de la *Divina Comèdia*, les versions al català de les peces de William Shakespeare o l'elaboració del *Poema de Montserrat*—² li anunciava el retorn a la literatura dramàtica. En aquells darrers temps, com és prou conegut, l'autor havia invertit les energies en projectes de gran

¹ Josep M. Vallès i Martí, «Nadal a Prada, 1939. Cartes de Josep Maria de Sagarra a Just Cabot», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, LXV: *Miscel·lània Albert Hauf*, 4 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012), p. 193.

² Josep M. de Sagarra, «Pròleg», *Obres completes. Teatre ii*, Biblioteca Perenne 30 (Barcelona: Selecta, 1981), p. 10. Dante Alighieri, *La Divina Comèdia*, 3 vol. (Barcelona: [Joan Sallent], 1947-1951); *Teatre de Shakespeare*, 7 vol. (Barcelona: edició de bibliòfil, 1945); Josep Maria de Sagarra, *Poema de Montserrat*, 4 vol. (Barcelona: edició de bibliòfil [Joan Sallent Sucs.], 1950-1955). Al plec de publicacions cal afegir-hi Josep Maria de Sagarra, *L'Aperitiu* (Barcelona: [s.n.], 1937).

envergadura a l'empara de patrocini molt generosos,³ les creacions per a l'escena, en canvi, s'havien deixat de banda, perquè l'accés del català als escenaris era interdit i el teatre tampoc no tenia grans possibilitats de difusió regular a través dels canals clandestins o les edicions de bibliòfil. Les llicències per fer representacions en català dispensades a partir de maig de 1946 ampliaven, doncs, el ventall de plataformes d'incidència pública i de fonts d'ingressos de l'escriptor. Les impressions revelades en l'epístola adreçada a Cabot aquell setembre conviden a creure que la primera qüestió era més urgent i potser més important que la segona, atès que títols com *L'hostal de la Glòria* (Barcelona, 5 juliol 1946) o *Fidelitat* (Victòria, 3 setembre 1946) ja s'havien recuperat durant els primers mesos de la legalització del teatre en català:

Durant tot l'estiu s'han representat antigues comèdies meves, que repudio i detesto, i que hauria preferit que no es representessin, però el públic les ha rebut amb un entusiasme digne de millor causa. La meva intenció

³ Sobre els controvertits mecenatges que gaudí Sagarra, vegeu: Joan Samsó, *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, ii, Biblioteca Abat Oliba 147 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995), p. 215-221, i Ferran Soldevila, *Dieteris de l'exili i el retorn*, i: *L'exili*, sèrie «la unitat» p. 159 (València: Eliseu Climent, 1995), p. 85-86.

era que en reprendre el teatre català, les coses tinguessin molta més dignitat i molta més responsabilitat que abans, però la gana dels còmics, d'empresaris i de públic no ha tingut espera.⁴

El desdeny amollat en la missiva cap a les «grotesques comarcals xerinoles» que segons quins compatriotes seguien organitzant a l'altra banda del Pirineu, com si les terribles batzegades de la història no haguessin trastornat Europa, potser també ajuda a entendre el determini sagarià de no inhibir-se'n en les noves peces. Ara bé, el propòsit renovador partia de la convicció que «la gent d'aquí, se n'adona molt més que la gent de fora d'uns fets evidents: han passat deu anys, el món ha donat moltes voltes i no es pot matar tot el que és gras», per això, tot i les cauteles —«he mantingut una mica aquest teatre que faig ara en un silenci modestíssim, perquè no sé com se'l prendran»—, confiava en la seva traça per sintonitzar amb els neguits i les emocions de l'època i del país —«encara que seria un fals si et digués que em penso que se'l prendran malament».⁵ Així doncs, fa tot l'efecte que el tomb que el dramaturg pretenia donar als seus escrits no volia

⁴ Vallès i Martí, «Nadal a Prada, 1939», p. 193.

⁵ *Ibíd.*, p. 193.

pas resoldre's com una alternativa minoritària, emancipada del favor del gran públic. En realitat, tant els coliseus que van estrenar els nous drames (Romea, Victòria, Apolo) com la previsió, reeixida a mitges, de fer-se un forat en les programacions madrilenyes induirien a conjeturar tot el contrari.

El viratge dramàtic de l'autor cap a tons i formes distintes va ser complidament consignat pels periodistes que van assistir a aquelles estrenes, i Sagarra mateix, al cap dels anys, va subratllar i sentenciar la diferència de les obres escrites entre 1946 i 1948 en el pròleg que va redactar el 1956 per a l'edició de les *Obres completes*. Aquell, deia, havia estat l'intent de «fer un teatre més d'acord amb la meva consciència i més d'acord amb el clima espiritual del meu temps»,⁶ i el que el va malmetre, segons el testimoni mateix, va ser la inviabilitat comercial.⁷ El caràcter extraordinari d'aquests títols s'ha convertit en un lloc comú en la historiografia i la crítica ulteriors, un tòpic al qual no falta fonament i que ha servit tant per doldre's del talent

⁶ Sagarra, «Pròleg», p. 17.

⁷ Qui ha resseguit amb més detall el context i la recepció d'aquestes obres és Enric Gallén; vegeu, doncs, «El cas de Josep Maria de Sagarra», *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Monografies de Teatre, 19 (Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62, 1985), p. 138-146.

balafiat de qui podia escriure peces de gran volada⁸ com per subministrar arguments per a la cíclica «rehabilitació» del Sagarra dramaturg, de vegades en un esforç d'equanimitat o de possibilisme, de vegades com un dels trumfos per congraciar-nos amb una tradició teatral que encara genera un niu d'aprensions.⁹ Aquests gestos, ben

⁸ Josep Palau i Fabre, «Shakespeare en català», *El mirall embruixat*, Raixa 58 (Palma de Mallorca: Moll, 1962), p. 37-38; Jordi Arbonés, *Teatre català de postguerra*, Llibre de Butxaca, 75 (Barcelona: Pòrtic, 1973), p. 15; Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Biblioteca de Cultura Catalana, 2 (Barcelona: Curial, 1972), p. 252; Alfred Badia, «Josep M. de Sagarra, home de teatre», *Serra d'Or*, 258 (març 1981): p. 19-23; Jordi Coca, «Josep Maria de Sagarra», *Qüestions de teatre*, Monografies de Teatre, 18 (Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62, 1985), p. 121; Francesc Massip, «L'autor teatral o l'autoritat de l'espectador», *Avui*, 5 març 1994, p. 40.

⁹ Vegeu: Joan Triadú, «El prestigi del teatre», *Avui*, 16 gener 1977, p. 25; Xavier Fàbregas, «Galatea, de Josep M. de Sagarra», *Serra d'Or*, 150 (març 1972): p. 58, reproduït dins Xavier Fàbregas, *Teatre en viu (1969-1972)*, *Monografies de Teatre*, 23 (Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62, 1987), p. 165-166; Joan-Anton Benach, «La il·lusió, la taquilla i la paraula envejable», *La Vanguardia*, 25 set. 1986, p. 38; Xavier Albertí, «El teatre de Josep M. de Sagarra», *El Punt*, 6 març 1994, p. 27; Ariel Garcia Valdés, «Galatea 98», dins Josep Maria de Sagarra, *Galatea* (Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1998), p. 19-20; Xavier Albertí, «Pròleg», dins Josep M. de Sagarra, *Teatre de postguerra*, labutxaca (Barcelona: Edicions 62, 2013), p. 7-14. Sobre els processos de rebuig i recuperació ulteriors, llegiu: Joan Anton Benach, «Una obra que merece nuevas lecturas», *La Vanguardia. Revista*, 5 març 1994, p. 4; Enric Gallén, «El prestigi dels morts», *Serra d'Or*, 623 (novembre 2011): p. 23-26.

honorables, potser parlen més de les nostres insuficiències i dels nostres complexos que no dels d'un autor que es defensa sol, i que era prou conscient de la labilitat de les cotitzacions literàries. L'any 1952, amb motiu del 150 aniversari de Victor Hugo i de les degradants ridiculitzacions que llescaven el prestigi del colós literari francès escrivia:

en el mundo literario se produce un fenómeno curioso, debido a la selección de horizontes. Seleccionando horizontes se llega a la supresión de todo lo que sea horizontable, hasta no apetecer otro descanso visual que el limitadísimo espacio, puramente arbitrario, puramente creación cerebral, que por muy precioso o por muy malicioso que resulte, no privará de la asfixia al que morosamente en él se deleita. Y claro está a los que por fatalidad o por convicción, o sólo por capricho o snobismo se hacen esclavos de esos selectísimos y peligrosos horizontes, el espectro de Hugo les ha de parecer algo monstruosamente destemplado e irrisorio.¹⁰

¹⁰ José M. de Sagarra, «Ante palco. Ciento cincuenta años», *Destino*, 766 (14 abril 1952): p. 6. Sobre la transitorietat dels prestigis artístics, vegeu també José M. de Sagarra, «Antepalco. Hauptmann», *Destino*, 806 (17 gen. 1953): p. 7.

L'article conclouïa lamentant la tendència a fer rosegons de segons quins pans, que —comptat i debatut— eren els que havien posat les bases de la dieta literària contemporània. Si cito aquest article és per fer-ne una mena de declaració d'intencions en el sentit que l'objectiu d'aquestes ratlles és provar de rellegir *El prestigi dels morts* (1946), *La fortuna de Sílvia* (1947), *Galatea* (1948) i *Ocells i llops* (1948) des d'una modesta aplicació, considerant les obres per elles mateixes, des d'un angle complementari al de les glosses i estudis que se n'han fet i que ja n'han aportat molts elements de comprensió.

Com a prèvia, potser val la pena relativitzar la singularitat d'aquest grup d'obres: cert que els crítics de l'hora no van passar per alt el nou aire de les peces com ja s'ha al·ludit, però també en van discernir molt bé les línies de continuïtat amb els drames i les comèdies anteriors. No més cal llegir la ressenya d'*El prestigi dels morts* que va escriure Enrique Rodríguez Mijares a *El Diario de Barcelona*, posem per cas, per deixar-se convèncer que alguns aspectes d'aquest Sagarra innovador sempre hi havien estat:¹¹ la inquietud

¹¹ «en *El prestigio dels morts* ambicionó el señor Sagarra “hacer» algo nuevo dentro de su característico estilo; ambición que ya le dominara cuando alumbró literariamente —no nos gusta a nosotros seguirle en sus demasiado expresivas

per temptejar formes, fórmules, ambientacions i sensibilitats diferents (el teatre breu, la tragèdia, el drama d'idees, l'apòleg escenificat, la fantasia rondallística, els aires detectivescos...) o l'atenció amatent als models europeus coetanis (Eugene O'Neill, Gabrielle D'Annunzio, Simon Gantillon, Luigi Pirandello) combinada amb la passió pels grans clàssics (Shakespeare, Goethe, Molière, Goldoni). Una altra cosa són intensitats i permanències, i la virtual solubilitat que tots aquests recursos podien tenir dins l'univers dramàtic de l'autor i dins la seva percepció del que havia d'oferir el teatre en cada moment. En aquest mateix sentit, el pragmatisme d'un Sagarra que rebaixa o renuncia a segons quines audàcies per donar peixet a uns espectadors «que no estaven ni per innovacions ni per filigranes»¹² potser també es podria fer congeniar amb la lògica inversa que és la d'un home d'ofici que la sabia molt

frases— su *Judit* [...] y su *Marçal Prior*. Si se nos pidiera ser más explícitos, compararíamos este su deseo renovador de *El prestigio dels morts* con el que le guiara en *Joan Enric*, estrenada también en el Romea, el año de 1919. Y mirad por dónde: ambas producciones están escritas en prosa, cuyo cultivo no es precisamente lo que defina la recia personalidad del autor, poeta antes que nada», Enrique Rodríguez Mijares, «Anoche en el Teatro Romea. Con gran éxito, se estrenó *El prestigio dels morts*, drama en tres actos y seis cuadros, de D. José María de Sagarra», *Diario de Barcelona*, 18 oct. 1946, p. 17.

¹² Sagarra, «Pròleg», p. 17.

llarga i que inseria elements menys formularis sobre receptes més o menys segures. Si és que n'hi havia, de receptes segures, perquè «en teatro todo es misterioso, arcano e imprevisto, antes del estreno real y [...] a veces las obras «comerciales» saltan, como la liebre, cuando menos se piensa».¹³

Tot i que el citadíssim pròleg de l'autor a les *Obres completes* ens autoritza a relligar les produccions que van d'*El prestigi dels morts* a *Ocells i llops* en un feix, sembla difícil provar que es concebessin com una tetralogia dramàtica orgànicament planificada.¹⁴ No obstant això, potser sí que ens les podem mirar com un cicle en un sentit molt lax del terme, un cicle sobre la fi d'una època, sobre el crepuscle mateix de la civilització. Hem d'admetre que el tema no era una novetat dins el teatre de Sagarra: en *El cafè de la Marina* (1933), per apel·lar un exemple concret,

¹³ José M. de Sagarra, «Antepalco. Sobre teatro premiado», *Destino* (27 nov. 1952): p. 6. Sobre la perplexitat sagarriana davant l'èxit de segons quin teatre, vegeu Gallén, «El cas de Josep Maria de Sagarra», p. 147-149.

¹⁴ Recordem, a més, que Maurici Serrahima va descriure l'esbós argumental d'una altra peça que tractava de la irrupció d'un faune en el jardí d'un professor de literatura llatina; cf. *Del passat quan era present*, i, 1940-1947, Clàssics Catalans del Segle xx (Barcelona: Edicions 62, 1972), p. 391-392.

la nova afició als cosmètics i a les modes de les noietes del poble delaten les esquerdes d'aquell petit món tant o més que les irrupcions del flegmàtic home de negocis, que recorda l'intimidant veïnatge amb França, o de la voluptuosa artista que suscita l'evocació dels insans flaires de Barcelona. Aquell no és pas un indret idíl·lic, ben al contrari, cada personatge busca la manera de fer tolerable l'asfíxia d'aquell cau, però això no vol dir que el que hi hagi fora o el que hagi de venir no siguin molt pitjors.

De fet quasi tot el teatre de l'autor, tant per procediments com per plantejaments, s'instal·la en un biaix displicent amb la contemporaneïtat.¹⁵ Quan el 1945, «veient les

¹⁵ Gibert ja ho va constatar en relació amb els poemes dramàtics d'abans de la guerra: «El teatre poètic neix sempre d'un desacord, d'una insatisfacció i d'una esperança. Del desacord amb l'entorn social, polític o cultural, de la insatisfacció respecte a l'estètica dominant i de l'esperança en la llengua com a instrument totalitzador», Miquel M. Gibert, «*L'hostal de la Glòria* de Josep Maria de Sagarra», dins AA. DD., *Cicle de teatre clàssic català. Temporada 1991-1992* (Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992), p. 12. Fuster, amb la seva tradicional acuitat, havia atribuït a l'autor un aristocràtic desmenjament vers el decurs de la història, que s'accentuà a partir de la Primera Guerra Mundial: «El món, el seu "món" agonitzant des de feia temps, s'havia definitivament enfonsat l'any 1918: tot allò del 36, per a Sagarra, es reduïa a un últim cop: la puntilla en termes de tauromàquia», Joan Fuster, *Literatura Catalana Contemporània*, Biblioteca de Cultura Catalana, 23 (Barcelona: Curial, 1982), p. 221. L'anàlisi que Gustà fa de *Vida privada* (1932),

possibilitats de tornar a escena dins un terme pròxim»,¹⁶ va escriure *El prestigi dels morts*, el rellotge del món, com diu un dels personatges de *Galatea*, ja havia marcat «l'hora exacta de la ferocitat»;¹⁷ les últimes guerres del segle havien fet miques la utopia del progrés civilitzat i havien «partit per l'eix» tota una generació «con unas orejas relativamente formadas, pero no completamente maduras y licenciadas en los estudios que sirven para apreciar toda la malicia del canto de las sirenas» i que, per tant, havien «tenido que improvisar la compostura de ese eje maltrecho».¹⁸ És difícil no passar per alt aquestes imatges de l'eix esberlat i de la gènera escapçada associades a l'imperatiu de subsistir i capejar les circumstàncies que «sin contemplaciones nos va sirviendo la alcuza del destino», perquè defineixen en bona mesura els incòmodes equilibris d'un intel·lectual que tot sovint va posar de manifest la seva perplexitat davant els valors d'uns temps que es resistia irònicament a entendre i que considerava impossibles de

per exemple, en podria ser una demostració: Marina Gustà, «Notes sobre *Vida privada*», *Els Marges* 22-23 (maig-set. 1981): p. 33-48.

¹⁶ Sagarra, *Obres completes. Teatre, ii*, 10.

¹⁷ *Ibíd.*, 384.

¹⁸ Josep M. de Sagarra, «Antepalco. Don Luis Serrahima», *Destino*, 770 (10 maig 1952): p. 4.

combatre. L'opció de Sagarra va ser llepar-se les ferides, compassar la braçada per nedar en les procel·loses aigües del franquisme i dels seus resistents, i sobreviure des de l'aspecte material, intentant a més de «mantenir el somriure», com la protagonista d'*Ocells i llops*, aprofitant els espais per fer-se presents ell i la seva cultura, per ajornar, com a mínim, el xuclador de la desfeta i la desesperació.¹⁹

Sigui com vulgui, l'època imposava un factor de refracció directe en temes i significats de tot el que escrivia, un commutador ineluctable que segur que el dramaturg devia imaginar i que no s'hauria de negligir a l'hora de provar de

¹⁹ Les incomoditats de l'autor van créixer en el moment que Sagarra va demostrar «suaus, però certes, complaences en el tracte amb els vencedors» (Josep Miracle, *Mestres i amics*, Biblioteca Selecta 515 (Barcelona: Selecta, 1985), p. 228. Sobre la «incomprensió» generada per les actituds i l'estil de vida de l'autor, llegiu el testimoni de Josep Benet transcrit per Lluís Permanyer, *Sagarra vist pels seus íntims*, 183-186. Reviseu, si us plau, com a contrapartida o com a il·lustració, el perfil sobre l'autor que va traçar Sebastià Juan Arbó en «José M^a de Sagarra poeta de Catalunya», dins AA.DD., *Inauguración del curso 1961-1962: discursos pronunciados* (Barcelona: Ateneo Barcelonés, 1962). En relació amb el tens distanciament entre Riba i Sagarra: Jaume Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, ii, Biblioteca Abat Oliba 74 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989), p. 34-37, i Carles-Jordi Guardiola, ed., *Cartes de Carles Riba*, ii: 1939-1952, Biblioteca Filològica XXIV (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991), p. 558n.-562n.

fer sentit. Entès així, el cicle pot tenir-se per una crònica d'aquest intent de compondre l'eix sense amagar-ne el pedaç, d'encaixar un trauma col·lectiu i les convulses transformacions que el circumden, i d'exterioritzar la personal manera de sobreposar-s'hi: d'explicar-se, al capdavant. Aquesta és, en principi, la hipòtesi de què em serviré per repassar les obres del «cicle», sense la voluntat de fer una interpretació exhaustiva de cada una d'elles, procurant assenyalar els indicis que em sembla que ajuden a apuntalar aquesta perspectiva, que incorpora ingredients, com no podia ser d'altra manera, que ja han estat assenyalats per d'altres estudiosos de bona hora.

La raó de les serps és el que impera en el paisatge evocat per *La fortuna de Sílvia*, estrenada el 5 d'abril de 1947 al Romea. Un paisatge en el qual el món ja ha perdut la innocència, i els personatges han estat expulsats del Paradís, perquè, com diu la perspicaç protagonista, «tots constituïm la ramada de desagraïts que serveixen els interessos del diable».²⁰ Per això, en una de les manifestacions més paroxístmiques del diable com és la

²⁰ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 352.

guerra, hi mor l'únic personatge a qui s'atribueixen característiques angèliques, l'Abel, el nom del qual ja és prou eloqüent de la seva condició de víctima, i per si no l'era, Sílvia fa una remissió explícita al *Gènesi* (4, 4-5).²¹

La idea d'un futur ominós, de la impossible continuïtat del món d'abans, amplifica el seu perímetre combinant diversos plans —el microcosmos familiar i la urgència històrica, i el passat i el present. Que la trama fos ideada per Mercè Devesa, extrem que no sembla esclarit del tot,²² ens és ara una mica igual, perquè, ni que fos així, la metabolització artística que en va efectuar Sagarra li dóna el mateix rang significatiu de la resta de les peces que estem posant en joc.²³

Aquí, d'una manera més explícita encara que en l'obra anterior (i com passarà en les dues següents), l'autor posa

²¹ *Ibíd.*, p. 355.

²² Devesa es va revelar com a artífex de l'argument en: Permanyer, *Sagarra vist pels seus íntims*, p. 187-189. Gallén va trobar avals per al dubte revisant els manuscrits de l'obra de l'arxiu Sedó: Gallén, «El cas de Josep Maria de Sagarra», p. 140.

²³ L'autor va declarar en diverses ocasions la seva especial preferència per aquesta obra. Vegeu, per exemple, Del Arco, «Mano a mano. José Maria de Sagarra», *La Vanguardia Española*, 14 març 1954, p. 18; i encara *Sagarra*, «Pròleg», p. 13.

el focus en un personatge femení madur,²⁴ que ha hagut d'entomar successives penalitats (el desclassament social, la viduïtat, les dificultats econòmiques, l'enveja caïnita de la germana, etcètera). En tots els tràngols el personatge s'aferra a la seva fortuna, és a dir, «a la seva manera de pensar, de sentir, d'actuar, prescindint de prejudicis, de les opinions o de la malícia dels altres...»,²⁵ però aquesta és una mena d'integritat moral que no s'exerceix sense costos (materials i anímics) en una societat embrutida. La independència d'esperit de Sílvia es tradueix en una mena de dandisme aristocratitzant,²⁶ dissident de les convencions

²⁴ Com observava Fàbregas, «les seves heroïnes encarnen l'esperit d'una Europa que ha quedat esfondrada, i passen llur dolor i llur enyorança com el darrer testimoniatge d'allò que mai més no tornarà a ésser», Xavier Fàbregas, «Josep Maria de Sagarra, possible», *El teatre o la vida*, Punts de Referència, 2 (Barcelona: Galba, 1976), p. 28. Punt i a part és l'inexplicat desfasament en el procés d'envelliment dels personatges que s'apunta en el *dramatis personae* (Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 340).

²⁵ *Ibidem*, p. 362. L'informe del censor José M. Malagelada Mir indicava, precisament, que la tesi de l'obra era «mostrar, aunque [sic] desconcierte a veces, la entereza de espíritu, y la fuerza necesaria para confesarse a sí mismo tal como uno es». Informe datat el 29 de març de 1947, Ministerio de Educación Nacional, Delegación Provincial de Barcelona, Sección Cine y Teatro, expediente 234-47, sección Cultura, lligall 73/8769, Archivo General de la Administración (AGA) d'Alcalà d'Henares.

²⁶ Rodríguez Mijares parlava de «ese magnífico deleite de encerrarse en la torre de marfil de sus ensueños invariables», Enrique Rodríguez Mijares, «En el

burgeses i dels seus acomodaticis valors en nom del gust i l'ètica personals. L'individualisme del personatge es manifesta a través de la seva distingida austeritat i de les seves eventuals concessions a l'extravagància, representades, sobretot, pel vestit de la revetlla de sant Joan de 1910. A desgrat d'haver-se hagut de malvendre la majoria de possessions, el personatge conserva al llarg dels anys aquella mena de talismà ambigu —penyora de la màxima plenitud personal i amorosa, íntim advertiment dels riscos de la supèrbia, fatal detonant de ruptures i revenges... En el vestit es condensa la transcendència del capritxós, de l'accessori, del que no és sensat i utilitari, la pedra de toc de la humaníssima imperfecció de Sílvia, que xoca per força amb l'amarg puritanisme de la seva germana Emília, «que practica aquella moral tan poc cristiana de certs potentats: volen que els pobres no tinguin defectes»,²⁷ i, contra aquella vexant caritat, la protagonista també se sollevarà, seguint els dictats de la seva particular

teatro Romea», *Diario de Barcelona*, 6 abril 1947, p. 19. Julio Coll se servia de la mateixa imatge per descriure la situació de la protagonista (Julio Coll, «El teatro catalán. *La fortuna de Sílvia*», *Destino*, 508 [12 abril 1947]: p. 13). És forçós remarcar els paral·lelismes entre les reclusions de Sílvia i de la protagonista d'*Ocells i llops*.

²⁷ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 344.

«fortuna».

La rivalitat entre germanes és un tòpic molt fressat. La confrontació de la mesquinesa fenícia amb elevades aspiracions d'una altra espècie n'és un altre. El que dóna nervi a l'obra és un segon acte on els dilemes se situen en el marc de la Segona Guerra Mundial i l'adhesió o l'abdicació de la causa comuna adquireixen una altra entitat, perquè en aquest punt les negatives de Sílvia poden semblar connivència, covardia o traïció. És interessant subratllar que la tria es posa en boca d'un personatge que no pot ser un combatent actiu, que no pot incorporar-se a files, i que ja fa una dolorosa contribució a la guerra amb la vida del seu fill —el cor clàssic passa aquí a singularitzar-se en la veu de qui no pot actuar i no vol contribuir; per això l'obra ha de ser essencialment dialèctica.²⁸ Sílvia no actua

²⁸ La «gran potencia dialéctica» va ser especialment elogiada pel crític de Destino, que, bo i trobant-hi desviacions novel·lesques, la ponderava com a clau de volta de la forma «que ha de tomar de ahora en adelante el teatro de Sagarra. A partir de este momento nos atrevemos a asegurar que Sagarra se encuentra ante la verdadera base del teatro puro. Del teatro puro, del teatro-teatro. Que, en realidad, no es más que la existencia de dos o más tipos, un problema y discusión de este problema entre ambos» (Coll, «El teatro catalán. *La fortuna de Silvia*», p. 13). Sense arribar a l'engrescament de Coll, també De la Cala trobava que la verbositat es justificava pel caràcter simbòlic que podia adquirir el personatge de Sílvia (Manuel de la Cala, «Romea. La fortuna de

com Emília que fuig aterrida al camp per assegurar-se la supervivència primària, ni pot mantenir l'esperit «esportiu» i optimista de la seva filla Diana, progressivament abduïda per les arteroses normes burgeses dels «adaptats», ni pot afegir-se a les iniciatives de suport patriòtic d'altres dones. Totes aquestes actituds abonen, ni que sigui per omissió, la carnisseria, i per a ella «no hi ha manera d'ennobrir una atrocitat» i «és ben legítim el dret de revoltar-nos o de queixar-nos».²⁹ Sílvia blasma enèrgicament l'èpica guerrera

Sílvia», *El Noticiero Universal*, 7 abril 1947, p. 3). Per al crític de *La Vanguardia Española*, en canvi, el «tono dialéctico y sosegado que, unido a la falta de acción y al torrente verbal de los diálogos sostenidos invariablemente en el centro de la escena y estando los actores sentados frente al público, producen en el auditorio cierta sensación de cansancio difícil de obviar» (José Bernabé Oliva, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *La Vanguardia Española*, 6 abril 1947, p. 8). En una posició intermèdia en la valoració d'aquest aspecte: José María Junyent, «*La fortuna de Sílvia*, comedia en tres actos de José Maria de Sagarra», *El Correo Catalán*, 6 abril 1947, p. 6.

²⁹ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 353. El crític de *La Prensa* es va sentir obligat a puntualitzar les ambigüitats ideològiques de la peça: «Paz. Pero entiéndase esto bien, paz después de haber hecho morder el polvo al enemigo, que en este caso tenemos la evidencia absoluta habrá de ser el mismo que acometería, si pudiera, el autor de *La fortuna de Sílvia*, quien al situar la acción en «Una ciudad europea», aleja toda suposición de que sus alusiones a la victoria, repetidas con insistente ahínco, rocen ni siquiera remotamente cuanto aconteció en nuestra Patria», Alfonso Flaquer, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *La Prensa*, 8 abril 1947, p. 4.

que empeny certs homes al «suïcidi» de les trinxeres per salvar l'honor,³⁰ i es nega a prescindir del «cas personal» del fill que ha anat al front «per un excés d'educació i dignitat».³¹ Abel és «dels que no s'adapten», «impotent davant la defensa del món actual»³² i, per tant, màrtir segur. La relació entre mare i fill també es fistoneja amb components edípics, aquí més retòrics que tèrbols: la rendida admiració, quasi adoració,³³ del fill per la mare contribueix a remarcar la singularitat d'una dona que, mort el marit, només pot ser plenament compresa per qui és part d'ella mateixa.³⁴ Al seu torn, recíprocament, Abel fa les funcions de marit putatiu, perquè té una retirada física al pare i per les seves inclinacions literàries, i perquè balla amb la mare el vals *Quand l'amour meurt*, que es converteix en un tàcit reforç de la idea que no cal lliurar-se al desesper per més que la felicitat sigui sempre

³⁰ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 351.

³¹ *Ibidem*, p. 350.

³² *Ibidem*, p. 351.

³³ Abel defensa els seus pares davant els càustics renys de la tia recordant-li que «el nom del meu pare és massa sagrat per a mi perquè tu el profanis amb la teva boca», *ibidem*, p. 348.

³⁴ *Ibidem*, p. 352.

dolorosament transitòria.³⁵

Més d'un estudiós ha vist en la concepció vital de Sílvia i en els seus raonaments sobre la guerra un altaveu de les posicions de Sagarra mateix.³⁶ La conjectura té prou solta si donem crèdit a segons quins testimoniatges sobre les simpaties i animadversions que ocasionaren la personalitat de l'autor i la seva manera de fer durant la guerra i la immediata postguerra, i —per al tema concret que ens ocupa—, si fem memòria d'un article que va escriure el 1935, després d'haver vist un documental sobre unes maniobres militars a Leipzig:

A les criatures que van morir després rebentades pel desastre [en relació amb la Primera Guerra Mundial], no els havien predicat la violència.

A les d'ara, sí; a les d'ara, per una maquiavèlica interpretació del patriotisme i de la grandesa dels Estats, els ensenyen a ser brutals i violentes, els donen un encarcament de màquina, els mineralitzen els nervis i el cor; els ensenyen a no tenir por de la

³⁵ Octave Crémieux & Georges Millandy, *Quand l'amour meurt* (Paris: Digoudé-Diodet, [1904]).

³⁶ Sobrer, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra*, p. 119-120.

mort. Aquella sagrada por de la mort, del perill i de la violència, que no és precisament covardia, sinó que vol dir civilització, és allò que s'intenta extirpar de l'ànima de les més tendres joventuts, en nom d'un devorador i primari patriotisme. I això em sembla que no té cura, sembla que biològicament és inevitable en el procés mòrbid d'aquesta bèstia monstruosa i mil·lenària i confusionària que se'n diu la societat humana.

Avui en dia els fets es precipiten terriblement, un imprevist ens espera cada matinada per deixar-nos perplexos i garratibats. Jo no sé els horrors que veurem, ni sé de què morirem; però passi el que passi, la posició justa serà la de l'home que abomina la violència i la brutalitat i que no vol sucumbir a la mentalitat mòrbida de la seva època.³⁷

La lucidesa premonitòria del dramaturg es transforma plàsticament en l'esgarrifós somni profètic de Sílvia: una cambra amb gòtiques deformitats, una natura sollada per la negror i la foscor invasives i paoroses, les llàgrimes negres

³⁷ Josep Maria de Sagarra, «L'Aperitiu. Sobre la guerra», *Mirador* 339 (15 agost 1935): p. 2. Reproduït dins Josep Maria de Sagarra, *L'Aperitiu* (Barcelona: La Campana, 1995), p. 431-432.

de Sílvia.³⁸ El somni és preludi de l'infaust, però també és la via perquè el personatge recobri la serenor: la mort d'Abel comporta el «consol» de saber que li han estat estalviats els sofriments del perpetu desencaix amb el món; per això la protagonista fa memòria d'aquells versos de l'acte tercer de *Mesura per mesura* de William Shakespeare, que el fill tenia anotats en un quadern. Els versos són un fragment de les consideracions que el duc Vicèntio, disfressat de frare, fa a Claudio quan el visita a la presó. El reu intenta acceptar la possible condemna a mort delint-se per continuar viu i el fals frare li fa veure que si admet obertament la mort, que és la fi segura per a tots, tant el seu decés (immediat o ajornat) com la vida que li resta li seran més fàcils. Qualsevol vida, endemés, és un procés solcat de penoses pèrdues:

³⁸ Sembla avinent citar el comentari que Bachelard va dedicar a una d'aquestes imatges d'inversió simbòlica: «L'eau n'est plus une substance qu'on boit; c'est une substance qui boit; elle avale l'ombre comme un noir sirop. [...] Leurs eux ont rempli une fonction psychologique essentielle: absorber les ombres, offrir une tombe quotidienne à tout ce qui, chaque jour, meurt en nous. L'eau est ainsi une invitation à mourir; elle est une invitation à une morte spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires», Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (París: José Corti, 1991), p. 77.

La beneïda
joventut es fa vella ben de pressa,
i a la decrepitud demana almoïna.
I quan un cop madura i opulenta,
oh, vida!, ja no et queda ni escalfor,
ni passió, ni força, ni bellesa
per fruir llargament dels teus tresors,
què et resta, doncs, que pugui dir-se vida?³⁹

A efectes pràctics, Sílvia i David, l'excèntric nou veí que tampoc no s'ha adaptat mai a cap època o a cap moda i que segueix els consells del seu gat de viure sense analitzar ni jutjar, ja són morts: una espècie extinta com els ocells de Madagascar, discretament reclosa en el seu particular hivernacle. Irredempts, tanmateix: els dos són prou temeraris per no sol·licitar l'absolució de ningú i de no eludir alegries concretes com la celebració de la pau amb una copa de xampany,⁴⁰ esperant l'hora de reunir-se amb

³⁹ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 357. William Shakespeare, *Mesura per mesura*. Traducció de Josep M. de Sagarra, Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, 27 (Barcelona: Institut del Teatre/Bruguera, 1986), p. 70.

⁴⁰ Aquest va ser l'únic episodi que va generar les prevencions del censor, Malagelada Mir: «Al presentar la decoración del «Epílogo» (página 27 del Acto 3º), se dice que debe haber banderas en el escenario. Aunque [sic] ya suponemos que el director de escena se andará con cuidado, lo anotamos por

el fill, que «continua somrient allà dalt, amb els que no s'adapten».⁴¹

si procediese llamarle la atención sobre el particular, pues si se colocan de las potencias vencedoras en la pasada guerra, siempre se verá que falta alguna y promoverá comentarios. Quizá podría resolverse que en vez de banderas de los países, se colocaran —por tratarse de una celebración de la victoria en la intimidad— gallardetes y demás papeles de los que aquí está acostumbrada la gente cuando se adorna algo para una fiesta, sin que se trate de bandera propiamente dichas. Todo ello, como es lógico, con la discreción suficiente para no convertir el salón en un entoldado», expediente 234-47, AGA.

⁴¹ Sagarra, *Obres completes. Teatre*, ii, p. 370. Mentre els diaris feixistes van reprovar el capteniment «poc maternal» de la protagonista (cf. Flaquer, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*» i P. Flores, «Romea. Estreno de *La fortuna de Sílvia*», *Solidaridad Nacional*, 6 abril 1947, p. 3), Triadú considerava que en el procedir de Sílvia hi valia «tot allò que és arrelat en la civilització cristiana, i d'abans, en les aigües precursors de l'espiritualitat del geni grec» i que el final era una gran reafirmació de l'esperança («Actualitat del teatre», p. 35).