

EL TEATRE DE JOSEP MARIA DE SAGARRA I EL MAL MENOR DELS CLÀSSICS

MIQUEL M. GIBERT

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

Per abordar amb una certa seguretat la figura de Josep Maria de Sagarra com a dramaturg, hem de tenir presents de manera especial, d'una banda, la procedència social de l'escriptor i el tipus de formació rebuda, i de l'altra, la qüestió de la viabilitat d'un teatre poètic català.

Com ja han assenyalat diversos estudiosos, van tenir un paper essencial en la formació de Josep Maria de Sagarra: Shakespeare, els dramaturgs del Siglo de Oro castellà, els clàssics francesos —especialment, Molière— i determinats dramaturgs romàntics i modernistes catalans —Frederic Soler, Àngel Guimerà, Emili Vilanova, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias. A més, Sagarra tenia uns coneixements retòrics molt sòlids, i unes qualitats naturals, com són una memòria extraordinària i una rotunda capacitat verbal, que va saber aprofitar de manera excel·lent. D'altra part, el contacte amb la natura, freqüent i profund, i també l'experiència de la vida nocturna barcelonina van proporcionar a l'escriptor motius variats d'inspiració. Endemés, el món familiar aristocràtic en què va néixer i créixer —un món que mirava cap al passat i en el qual la història tenia un pes decisiu— en va determinar la personalitat humana i literària: «Damunt la realitat completament ignorada per mi, veia flotar, ja d'una manera terrible, ja d'una manera grotesca, però sempre inefable una colla de fantasmes històrics, presents en la meva sang i en la supuració de les parets de casa meva» (Sagarra, 2003, p. 332). Tots aquests factors íntims, educatius i familiars van perfilar una identitat literària poderosa, precisada molt aviat, poc inclinada als canvis o a les provatures formals i temàtiques i sincerament admiradora d'uns segles xvi, xvii i xviii idealitzats. No és estrany, doncs, que l'autor d'*El Cafè de la Marina* fos, en principi, un inadaplat al segle xx i als seus condicionants. Perquè l'obra de Sagarra, sobretot la poesia i el teatre, sovint és, entre moltes altres coses, un esforç per imposar-se a una situació històrica i cultural que li és adversa. L'escriptor se sent lluny de l'estètica dominant —el Noucentisme— i, també, dels principis que estructuren la

realitat social del seu temps: és un aristòcrata a qui desagrada, en el fons, el món burgès amb el qual es veu obligat a conviure intensament.

D'altra banda, impulsada per l'exemple de diversos autors simbolistes—Maeterlinck, D'Annunzio—, la creació d'un teatre poètic a Catalunya va ser una preocupació molt present en el món cultural de les acaballes del segle *xix* i de l'inici del segle *xx*. En aquest sentit, és especialment significativa l'«Enquesta sobre el teatre en vers» (1908) de la revista *Teatralia*. La gran majoria de les respostes va ser favorable a aquest tipus de teatre. I això tant entre els escriptors d'orientació modernista que hi van respondre, com entre els joves noucentistes. Una altra qüestió és, naturalment, la concreció d'aquestes bones disposicions i l'acolliment públic que se'n va obtenir. De fet, fins a l'aparició de Josep Maria de Sagarra els diversos models del teatre poètic català no van sobrepassar mai l'àmbit minoritari ni van aconseguir, tampoc, una continuïtat efectiva, tot i els intents meritoris d'Adrià Gual, de Santiago Rusiñol, de Ramon Vinyes i d'altres —a més de les aportacions aïllades, però significatives, de Joan Maragall o d'Eugeni d'Ors.

En el pròleg al *Teatre*, dins les *Obres completes*, Sagarra va escriure unes línies en què concreta la seva posició de fons respecte al teatre: «L'escenari és una gran boca oberta, hòrridament esbalandrada, la qual necessàriament ha d'omplir-se cada dia amb la fantasia dels decorats i amb la carn i l'ànima dels actors, perquè la il·lusió de determinats ciutadans s'ha després d'uns diners, que de vegades costen de guanyar, per exigir d'aquella boca plena de l'escenari, o llàgrimes o rialles, que el públic anomena distracció, i en definitiva és evasió i descans del nostre pa de cada dia, per anar a la caça del somni» (Sagarra, 1979, p. xi). Es tracta d'un concepte, doncs, en què la idealització és el fonament d'una voluntat sentimental o humorística. Molts anys abans, ja havia deixat ben clar, a «Teatre, poesia, realitat», com veia el seu teatre, que, per damunt de tot, volia dir teatre poètic. Sagarra s'hi declara adepte a una dramaturgia imaginativa, colorista, sense preocupacions psicològiques i, encara més, fantasiosa, allunyada de «la preocupació moral i científica de certs autors moderns que han fet un teatre pedagògic i de medicina legal», decididament antirealista. De fet, entén el teatre poètic com «una mena de somni» que transcorre entre versos eloqüents, d'una gran plasticitat expressiva i sobre uns fonaments més o menys llegendaris (Sagarra, 1924, p. 24-28).

Sobre aquests fonaments, Sagarra ofereix al seu públic un model dramàtic d'origen modernista, però sense deliquescències decadentistes ni reflexions ideològiques, un teatre amb pinzellades vuitcentistes que procedeixen del sàinet i del melodrama i construït amb un vers sonor, fluid i brillant. D'altra part, el seu pensament dramàtic s'acomoda perfectament a la pràctica d'autor, i d'aquest vincle, en neix la producció més extensa, i més regular en l'estrena, del teatre català contemporani, una producció molt ben acollida pel públic durant quaranta anys.

Després de deu anys sense estrenar com a conseqüència de la Guerra Civil i de la repressió de la primera postguerra, Josep Maria de Sagarra torna als escenaris l'any 1946 amb la reposició, al Teatre Barcelona, de *L'Hostal de la Glòria*, un dels seus grans èxits dels anys trenta. Però el dramaturg s'adona que les noves circumstàncies humanes i estètiques provocades pel trasbals del conflicte espanyol, primer, i per la Segona Guerra Mundial, després, li exigeixen una renovació de l'escriptura escènica. A un propòsit clarament modernitzador responen quatre peces: *El prestigi dels morts* (1945), *La fortuna de Sílvia* (1946), *Ocells i llops* (1948) i, sobretot, *Galatea* (1947). Després de l'estrena d'*Ocells i llops*, Sagarra posarà fi a aquests intents renovadors perquè no van obtenir l'acolliment esperat ni de la crítica ni, sobretot, del públic. Una crítica, d'altra banda, que va voler veure en *Galatea* la influència, suposada, de l'existencialisme i també mostres indubtables d'immoralitat. Es va produir, doncs, un malentès per ignorància —de la crítica— que va acabar d'empènyer al fracàs l'experiència modernitzadora de Sagarra.

Però aquesta provatura tan interessant que és *Galatea* mereix més atenció. L'autor, en el pròleg, ja esmentat abans, al *Teatre*, dins les *Obres completes*, assenyala els motius immediats que el van induir a fer, el 1947, una estada a París que tindrà una importància indiscutible en la redacció de *Galatea*: el fracàs de públic en les representacions de *La fortuna de Sílvia* i la renúncia de Luis Escobar a estrenar a Madrid la versió castellana d'*El prestigi dels morts*. El viatge a França s'allarga des del 20 de maig fins a mitjan octubre, i aquell estiu mateix, a l'Alta Savoia, no gaire lluny del Mont Blanc, escriu l'obra amb la pretensió de «formular[-hi] una sàtira moral, sobre el fons elegíac del poema del circ, en la que hi respirés aquest confusionisme catastròfic que

ens ha dut la guerra, el qual arriba a marcar de leprosa ferocitat tot allò que vint anys enrere ens semblava inalterable» (Sagarra, 1981, p. 14).

És indubtable, doncs, que hem de situar la redacció de *Galatea* en el context de la impressió que li provoquen, en el París de la immediata postguerra mundial, les obres més rellevants del moment. A través de publicacions com *La Revue Théâtrale* i d'articles posteriors del mateix Sagarra a *Destino*, podem concretar algunes de les peces que amb tota seguretat, o molt probablement, l'autor de *Galatea* va veure durant aquella estada a París (Gibert, 1998, p. 8).

És natural que obres com les vistes a París resultessin atractives per a un home de la sensibilitat teatral de Sagarra i que deixava enrere l'ambient resclosit de l'escena catalana i espanyola de l'època. Però això no vol dir que n'acceptés el pensament, tan divers, ni els recursos expressius, ni encara menys, que volgués adoptar-los en la creació pròpia. En el pròleg a què he fet referència abans, qualifica de truculentes les peces americanes dels escenaris de París, lloa el muntat-ge d'un text de Kafka i passa de pressa pels dramaturgs francesos del moment,

existencialistes o no. Les reticències es converteixen, en diversos articles d'aquests mateixos anys cinquanta, en una oposició franca a l'existencialisme. O com a màxim, en una acceptació restrictiva:

Confieso que de todas mis incursiones dentro del área del vocablo [existencialismo] no saqué conceptos de mucha claridad y precisión y deduje del existencialismo literario y artístico [...] la existencia de un prurito en amargar, ennegrecer, ensuciar, entristecer y empobrecer lo que llamamos la vida corriente. Y este prurito lo vi cultivado por algunos seres inteligentes y sensibles, pero positivamente negativos, y por un gran rebaño de individuos fatuos, grotescos y vacíos, por no decir mentecatos e indeseables (Sagarra, 1955a, p. 5). [...] admiro la original personalidad de Sartre y su talento creador. No quiere decir que me sienta sartriano ni existencialista, ni comparta su posición ante Dios y los hombres. Para esto soy demasiado viejo, pertenezco a otro clima moral, y mi mocedad se nutrió de unas patatas distintas de las que hoy satisfacen la necesidad de

muchos estómagos juveniles. Pero no soy de aquellos que, porque les molesta la posición de Sartre, no admiten su indiscutible y su auténtico valor literario (Sagarra, 1955b, p. 4).

És obvi, doncs, que Sagarra no estava gens disposat a seguir els passos d'unes formes teatrals que no podia assumir per uns motius ben clars. Així doncs, la renovació del seu teatre havia d'avançar amb un altre rumb. I és aquesta voluntat —la d'anar per un altre camí— la que revela l'anàlisi de *Galatea*, que la crítica de l'època no va saber veure. Ara bé, allò que va resultar decisiu en el retorn de Sagarra al teatre poètic —i també a adaptar-se a la comèdia dramàtica moralitzadora (amb aquell gran èxit titulat *La ferida lluminosa*), uns anys després— va ser el públic, el distanciament del públic fidel de la seva nova dramaturgia.

El conjunt del teatre de Josep Maria de Sagarra és, en definitiva, una història de fidelitat i de confiança. De fidelitat a l'idealisme finisecular, i de confiança en la capacitat d'aquest idealisme de proporcionar a l'autor un públic ampli i, sobretot, de mantenir-l'hi. La base simbolista, modernista, del teatre sagarrià és indubtable, i l'autor, que ho sap molt bé, s'aplica pacientment a introduir-hi variacions i matisos que mai no alteren el fons dramàtic de què parteix, ni tan sols quan intenta aproximar-se a la contemporaneïtat escènica estricta. Es tracta d'una coincidència fonamental entre el dramaturg i el seu públic —tant el de 1918, quan estrena la primera obra, com el de 1961, quan en fa representar l'última, recordem-ho: un pacte profund que ni l'un ni l'altre no podien trencar. Perquè Sagarra hauria pogut ser, indubtablement, més agosarat en els plantejaments, ja que tenia la intel·ligència, el saber i la capacitat que calien per ser-ho. Però, alhora, se sentia tan condicionat per les circumstàncies històriques i culturals del país com el seu públic —i també per les personals, tot s'ha de dir—, i així, en realitat, no podia ser diferent en essència al tipus d'autor que va ser. Per la seva banda, el públic no podia demanar a Sagarra altra cosa que allò que li va demanar sempre. L'autor no va ser, de cap manera, infidel al seu públic quan, en la postguerra, va voler oferir-li textos més acordats amb la sensibilitat contemporània de l'Europa dels anys quaranta. En definitiva, va voler donar-li el millor que li podia donar com a dramaturg en aquell moment. Però tampoc no ho va ser el seu públic en rebre aquelles peces amb fredor. Ara, sens dubte Sagarra va resultar més perspicax que el públic, perquè es va adonar

perfectament que només amb una renovació —no era pas un trencament— de les propostes que oferia a aquest públic el podria fer sobreviure després d'ell, i això en el cas que algú se'n fes continuador. I hi podia haver continuador sense una manera o altra d'adaptació a les noves realitats, sense que el mateix Sagarra provés d'obrir-li el camí?

S'ha dit sovint que Sagarra va viure de cara al públic, és a dir, que va fer les concessions que calien per assegurar-se l'èxit entre els espectadors —en definitiva, l'èxit a la taquilla—, encara que això perjudiqués la qualitat dramàtica i literària de la peça estrenada. No diré pas que no actués així potser massa freqüentment, però, al cap i a la fi, de cara al públic també hi van viure, entre altres, els tràgics grecs, Molière i, l'autoritat suprema, William Shakespeare. En realitat, i amb molt poques excepcions, els dramaturgs bons, i fins i tot excel·lents, amb una producció molt àmplia s'han de resignar, un cop traspassats i de vegades abans i tot, a un fet gairebé inevitable: de tota la seva obra, se'n salven uns quants títols per a l'escenari que esdevenen una referència constant per a la llengua i la cultura del seu país, i de vegades, de més enllà d'aquest país; la resta de peces sobreviuen, si ho fan, en el paper imprès, més o menys llegides, més o menys oblidades, però sempre lluny de l'escenari. I això passa tant amb els autors que han viscut de cara a l'escenari com amb els altres, els que hi ha viscut d'esquena. Veiem, doncs, com queden oblidades peces que no ho mereixen, però la tradició és també tria més o menys encertada i, per tant, sovint no deixa de ser un mal menor.

Durant els tres darrers decennis han passat per l'escenari professional unes quantes obres del teatre sagarrià: *El Cafè de la Marina* —en dos muntatges diferents—, *La filla del Carmesí*, *L'Hostal de la Glòria*, *La corona d'espines*, *Galatea* i *El senyor Perramon*, a més de la dramatització de *Vida privada*. Em sembla que s'ha pogut comprovar que s'ho mereixien de sobres, és a dir, que són peces que, fins ara, han aconseguit allò tan difícil —i entre pedant i cursi de dir— que és resistir el pas del temps. Em sembla que se n'hi podrien afegir d'altres sense gaires dificultats: *Marçal Prior*, *La fortuna de Sílvia*, potser *Els comedians* i, sobretot, diria, *L'alcova vermella*. Al capdavant, i més enllà o més ençà d'uns títols concrets, crec sincerament que ja fa temps que va arribar l'hora que a Josep Maria de Sagarra li assegurem per sempre el mal menor que reclama i que a dreta llei li pertany.

Bibliografia

Gibert, Miquel M. (1998). Pròleg a Josep M. de Sagarra. Galatea. Barcelona: Proa, p. 7-17.

Sagarra, Josep M. de (1924). «Teatre, poesia i realitat». La Mà Trencada, 2 (20 novembre), p. 24-28.

(1955a). «Existencialista». Destino, 928 (21 abril), p. 5.

(1955b). «Nekrassov». Destino, 932 (18 juny), p. 4.

(1979). Pròleg a Obres completes. Teatre. Vol. I. Barcelona: Selecta.

(1981). Pròleg a Obres completes. Teatre. Vol. II. Barcelona: Selecta.

(2003). Memòries. Vol. I. Edició crítica a cura de Narcís Garolera. València: 3i4.