

El prestigi dels morts, La fortuna de Sílvia, Galatea i Ocells i llops, un cicle escatològic?

NÚRIA SANTAMARIA

Universitat Autònoma de Barcelona

Resum: L'article assaja una lectura de les quatre primeres obres de teatre que Josep M. de Sagarra va escriure després de la guerra, mirant de trobar les línies de continuïtat que permetrien considerar-les com un cicle sobre el crepuscle de la civilització i com una exposició de les posicions personals de l'autor durant els anys quaranta.

Paraules clau: Josep M. de Sagarra, teatre català, postguerra espanyola, crisi de la civilització

Abstract: The article suggests a joint interpretation of four of the plays that Josep M. de Sagarra wrote after Spanish Civil War, looking for some features in them that we would allow consider these plays as a cycle of twilight of civilisation and a kind of statement about the writer's personal positions in the forties.

Keywords: Josep M. de Sagarra, Catalan theatre, Spanish post-war, crisis of civilization

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 enllestint 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 enverga-

NOTA: Aquest treball té com a punt de partida la conferència *Un altre Sagarra*, llegida al Teatre Nacional de Catalunya el 25 de febrer de 2014. Agraïxo al seu director, Xavier Albertí, que m'hagi autoritzat a publicar-ne una versió revisada.

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), 193.

2 Josep M. de SAGARRA, «Pròleg», *Obres completes. Teatre II*, Biblioteca Perenne 30 (Barcelona: Selecta, 1981), 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).

dura a l'empara de patrocinis 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 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 sagarrià 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 mon 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 se-

3 Sobre els controvertits mecenatges que gaudií 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), 215–221, i Ferran SOLDEVILA, *Dietaris de l'exili i el reton*, I: *L'exili*, sèrie «la unitat» 159 (València: Eliseu Climent, 1995), 85–86.

4 VALLÈS I MARTÍ, «Nadal a Prada, 1939», 193.

ria 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 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 induïrien a conjecturar 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 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 hono-

5 Ibidem, 193.

6 SAGARRA, «Pròleg», 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), 138-146.

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

9 Vegeu: Joan TRIADÚ, «El prestigi del teatre», *Avui*, 16 gener 1977, 25; Xavier FÀBREGAS, «Galatea, de Josep M. de Sagarra», *Serra d'Or* 150 (març 1972): 58, reproduït dins Xavier FÀBREGAS, *Teatre en viu (1969-1972)*, Monografies de Teatre 23 (Barcelona: Institut del Teatre/Edicions 62, 1987), 165-166; Joan-Anton BENACH, «La il·lusió, la taquilla i la paraula envejable», *La Vanguardia*, 25 set. 1986, 38; Xavier ALBERTÍ, «El teatre de Josep M. de Sagarra», *El Punt*, 6 març 1994, 27; Ariel GARCIA VALDÈS, «Gala-

rables, 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

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 alludit, però també en van discernir molt bé les línies de continuïtat amb els drames i les comèdies anteriors. No-

tea 98», dins Josep Maria de SAGARRA, *Galatea* (Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1998), 19–20; Xavier ALBERTÍ, «Pròleg», dins Josep M. de SAGARRA, *Teatre de postguerra*, labutxaca (Barcelona: Edicions 62, 2013), 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, 4; Enric GALLEN, «El prestigi dels morts», *Serra d'Or* 623 (novembre 2011): 23–26.

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

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 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 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

* * *

11 «en *El prestigi 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 frases— su *Judit* [...] y su *Marçal Prior*. | Si se nos pidiera ser más explícitos, compararíamos este su deseo renovador de *El prestigi 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 prestigi dels morts*, drama en tres actos y seis cuadros, de D. José María de Sagarra», *Diario de Barcelona*, 18 oct. 1946, 17.

12 SAGARRA, «Pròleg», 17.

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

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 apellar un exemple concret, 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'installa en un biaix displícit amb la contemporaneïtat.¹⁵ Quan el 1945, «veient les 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

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), 391-392.

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), 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), 221. L'anàlisi que Gustà fa de *Vida privada* (1932), per exemple, en podria ser una demostració: Marina GUSTÀ, «Notes sobre *Vida privada*», *Els Marges* 22-23 (maig-set. 1981): 33-48.

16 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 10.

17 *Ibidem*, 384.

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 composura de ese eje maltrecho». ¹⁸ És difícil no passar per alt aquestes imatges de l'eix esberlat i de la gènere 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 combatre. L'opció de Sagarra va ser llepar-se les ferides, compassar la braçada per nedar en les procelloses 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 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 queaju-

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

19 Les incomoditats de l'autor van créixer en el moment que Sagarra va demostrar «suau, però certes, complacences en el tracte amb els vencedors» (Josep MIRACLE, *Mestres i amics*, Biblioteca Selecta 515 (Barcelona: Selecta, 1985), 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 Cataluña», 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), 34–37, i Carles-Jordi GUARDIOLA, ed., *Cartes de Carles Riba, II: 1939–1952*, Biblioteca Filològica XXIV (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991), 558n.–562n.

den 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.

* * *

El prestigi dels morts és la primera baula de la cadena. L'original en català es va estrenar al teatre Romea el 17 d'octubre de 1946 i el que fou, segons sembla, un èxit de públic inicial, embolcallat amb una recepció de la crítica de diaris prou favorable, va anar de mal borràs a causa d'inoportuns ajornaments en la cartellera.²⁰ Tampoc la historiografia posterior ha posat massa esment en aquesta comèdia dramàtica i ha tendit a ponderar-la com un material de transició, massa deutor —«encara»— dels models de preguerra²¹ o, en els judicis més benivolents, com una promesa de les audàcies que haurien de venir. Allò que Joan Triadú va sintetitzar declarant que «*El prestigi dels morts* revelava una intenció que, si bé fallida, esdevenia molt significativa. Però només ho era en funció del que podia ésser, com un punt de partida sense valor real per ella mateixa».²² Es comprèn molt bé que un llenguatge un pèl declamatori, la ubicació de l'assumpte en una vella ciutat provinciana a meitat del segle XIX, el punt fulletonesc de la trama, la unitat compositiva del quadre, etcètera poguessin semblar empallegosos i depassats. Convé demanar-se, tanmateix, si tots aquests ingredients no conformaven una atmosfera buscada, perquè el que l'obra planteja potser ja només podia tenir sentit en un pretèrit perfectament

20 SAGARRA, «Pròleg», 12.

21 «*El prestigi dels morts*, bé que és un cert canvi formal respecte al seu teatre immediatament anterior, no aporta res de nou: teatre de tesi, amb tesi massa evident, amb desbordament sentimental, no té ni profunditat humana en la creació dels personatges o en el problema plantejat, ni tampoc porta un esperit de rebel·lia actual, aplicada com és la sàtira a un món caducat», Jordi CARBONELL, «L'obra dramàtica de Josep Maria de Sagarra», dins SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 1258. En una línia similar: Maurici SERRAHIMA, *Del passat quan era present I (1940-1947)*. Clàssics Catalans del segle XX (Barcelona: Edicions 62, 1972), 397-398; Enric GALLÉN & Marina GUSTÀ, «Josep Maria de Sagarra», dins Joaquim MOLAS, dir., *Història de la literatura catalana. Part moderna, IX* (Barcelona: Ariel, 1987), 487; Xavier VALL, «Josep Maria de Sagarra i el teatre de postguerra», dins *Galatea, Josep Maria de Sagarra* (Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, 1998), 10 [programa de mà]; Ferran J. CORBELLA, «Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme (1940-1961)», *Revista de Catalunya* 137 (febrer 1999): 103.

22 Joan TRIADÚ, «Actualitat del teatre», *Ariel. Revista de les arts* 10 (juny 1947): 34.

llunyà i dins d'un sistema moral diametralment distint del que l'autor percebia al seu entorn.²³

A pesar de la incidència de la crítica en les pinzellades realistes de l'obra en el moment de l'estrena, relacionables, segurament, amb els escrúpols que desvetllava l'aparició de segons quins temes,²⁴ no hi va faltar qui en va anotar les filiacions amb el tràgic,²⁵ i aquesta és una intuïció que val la pena estirar perquè un dels nusos del conflicte que es presenta és el de l'eventual divergència entre la justícia i l'ordre, entre la justícia i l'expiació de les faltes en un món en què la innocència s'ha tornat inconcebible. La divergència adquireix tints tràgics perquè destrueix els innocents mentre Déu roman inescrutable.

La peça arrenca amb el vell motiu de la núvia abandonada a peu de l'altar: la pubilla dels Oliver és públicament humiliada per la incomparança de l'hereu dels Aguilar. El nuvi té un gran motiu que no pot revelar sense somoure l'ordre instituït, sense comprometre l'honor de les famílies i els sentiments dels que són vius. En el darrer instant el vell preceptor, que havia estat l'únic confident de la senyora Oliver, li descobreix l'efímera relació adulterina que havia existit entre ella i el senyor Aguilar. L'afer es va mantenir en secret mentre eren vius i ningú n'ha sospitat mai res un cop morts, però queda el fruit d'aquella aventura: la dona que l'espera a l'església és la seva germanastra i casar-s'hi seria un sacrilegi. Albert Aguilar marxa de la vila sense donar explicacions a ningú, deixant una estela de recels, rancúnies i dolor. Al cap de dos anys, la núvia abandonada es

23 En la nota que va escriure als diaris per a l'estrena madrilenya afirmava que «he intentado escribir algo muy romántico», cosa que es pot interpretar en molts sentits. En qualsevol cas s'hi apunta una premeditada recreació d'un passat tan difús com es vulgui. José María SAGARRA, «Autocrítica», *ABC*, 29 abril 1950, 22.

24 «una acción rica de efectos y de definitiva conclusión a la tesi que desarrolla en ajustada forma el indiscutible ingenio de su forjador quien conoce a fondo aquellas reacciones de arraigada humanidad que pueblan generosas su teatro, siempre exponente de una realidad más que tangible, pudiéramos llamar palpable; realidad que no bucea en los turbios fondos de Emilio Zola, gracias a las alas de cristal con que el poeta logra volar a gran altura», Alfonso FLAQUER, «Romea. Estreno de *El prestigio dels morts*», *La Prensa*, 18 oct. 1946, 3; RODRÍGUEZ MIJARES, «Anoche en el teatro Romea», 17.

25 Manuel DE LA CALA, «En el Romea. Estreno de *El prestigio dels morts*», *El Noticiero Universal*, 18 oct. 1946, 9; MARTÍNEZ DE RIBERA, «Romea. Estreno de *El prestigio dels morts* de José María de Sagarra», *Solidaridad Nacional*, 19 oct. 1946, 3. Miquel Sobrer l'ha qualificada de «tragèdia burgesa», però per més que en remarqui l'oximoron de la fórmula, l'adjectiu sembla fàcilment impugnable, atès que els valors que s'hi destil·len són marcadament antiburgesos; Miquel SOBRER, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra. Les veus de la terra* (Cabrera de Mar: Galerada, 2011), 119.

casa amb un altre home de qui enviuda prematurament, té un fill pòstum que envia a estudiar a una altra ciutat i només comprèn els fets de vint anys enrere quan el noi torna, convertit en un home, i en una anagnòrissi fulminant, s'adona que és igual que el pare i el germà.

Els infractors originals, diguem-ne així tot i que mai no són obertament condemnats o només ho són pel personatge de la Dida, es varen penedir, es varen esmenar i varen pagar la seva feblesa amb el sofriment íntim, que en res no va afectar l'admiració que provocaven en els altres i que es manté incòlume; però la falta comesa l'hereten els fills i són ells qui l'han de purgar tant en el clos privat com en l'àmbit social, encarnat en el malèvol cor de senyores respectables que intervenen.

L'assumpció d'aquesta malaurada herència pels innocents, l'Alba i l'Albert, els condemna a la incomprensió social, perquè implica el silenci i l'exili. No hi ha espai per a la salvació personal, només per defensar el prestigi dels morts, com a deure vers al llinatge i la sang,²⁶ i com a gest de protecció dels interessos col·lectius. Quan el Preceptor — *raisonneur* del drama — intenta persuadir Albert perquè accepti l'únic camí que el «destí» li «exigeix», argüeix: «¿Tu saps que són, per aquesta plaça i per aquests carrers, aquells dos morts venerables, el teu pare, i la mare d'ella, la gran Adelaida? Tu saps que en la boca dels rics, i en la boca dels pobres, aquests dos noms representen unes lletres sagrades!».²⁷

Vet aquí, per tant, l'obligació santa i ineludible: callar per mantenir l'exemplaritat, la idealització d'un passat que encara representa uns valors socialment cohesius, perquè com en les tragèdies clàssiques l'entitat reial o heroica dels personatges implica que les seves desventures arrossequen la comunitat que hi ha al darrere. Amb totes les distàncies que calgui, potser la «solució» d'aquesta peça no està tant lluny de la que tancava l'*Antígona* de Salvador Espriu de 1938, quan la princesa accepta la lapidació perquè la bona gent pugui tornar a la feina i a la vida senzilla, i no cos-

26 En una de les rèpliques a la Dida, l'Alba argüeix un principi absolut per mantenir el secret: «Escolta'm bé: una filla pot fer totes les bogeries imaginables; l'únic que no pot fer és girar les seves ungles sobre el ventre sagrat on es va encarnar» (p. 335). Les altres obres del cicle conculquen la norma en un crescendo progressiu, el deseiximent i les agressions dels fills contra els pares són l'expressió més radical de la subversió de les regles «naturals» i transcendents; per això el sacrilegi comès en la darrera peça mena a la bestialització. Dins d'*El prestigi dels morts* els ancestres conserven el seu caràcter de *lares domesticis* consagrat en els retrats que presideixen sengles cases.

27 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 115.

ta de veure-la com una proposta obliqua per als destrets civils de 1946. El sacrifici dels personatges de Sagarra és ardu, perquè l'obra mateixa ens ensenya que la vigència d'aquest prestigi té els dies comptats: els fills que se sacrifiquen només són «esqueixos d'aquells arbres»;²⁸ quan mor l'Albert lluny de la ciutat, els parents es venen la casa sense contemplacions i l'Alba emprèn un llarg viatge amb el seu fill, confiant exclusivament en la justícia divina del més enllà, tal com ho va fer el seu germà, i potser, per alleugerir al fill el pes de l'herència.

El prestigi dels morts s'imposa sobre els vius i els soterra: Alba i Albert són creditors d'una història que els usurpa l'existència en un agònic no-començament, a desgrat de la promesa dels seus noms. En la relació d'aquests personatges hi plana l'ombra de l'incest, un incest inconscient, mai no consumat, que també redunda en el dibuix del crepuscle d'una època i d'una casta: Adelaida i Joan eren éssers superiors i el seu idilli es pot explicar en part per l'afinitat electiva que emana d'una preeminència que els feia radicalment diferents dels altres. Una excel·lència distintiva similar és la que comparteixen els germans, per la qual se senten atrets en un moviment que té a veure amb la complementarietat de les seves aristocràtiques virtuts morals, però també amb una enèrgica pulsio sensual que només és reconduïda per la sublimació i l'acatament de la norma; per això en el quadre del cementiri on l'atzar fa que els germans —com Orestes i Electra— es tornin a trobar després de la traumàtica separació, l'Albert vol ser per a l'Alba «carn eixarreïda que no desperta desig»²⁹ i li demana que es lliuri al seu marit sense recances, però la germana té les orelles «tapades per una gana de femella estúpida»³⁰ i manté el desig i l'odi fins a l'epifànic retrobament amb el fill. Aquesta poderosa atracció té el sentit d'un replegament, d'una reintegració, d'un retorn a la platònica unitat primigènia i, per tant, conté traces elitistes i defensives, reveladores del temor al contaminant creuament amb castes d'una altra mena; però l'endogàmia també implica la degeneració (biològica i moral), una reculada al més primitiu, al més bàrbar i al caos, per la qual cosa es tria l'abnegada contenció, l'allunyament, el silenci.

28 Ibidem, 310.

29 Ibidem, 327.

30 Ibidem, 332.

La resignació d'Alba es folra amb el tul d'un cert martiri i d'una certa santedat. Potser per això la versió espanyola es deia *La cruz de Alba* posant en un primer pla el matís crístic de l'innocent immolat per satisfer els desigs del gran Pare, que es fa explícit en un dels darrers parlaments del personatge.³¹ El final, tanmateix, no és ni plàcid ni complaent del tot, perquè hi queda l'esperit revoltat de la Dida que no suporta la injustícia, que mai no arribarà a entendre el que és ser una «gran senyora»,³² i que té grans temptacions d'esbombar el secret. En el seu cas és l'obediència i la devoció per Alba el que la retrà fins al punt de prometre que es tallarà la llengua abans de traïr els desigs d'Alba, una automutilació que segueix les consignes de l'Evangeli de sant Marc (9, 42–48) i que serva alguna reminiscència amb l'Edip que s'arrenca els ulls. Sigui com vulgui el que guanya, el que predomina finalment en el pla del real i el concret és «la raó de les serps».³³

* * *

La raó de les serps és el que impera en el paisatge evocat per *La fortuna de Silvia*, 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 perspicax protagonista, «tots constituïm la ramada de desagraïts que serveixen els interessos del diable».³⁴ Per això, en una de les manifestacions més paroxístmiques del diable com és la guerra, hi mor l'únic personatge a qui s'atribueixen característiques angèliques, l'Abel, el nom del qual ja és prou eloqüent de la seva condició de víctima, i per si no l'era, Silvia fa una remissió explícita al *Gènesi* (4, 4–5).³⁵

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

31 *La cruz de Alba* es va estrenar al Teatro María Guerrero de Madrid el 29 d'abril de 1950, dirigida per Luis Fernando de Igoa. Vegeu Alfredo MARQUERÍE, «El estreno de anoche en el María Guerrero. *La cruz de Alba*, poema dramático de José María de Sagarra», *ABC*, 30 abril 1950, 29–30.

32 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 337.

33 *Ibidem*, 335.

34 *Ibidem*, 352.

35 *Ibidem*, 355.

tot,³⁶ 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.³⁷

Aquí, d'una manera més explícita encara que en l'obra anterior (i com passarà en les dues següents), l'autor posa el focus en un personatge femení madur,³⁸ que ha hagut d'entomar successives penalitats (el desclassement 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...»,³⁹ 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,⁴⁰ dissident de les convencions burgeses i dels seus acomodaticis valors en nom del gust i l'ètica personals. L'individualisme del personatge es manifesta a través de la seva distingida austeritat i de les seves eventuais concessions a l'extravagància, representades, sobretot, pel vestit de la revetlla de sant Joan de 1910. A desgrat d'haver-se hagut de malvendre la majo-

36 Devesa es va revelar com a artífex de l'argument en: PERMANYER, *Sagarra vist pels seus íntims*, 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», 140.

37 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, 18; i encara SAGARRA, «Pròleg», 13.

38 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), 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, 340).

39 *Ibidem*, 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'Alcalá d'Henares.

40 Rodríguez Mijares parlava de «ese magnífico deleite de encerrarse en la torre de marfil de sus ensueños invariables», Enrique RODRÍGUEZ MIJARES, «En el teatro Romea», *Diario de Barcelona*, 6 abril 1947, 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]: 13). És forçós remarcar els paral·lelismes entre les reclusions de Sílvia i de la protagonista d'*Ocells i llops*.

ria 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»,⁴¹ i, contra aquella vexant caritat, la protagonista també se sollevarà, seguint els dictats de la seva particular «fortuna».

La rivalitat entre germanes és un tòpic molt fressat. La confrontació de la mesquinesa fenícia amb elevades aspiracions d'una altra espècie n'és un altre. El que dóna nervi a l'obra és un segon acte on els dilemes se situen en el marc de la Segona Guerra Mundial i l'adhesió o l'abdicació de la causa comuna adquireixen una altra entitat, perquè en aquest punt les negatives de Sílvia poden semblar connivència, covardia o traïció. És interessant subratllar que la tria es posa en boca d'un personatge que no pot ser un combatent actiu, que no pot incorporar-se a files, i que ja fa una dolorosa contribució a la guerra amb la vida del seu fill —el cor clàssic passa aquí a singularitzar-se en la veu de qui no pot actuar i no vol contribuir; per això l'obra ha de ser essencialment dialèctica.⁴² Sílvia no actua com Emília que fuig aterrida al camp per assegurar-se la supervivència primària, ni pot mantenir l'esperit «esportiu» i optimista de la

41 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 344.

42 La «gran potencia dialéctica» va ser especialment elogiada pel crític de *Destino*, que, bo i trobant-hi desviacions novel·lesques, la ponderava com a clau de volta de la forma «que ha de tomar de ahora en adelante el teatro de Sagarra. A partir de este momento nos atrevemos a asegurar que Sagarra se encuentra ante la verdadera base del teatro puro. Del teatro puro, del teatro-teatro. Que, en realidad, no es más que la existencia de dos o más tipos, un problema y discusión de este problema entre ambos» (COLL, «El teatro catalán. *La fortuna de Sílvia*», 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 Sílvia*», *El Noticiero Universal*, 7 abril 1947, 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, 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, 6.

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 omisió, 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».⁴³ Sílvia blasma enèrgicament l'èpica guerrera que empeny certs homes al «suïcidi» de les trinxeres per salvar l'honor,⁴⁴ i es nega a prescindir del «cas personal» del fill que ha anat al front «per un excés d'educació i dignitat».⁴⁵ Abel és «dels que no s'adapten», «impotent davant la defensa del món actual»⁴⁶ 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,⁴⁷ 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.⁴⁸ Al seu torn, recíprocament, Abel fa les funcions de marit putatiu, perquè té una retirada física al pare i per les seves inclinacions literàries, i perquè balla amb la mare el vals *Quand l'amour meurt*, que es converteix en un tàcit reforç de la idea que no cal lliurar-se al desesper per més que la felicitat sigui sempre dolorosament transitòria.⁴⁹

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.⁵⁰ 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,

43 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 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, 4.

44 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 351.

45 *Ibidem*, 350.

46 *Ibidem*, 351.

47 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*, 348.

48 *Ibidem*, p. 352.

49 Octave CRÉMIEUX & Georges MILLANDY, *Quand l'amour meurt* (París: Digoudé-Diodet, [1904]).

50 SOBRER, *La poesia dramàtica de Josep Maria de Sagarra*, 119–120.

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 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 millenària 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.⁵¹

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 de Sílvia.⁵² El somni és preludi de l'inafaust, 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

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

52 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. Leu 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), 77.

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 Clàudio quan el visita a la presó. El reu intenta acceptar la possible condemna a mort delint-se per continuar viu i el fals frare li fa veure que si admet obertament la mort, que és la fi segura per a tots, tant el seu decés (immediat o ajornat) com la vida que li resta li seran més fàcils. Qualsevol vida, endemés, és un procés solcat de penoses pèrdues:

La beneïda
joventut es fa vella ben de pressa,
i a la decrepitud demana almoïna.
I quan un cop madura i opulenta,
oh, vida!, ja no et queda ni escalfor,
ni passió, ni força, ni bellesa
per fruir llargament dels teus tresors,
què et resta, doncs, que pugui dir-se vida?⁵³

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,⁵⁴ esperant

53 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 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), 70.

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

l'hora de reunir-se amb el fill, que «continua somrient allà dalt, amb els que no s'adapten».⁵⁵

* * *

Les dimensions allegòriques que s'ofereixen com a amarg diagnòstic de la fi d'uns temps embeuen una peça com *Galatea* (teatre Apolo, 15 desembre 1948).⁵⁶ I en sintonia amb l'engrunament d'una època també s'esmicolen les convencions dramàtiques habituals ensenyant-ne les tripes per mostrar la grotesca mascarada en què ballem. L'ampliació de l'instrumental dramàtic sagarresc d'aquesta obra es tendeix a relacionar amb l'estada a París de 1947, l'ambient literari que hi va respirar i amb el teatre que hi va consumir.⁵⁷ De segur que aquell va ser un estímul decisiu, però potser hem d'aplicar un cert peu de plom, com ja s'ha fet amb les presumptes filiacions existencialistes,⁵⁸ a l'hora d'establir seguidismes massa mecànics en aquesta obra, que poden ser coincidència,⁵⁹ poden venir d'altres deus artístics com el cinema o la narrativa,⁶⁰ o cal anar a trobar

55 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 370. Mentre els diaris feixistes van reprovar el captiement «poc maternal» de la protagonista (cf. FLAQUER, «Romea. Estreno de *La fortuna de Silvia*» i P. FLORES, «Romea. Estreno de *La fortuna de Silvia*», *Solidaridad Nacional*, 6 abril 1947, 3), Triadú considerava que en el procedir de Silvia 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», 35).

56 Tot i que *Ocells i llops* es va estrenar abans, *Galatea* estava enllestida amb anterioritat, i sabem del cert que a l'octubre va llegir l'obra a Emili Vendrell. Comproveu-ne la informació en Alejandro BELLVER, «El lunes por la noche... Segarra [sic] leyó su comedia *Galatea* a Vendrell», *Barcelona Teatral* (21 oct. 1948), 2.

57 SAGARRA, «Pròleg», 13–14; Maurici SERRAHIMA, *Del passat quan era present II (1948–1958)*, Scripta et Documenta 66 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004), 11; Miquel M. GIBERT, «Pròleg», dins Josep Maria de SAGARRA, *Galatea* (Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1998), 8–9.

58 Vegeu GALLÉN, «El cas de Josep Maria de Sagarra», 144–145; Enric GALLÉN, «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre de Barcelona (1948–1950)», *Els Marges* 26 (1982): 124–125, i VALL «Josep Maria de Sagarra i el teatre de postguerra», 11–13.

59 Existeix més d'una suggestiva similitud amb la *Mare Coratge* de Bertolt Brecht, per exemple: les dues protagonistes tenen tres fills de tres pares diferents, les dues recorren una Europa assolada per la guerra i les dues troben companys de viatge peculiars i oportunistes. La peça de l'alemany va ser escrita el 1939, es va estrenar el 19 d'abril de 1940 al Schauspielhaus de Zurich i es va publicar el 1949; cf. John WILLET, *The theatre of Bertolt Brecht* (Londres: Methuen, 1979), 47–48.

60 Caldria escatir una hora o altra l'influx, per exemple, del cinema italià coetani, en el qual hi veia l'antídote de les frivolitats comercials nord-americanes: «*Paisa, Roma città aperta*, de Rossellini,

en antecedents més allunyats.⁶¹ D'altra banda, sabem que la trama també s'alimenta d'anècdotes viscudes —la imatge de la domadora de foques del circ Gleich, glossada en un article de 1929⁶² o el record de l'anguniosa sortida de París en l'atapeïda estació d'Austerlitz, enmig d'una multitud desesperada, passant calor, gana i set en un trajecte en tren de quaranta hores fins arribar a Tolosa.⁶³ Veure la destil·lació de totes aquestes fonts i furetejar en els estrats i meandres imaginatius de *Galatea* és feina llarga i no m'hi entretindrè. D'altres ja n'han obert camins i també n'han elaborat complides lectures,⁶⁴ així que tiraré pel camí del mig i només apuntaré alguns aspectes que em sembla que ajuden a dibuixar aquesta idea de cicle, en el qual la peça s'hi insereix com una mena de retaule escatològic, servint-se d'una articulació dramàtica que és més «estacional» que no lineal. En l'arrencada de l'obra, la senyora Marta, vella hostalera, ja ens adverteix dues vegades que allò és «la fi del món»⁶⁵ i aquesta gran dansa de la mort que congrega els personatges d'arreu d'Europa pren les maneres d'una farsa, un gènere envilidor que subratlla el grotesc, el bufonesc,

i *Sciusa*, de V. de Sica, són d'una profunda amargor, d'una descarnada brutalitat, no mancades, però, de la més intensa poesia i del més emotiu verisme, i vénen a ésser una utilíssima fuetada sobre el greix mental de tants espectadors avesats a la coca-kola i al sentimentalisme buit», Josep Maria de SAGARRA, «Films italians», *Ariel* 17 (maig 1948): 56. Vegeu, també: José María de SAGARRA, «Cabiria», *La Vanguardia Española*, 25 abril 1958, 24.

61 Amb motiu de l'estrena de *Galatea* al Teatre Nacional de Catalunya el 1998, Marcos Ordóñez recordava que la formació teatral i llibresca de Sagarra era molt vasta i els referents de l'obra «van molt més enllà i vénen de molt més enrere [que les estrenes parisenques de 1947]». Per al crític caldria tenir en compte, per exemple, el cinema de Marcel Carné, l'Anouilh de les *pièces grinçantes* o el Bernard Shaw de les *unpleasant comedies* (Marcos ORDÓÑEZ, «Una perla negra», *Avui*, 30 nov. 1998, 40). Potser podríem afegir a la llista Steve Passeur o les «tragicomèdies de gent del vici» com aquella de l'Amichatis que es diu *Amàlia, la novella d'una cambrera de cafè* (Nou, 19 abril 1919) on surt Tonini, un pallaso amarg i sentencios que recorda molt a Jeremies; cf. AMICHATIS, *Amàlia, la novella d'una cambrera de cafè*, La Escena Catalana 33 (Barcelona: Salvador Bonavia, 1919).

62 Josep M. de SAGARRA, «La dama de les foques», *Mirador* 39 (24 oct. 1929): 2. Reproduït dins Josep Maria de SAGARRA, *L'Aperitiu* (Barcelona: La Campana, 1997), 45–47.

63 L'episodi evocat per Mercè Devesa està recollit en Lluís PERMANYER, *Sagarra vist pels seus íntims. Biografia* (Barcelona: La Campana, 1991), 118–199. També apareix en els dietaris de Ferran Soldevila d'acord amb el relat que en va fer Sagarra en una reunió d'amics: Ferran SOLDEVILA, *Dietaris I*, 80–81. Tot amb tot i a pesar d'haver sabut veure que l'obra no era construïda en clau realista, De Cala retreia que «[los personajes] no reflejan en sí el éxodo terrorífico de millares de seres humanos huyendo de la guerra», Manuel DE CALA, «En el Victoria. Estreno de *Galatea*», *El Noticiero Universal*, 18 des. 1948, 8.

64 Imprescindible: GIBERT, «Pròleg», 7–20.

65 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 376 i 378.

l'obscenitat, una modalitat per a l'esplai popular irreverent amb l'ordre establert, amb la raó il·lustrada, amb el bon gust.⁶⁶ El conflicte moral hi és, sí, però presentat amb una perspectiva que extirpa el sentiment amb el bisturí del cinisme, perquè, fet i fet, aquest és el signe d'uns temps on s'anteposa l'impuls primari: «Avui dia els homes i les dones han llençat la perruca i els postissos, i es barallen per un tros de pa, per un vas d'aigua mineral, per una cadira esbotzada... Com que no fan comèdia, els bons i els dolents es coneixen de seguida...».⁶⁷

És cert que, com ja s'ha dit, l'obra manté la polaritat de regust vuitcentista entre l'Ideal i el Material,⁶⁸ i en part ha de ser així, perquè els plantejaments de Sagarra no són relativistes, sinó maniqueus: hi ha bons i dolents, i hi ha un mal efectiu i tangible que ha guanyat la partida. La temptació fàustica ha devorat l'ànima dels homes i els ha convertit en bèsties, assassins o ninots.⁶⁹ En un món així l'art genuí, «entès com a meravella sense concessions»,⁷⁰ no hi té cabuda, només pot ser adotzena-

66 Sobre la perspectiva cerebral de la farsa en *Galatea* considereu, si us plau, les valoracions de Luís MARSILLACH, «Victoria. Estreno de *Galatea*, de José María de Sagarra», *Solidaridad Nacional*, 19 des. 1948, 2.

67 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 381. Com és lògic la terbolesa moral que exhibeixen els personatges és un dels ingredients que més reprotxes va generar en la premsa del moment. Comproveu-ho, si és el cas, en: Enriqué RODRÍGUEZ MIJARES, «En el teatro Victoria. Estreno de *Galatea*», *Diario de Barcelona*, 19 des. 1948, 27; José María JUNYENT, «Victoria. *Galatea*», *El Correo Catalán*, 19 des. 1948, 5; Alejandro BELVER, «En el Victoria. *Galatea* de José M.^a de Sagarra», *Barcelona Teatral* (23 des. 1948), 2. Zúñiga és un dels qui millor va copsar que «el tono de farsa con que en muchos instantes maneja el autor a sus muñecos puede llegar a desconcertar si no se pesca, de inmediato, en el río revuelto de la pieza; si no se caza, al vuelo, su intención», Àngel ZÚÑIGA, «Victoria. Estreno de *Galatea*, de José María de Sagarra», *La Vanguardia Española*, 19 des. 1948, 13. Mantenint la tònica comprensiva: A. F. «Victoria: *Galatea*, de José María de Sagarra», *La Prensa*, 27 des. 1948.

68 En aquesta línia: GALLÉN, «El cas de Josep Maria de Sagarra», 143; CORBELLÀ, «Josep M. de Sagarra», 105–108; GIBERT, «Pròleg», 10–11; SOBRER, *La poesia dramàtica*, 123. Gibert, que matisa amb molt de lluc les noves influències, n'apunta una de més reculada i molt plausible, la del drama *Ce qui reçoit les gifles* (1917) de Leonid Andréiev; Corbellà, per la seva banda, suggereix un paral·lelisme amb la *Santa Joana dels Escorxadors* (1931) de Bertolt Brecht, i Sobrer fa remarca en alguns títols de Jean Giraudoux.

69 En l'escena del cafè (SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 400), el dramaturg apura la reducció grotesca i una part dels personatges són representats per ninots, potser perquè a part de caricatures de personalitats concretes (si hem de donar per cert el que s'ha especulat sobre Salvador Dalí com a inspiració de Diògenes), de posar en evidència l'arribisme d'una espècie d'artistes i la impotència d'altres, s'hi plasma allò que Fàbregas va definir com una «resignació de tipus metafísic» amb la qual tampoc no podia coincidir («Josep Maria de Sagarra, possible», 28).

70 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 403.

ment, posa, quincalla..., o, si hem de creure Jeremies, només pot existir en un món a part i amb lleis pròpies com ara el circ.

Sagarra aprofita la cristallització simbòlica del circ com una *imago mundi* inversa: la circularitat de la pista inclou un microcosmos on el riure es barreja amb el plor, la fantasia del luxe amb la vulgaritat, la bellesa amb el desafiament a la mort, i la força bruta amb la gràcia. La seva itinerància dóna un sentit missionerista al seu art, per bé que aquesta és també la condició per preservar-lo, un mitjà de blindar els vincles interns a partir del desarrelament amb el que és exterior.⁷¹ Galatea, domadora de foques, habitava en aquest univers. Com a personatge condensa l'inquietant pom de tensions que des del XIX havia anat modelant el tipus d'acord amb les mòrbides fantasies de l'hora: la dona que s'exhibeix, des d'una distància infranquejable i enigmàtica, a la voraç mirada d'uns espectadors que paguen, la que s'ofereix i refusa és víctima i botxí, la fragilitat de la figura femenina i la virilitat agressiva que brega amb les bèsties, carn esplèndida i quimera fugaç. Amb independència de com la modelen les mirades d'altri, Galatea viu plenament el circ, perquè les foques (Perla, Flora, Estrella) li són més filles que els fills, i amb el circ té el do de la mirada transformadora i redemptora, capaç de veure el vessant angèlic de les persones; per això quan la dispesera que l'havia allotjada l'acomada no pot evitar de lamentar-se de la pèrdua: «des que vostè va entrar a casa meva totes les coses d'aquí han vist un canvi, han canviat elles també. Abans eren mortes, eren fredes, eren miserables, com els meus clients i com jo mateixa... I vostè ho ha canviat tot».⁷²

A punt d'emprendre l'èxode, la domadora troba que està «tants a tants»⁷³ amb la vida i, com la protagonista de la peça anterior, a pesar de tenir motius per estar amargada, procura no fer-ne ús i no refusar les petites alegries que l'atzar li brinda. Però a diferència de Sílvia, que conserva el vestit fins al final, quan la domadora bescanvia les foques que li són la vida pels diners que li permeten la fuga perd més que un els seus destins, perd el somni.

71 GIBERT, «Pròleg», 14.

72 SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 376.

73 *Ibidem*, 378.

El nom de Galatea està relacionat amb la blancor i amb l'aigua.⁷⁴ El seu és també un somni niví, de llum lunar i de gel «amb ramats de foques encantades», un paisatge congelat que espera el «cos glaçat i lluminós» de l'arcàngel Miquel,⁷⁵ el millor sant, perquè «no és home ni dona [...] no en té res de la nostra misèria, i està fet des de la punta dels cabells fins a la punta de les ales només que de llum celestial».⁷⁶ El somni ofereix una lectura plausible com a expressió d'un desig de puresa i de desmaterialització on es barregen elements escatològics atès que Miquel és un arcàngel guerrer que, segons l'*Apocalipsi*, va al capdavant dels exèrcits celestials que derroten «el gran drac, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs» (Ap 12, 9). El sacrifici de les tres foques, la venda del somni i potser dels seus destins, tenyeix de vermell el gel immaculat i aquesta és una sang innocent que s'ha d'expiar d'alguna manera: el càstig de Galatea és l'expulsió de l'espai de meravella sense possibilitat de retorn. Si ho provés, els reflectors de la pista —com l'espasa fulgurant del *Gènesi* que preserva l'arbre de la vida dels homes caiguts (Gn 3, 24)— l'escopirien i transformarien la seva cara «en la pròpia cara de la Medusa; cada un dels teus cabells es tornaria una serp, i totes les criatures es posarien a córrer», la mirada redemptora esdevindria mortal i petrificadora.⁷⁷

Allò que feia de la domadora de foques un ésser diferent era la convicció en la naturalesa angèlica dels humans i la seva consegüent benevolència davant les misèries d'altri. Després de la seva traïció al circ, Galatea es torna una supervivent despistada que sembla viure d'esma i lliga el seu segon destí al d'Aquiles, perquè, bo i sabent que és «el més groller i el més dissimulat dels farsants», encara hi pot reconèixer «un àngel, una gràcia especial».⁷⁸ Ara bé, en el seu tercer destí ja no és capaç de distingir àngels de carnissers⁷⁹ i treballa en un vell cafè de París, acceptant el sou «d'un caníbal per a commoure una cabila d'assassins disfressats de bunyols a la crema, cantant les cançonetes de la seva lamentable prostitució».⁸⁰ El ca-

74 En grec Γαλάτεια vol dir «blanca com la llet» i així és deïa també la criatura marina que Polifem estimava sense ésser correspost.

75 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 398–399.

76 *Ibidem*, 378.

77 *Ibidem*, 398.

78 *Ibidem*, 395.

79 *Ibidem*, 405.

80 *Ibidem*, 403.

ràcter depredador de les relacions humanes es posa constantment en evidència entre uns personatges que parlen sense compliments, xerren amb tota cruesa, es manipulen, s'utilitzen deslleialment i, si convé, etziben un tret a qui perceben com a amenaça. El carnatge massiu ha llevat a la mort tota heroïcitat, tota grandesa: la impúdica indiferència amb què Aquiles i Eugènia reaccionen davant la pèrdua dels seus cònjuges o la ulterior al·lusió a la mort d'Aquiles mateix en un camp de presoners són indicis prou eloqüents de l'esgarriosa familiaritat amb la ignomínia.

Al costat d'aquestes relacions vicàries, l'aliança entre Galatea i Jeremies té d'altres accents. Honorant el seu nom, Jeremies no fa més que anunciar les desgràcies que afectaran una humanitat que s'ha desentès de Déu i dels ideals. El pallasso encarna la lucidesa incòmoda, la virtut moral irònicament aferrada als reclams carnals del joc i del vi. Malgrat la seva perspicàcia, el clown sempre perd: als daus, a les cartes i a la pista, perquè com august ha de veure-se-les amb un contra-august que d'habitud el ridiculitza i es posa el públic a la butxaca.⁸¹ Ell és la consciència de la protagonista, el bufó lúcid, que acompanya una reina tan cega com Lear, la galdosa Erinia que no es desenganxa mai d'ella i que li recorda el crim que ha comès i que ha de purgar. D'altra banda, Galatea és per a ell el lenitiu que li permet suportar la pèrdua de la germana, una estimació pura que li servia de fanal per no perdre's «del tot dins d'aquest galliner de cafes que en diem la societat capitalista».⁸² La seva entesa és possible, entre d'altres raons, perquè Jeremies és un personatge sexualment ambigu, un tret que podria connectar-se amb el fons angelical que la domadora solia entrellucar en algunes persones. I el cas és que a última hora, Jeremies fa com sant Miquel i planta cara al mal, apunyalant el carnisser quan intentava violar Galatea. Samsó volia posseir la seva fantasia juvenil amb diners o amb violència com un rabiüt rescabament dels seus orígens, demostrant(-se) que els de la seva espècie són els que menen la societat —«si jo no tinc pietat per ningú i m'agrada esclafar els altres amb el pes de la meva fortuna, és pel ressentiment que porto dins, és pel meu davantal

81 Per emmarcar el personatge dins la tradició iconogràfica i literària del clown com a emblema de la figura de l'artista, acudiu, si us plau, a: Jean STRAOBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (París: Gallimard, 2004).

82 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 383.

brut de sang, que no em permetia aleshores acostar-me...». ⁸³ Com a reacció, l'acte de Jeremies és un desesperat intent restituïdor: aniquilant l'escala del pecat, Galatea podria mirar de recuperar el seu somni i tornar al circ com una nova Judit amb el cap del carnisser —«que representaria el més abominable dels Holofernes». ⁸⁴ Es tracta, tanmateix, d'un gest inútil, perquè Samsó «representa la gran mentida... la respectable i honradíssima mentida» i ells són una veritat «que no se la creu ningú», ⁸⁵ permissible només mentre es mantingui dins una inofensiva cleda, aïllada d'un món que es resisteix a veure els seus oprobis. A ulls d'aquesta «gran Babilònia de les febleses morals», ⁸⁶ a ulls dels qui ha orquestrat i ha permès la mort de milers d'innocents, Jeremies no és res més que un assassí i Galatea una dona perduda.

* * *

Ocells i llops (Apolo, 15 novembre 1948), inicialment titulada *La nina sagnant*, ⁸⁷ és una curiosa barreja de fantasia gòtica i de *Morality Play* capgirada, perquè aquí les figures que hi desfilen no encarnen les virtuts de l'ànima, més aviat tot al contrari. Si *El prestigi dels morts* es fonamentava en el silenci que els fills serveixen per protegir els pares, *Ocells i llops* ens posa en el tram final: en el silenci que serveix una mare per a intentar «salvar els fills» i així guanyar-se, diu la protagonista, sinó el respecte, la seva tendresa. ⁸⁸

La protagonista, batejada sarcàsticament Lucrècia, torna a ser una vídua aparentment acomodada que com la Nora ibseniana ha estat educada i tractada com una nina i que com la Rose de *Les figuretes de vidre* (1944) de Tennessee Williams sembla haver-se tancat en una capsa de seda que la manté ignorant de les malvestats exteriors. La cambra de Lucrècia té un punt museístic, com també la tenia la de Sílvia, i és el reliquiari dels objectes i els records que l'asserenen o que permeten apuntalar-hi

83 Ibidem, 400.

84 Ibidem, 409.

85 Ibidem, 410.

86 Ibidem, 400.

87 SERRAHIMA, *Del passat quan era present*, II, 34 i 58.

88 SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 419.

un simulacre d'harmonia: la capsa de música, els mobles, els ocells exòtics —Abelard i Heloïsa—, el joc de te de les Filipines, etcètera. En realitat aquest joc de porcellana, que l'avi de Lucrècia va portar de Manila i que és únic, es converteix en eficaç imatge de la fragilitat d'aquell recer. Per això el personatge posa un gran esment a preservar-lo i, després de pregar a la criada el màxim zel a l'hora de desar-lo, diu: «Matilde, dins aquest aire lliure on viuen les meves tres criatures, tot tremola, tot s'arrossega, tot es trenca i nosaltres hem de procurar que en la nostra gàbia de nines no es trenqui res i tot segueixi igual... Almenys dins la nostra gàbia...». ⁸⁹

La precarietat física de Lucrècia, l'aïllament domèstic, els gustos anacrònics no esmussen, però, la clarividència del personatge sobre la naturalesa dels tres fills que té —«són dolents»—, ⁹⁰ i que es fa palesa de manera devastadora en l'espai de pocs dies: Albert, mal casat i ambiciós, està dilapidant el patrimoni familiar; Octavi és un homosexual que ha tingut relacions sentimentals amb un home molt conegut que ha estat assassinat i és víctima de xantatge; Leonor se'n va a una clínica a avortar. ⁹¹

La mare encobreix i silencia els torts per amor, per caritat, per expiar les pròpies faltes ⁹² i per endarrerir l'ensulsiada familiar, desoïnt els consells del metge de la família que opina que seria de «justícia» plantar-hi cara i redreçar-los. Aquí, però, la justícia torna a comptar molt poc: el personatge admet que ja és massa tard i, en un altre gest autoimmolador, demana ajut al seu confident per «portar el pes intolerable del seu somriure», atès que mantenir la farsa de la frivolitat egoïsta «és més tolerable que el grinyol esborronador d'una dona trepitjada». ⁹³

89 Ibidem, 420.

90 Ibidem, 425.

91 El catàleg de malifetes no va plaure gota a crítics com Junyent que no se n'estava, de remarcar, que «la inmundicia que embrutece y acanalla debe ser recogida en otros lugares distintos del escenario, por decoro del propio público que acude al teatro y por el respeto que éste merece», José María JUNYENT, «Apolo. Ocells i llops», *El Correo Catalán*, 25 nov. 1948, 3. Bo i compartint el desgrat per l'«espíritu repugnante y nocivo» d'aquest gènere d'obres, Rodríguez Mijares criticava defectes de congruència argumental d'una peça que el periodista llegia —tot ho apunta— en clau «realista»; cf. Enrique RODRÍGUEZ MIJARES, «En el teatro Apolo. Estreno de Ocells i llops», *Diario de Barcelona*, 25 nov. 1948, 29.

92 «Hauré de cercar en el teu procedir, l'expiació d'algun pecat meu, per poder-te besar la mà, que et serveix per esgarrapar-me el cor», SAGARRA, *Obres completes. Teatre*, II, 420.

93 Ibidem, 427. L'obra es vertebrava, doncs, essencialment a l'entorn de l'abnegació materna, representant un tipus de figura ja tractat en peces com *Dijous Sant* (1919) o *La corona d'espines* (1930). Tanmateix, el desenvolupament dramàtic es va considerar eixut perquè la resta de personatges tenien un

La precipitació dels esdeveniments, l'acritud creixent dels germans fan que la capsa de nines es converteixi en cripta i que el cor de la Dolorosa acabi esberlant-se. El final de l'apòleg sagarrià pot recordar lleugerament la condemna que són els altres, dramatitzada pel Sartre d'*A porta tançada* (1944). Morta l'abnegada mare, el metge explica a la mala fillada la mesura exacta de la seva responsabilitat i els increpa severament:

La nina del bosc va parir dos llops i una lloba... però no, vosaltres no sou llops. En els llops hi ha una certa virilitat i una certa empenta que vosaltres desconeu. Els llops udolen, i vosaltres grinyoleu amb el grinyol histèric i femení de les hienes... Hienes sou vosaltres! Hienes!⁹⁴

Vet aquí el graó definitiu de la degradació que tanca el cicle d'aquesta època: els depredadors s'han convertit en carronyaires, que potser s'acabaran devorant entre ells. La ruïna econòmica i moral és dictada i l'extinció de la casta sembla imminent: Albert no ha volgut o no ha pogut tenir fills amb la dona, que ja s'ha decidit a abandonar-lo; Octavi és homosexual i Leonor ha avortat.

* * *

Des d'*Ocells i llops* fins a *El fiscal Requesens* (1961), adaptació d'una peça de Gògol,⁹⁵ Josep M. de Sagarra va escriure deu obres, entre versions d'altre i originals, que alguns han considerat una dimissió de l'embranchida dramàtica renovadora de la immediata postguerra.⁹⁶ Acceptant que el

tractament massa esquemàtic; cf. Alejandro BELLVER, «En el Apolo *Ocells i llops*, de José M. de Sagarra», *Barcelona Teatral* (25 nov. 1948): 29.

⁹⁴ SAGARRA, *Obres completes. Teatre, II*, 437.

⁹⁵ El final del cicle és, per a mi, taxativament negatiu, però si ens avenim a considerar *L'alcova vermella* (Romea, 15 febrer 1952) com una mena de coda d'aquest conjunt i, tinc les meves prevençions a fer-ho, veurem que l'únic correctiu a la liquidació és la saba nova: l'única possibilitat de mantenir la magnificència de la casa dels Copons, vampiritzada pel fadrister de la casa dels Barberà, és a través de la bastardia: la filla de la qui fou pubilla de la il·lustre família i del criat, que ha mantingut el secret fins que la felicitat de la noia (Eulària) està en qüestió. Els nous hereus seran, doncs, un menestral de mèrit i una filla il·legítima. El relleu d'un altre món amb uns d'altres valors.

⁹⁶ Vegeu Julio COLL, «La última obra de Sagarra», 594 (25 des. 1948): 21–22. La percepció del públic coetani sembla que va ser ben diferent: vegeu, per exemple, el testimoni de Serrahima sobre l'estrena de *L'hereu i la forastera* (Romea, 17 novembre 1949) i les seves apreciacions sobre la importàn-

canvi de rumb fou deliberat i substantiu, encara està pendent la lectura atenta del plec d'obres del seu darrer tram creatiu.⁹⁷ L'anàlisi potser ens permetria trobar ingredients per qüestionar la rotunditat d'aquest nou gir, i de segur que ens aclariria part de la complexitat dels motius d'algú que, bo i sentint que l'havien partir per l'eix, va inclinar-se per acceptar la contradictòria naturalesa humana⁹⁸ i per continuar mantenint «el pes insuportable del somriure».

cia estratègica del factor popular per «arribar aviat a com més gent millor. L'obra té un valor autèntic. Ja vindran, els innovadors!» (*Del passat II*, 119–120). Sobre el reconeixement que el teatre de Sagarra obtingué entre els grups d'aficionats de postguerra, llegiu Tomàs ROIG I LLOP, «Josep M. de Sagarra», *El meu viatge per la vida 1935–1975*, Biblioteca Serra d'Or 340 (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005), 209–210.

97 Vegeu, si fa al cas, una aportació de darrera hora: Núria SANTAMARIA, «Una relectura (altra) de *La ferida lluminosa* (1954), de Josep M. de Sagarra», *Els Marges* 100 (primavera 2013): 140–150.

98 «Yo procuro seguir el precepto del verso de Terencio. Me considero humano y no me considero ajeno a nada que sea humano y quiero ser comprensivo en todo; tengo una manga muy ancha, señores, y que Dios me la conserve», José M. de SAGARRA, «El libro ante la Navidad», dins AA.DD., *Tres conferencias sobre libros* (Barcelona: Amigos de la Cultura y del Libro, 1959), 8.