

Vida

Josep Maria de Sagarra i de Castellarnau, va néixer el 5 de març de 1894, al número 33 del carrer de Mercaders de Barcelona, en el si d'una família de senyors rurals que, datada del segle XVI ençà, es traslladà tres segles després a la ciutat comtal. De fet, la infància i l'adolescència de Sagarra en aquella casa on el clima d'unes existències remotes continuava present en les olors, en els objectes i fins en els costums van estar empregnades d'una mentalitat del segle divuit que presidia la vida familiar i que féu que en la seva descoberta de la realitat exterior –els carrers i la gent, l'escola i els companys–, allò que era la vida barcelonina de cada dia, adquirís caire d'insòlit i de meravellós per efectes de contrast. Les estades estiuenques, per altre costat, a la finca familiar de Santa Coloma de Gramanet constitueixen una altra contrapartida en la formació cultural del nen Sagarra tant pel que significaren de descoberta de la realitat de la naturalesa –aquella Arca de Noè–, com de referent immediat dels seus primers esborranys literaris.

Durant els últims anys de batxillerat, que estudià en el col·legi dels jesuïtes del carrer de Casp de Barcelona, Sagarra mostrà ja el seu decantament per determinades manifestacions culturals: enlluernament davant de *L'alegria que passa*, de Rusiñol, i de les interpretacions que Ermete Zacconi féu de Shakespeare, o davant de *Chantecler*, de Rostand; lectures de Joan Maragall, a qui conegué poc abans que morís, gràcies a Josep Carner, el joveníssim capità d'un moviment que nosaltres pressentíem que també seria el nostre, lectures de la Biblioteca Ribardeneyra... Manifestacions contrapuntejades amb la publicació dels seus primers escrits.

Acabat el batxillerat, inicià la carrera de Dret, durant la qual contactà, entre altres, amb Estanislau i Eudald Duran i Reynals, Carles Riba, Elias Rogent, Lluís Valeri: un cercle íntim que l'acostà a les grans figures del moment cultural i literari que es vivia a començaments dels anys deu. Ben aviat, Sagarra començà a encarrilar una vocació literària que s'havia ja manifestat en l'adolescència. Tot i no participar de l'orientació orsiana –no tinc candela ni reclinatori en la seva arbitrària capelleta–, sovintejà la redacció de *La Veu de Catalunya*, els locals de l'Institut d'Estudis Catalans i formà part de les Joventuts Nacionalistes de la Lliga Regionalista. Es féu, a més, soci de l'Ateneu Barcelonès, el 1910, apadrinat per Lluís Valeri i Quim Borralleres.

L'any 1912 Sagarra fou premiat amb el tercer accèssit a la Viola dels Jocs Florals de Barcelona i, un any després, aconseguí l'Englantina d'Or, amb el seu poema *Joan de l'Ós*. Amb la publicació, el 1914, de *Primer llibre de poemes*, Sagarra inicià oficialment una carrera literària fulgurant i productiva que, allunyada de la poètica dominant, en l'espai de pocs anys es diversificà en el conreu de tots els gèneres i que només la guerra civil espanyola hagué d'interrompre bruscament.

L'octubre de 1916 començà els ensenyaments corresponents de l'Instituto Diplomático y Consular de Madrid; l'estada a la Villa y Corte li permeté, més que no interessar-se pel seu hipotètic futur com a diplomàtic, relacionar-se amb alguns dels noms destacats d'aquell moment intel·lectual: Enrique de Mesa, Ramón Pérez de Ayala, Enrique Díez Canedo, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, per exemple.

En un dels seus viatges en tren a Barcelona, el 1917, Sagarra coincidí amb Pere Coromines i Ignasi Iglésias, que li proposaren d'estrenar una obra per a la propinent temporada finançada per l'empresari reusenc Evarist Fabregas; així sorgí la primera obra dramàtica, *Rondalla d'esparvers*, que Sagarra estrenà al Teatre Romea el gener de 1918. Mesos després, el 28 de maig, confessà al seu amic Carles Riba (...); la meua vida sofreix una metamorfosi extraordinària, no sé on aniré a parar ben bé del tot. L'únic que puc dir-te és que penso casar-me aviat, *aviat* no vol dir quan, perquè no ho sé. La meua literatura va endavant, he fet algun vers, pocs o molts pocs. Tinc acabat un poema dràmatic, del qual n'estic una mica satisfet, bastant més que de la *Rondalla d'esparvers*, i tinc un drama començat. *Malgré* el negarme bel·ligerància teatral, a mi cada dia m'interessa més el teatre. El meu poema es diu *Dijous Sant*; tinc ganes de representar-lo aquí a Madrid, l'any que ve si és possible, i em sembla que en ...ho acolliria amb gust o potser la Xirgu; no sé tampoc si la traducció s'ha de fer en vers o en prosa. Estic esverat de la vida, però em sento optimista. No seré cònsol. El futur, doncs, de

Josep Maria de Sagarra estava triat: viure exclusivament del seu treball com a escriptor: dramaturg, poeta, novel·lista... I, com per a tants altres, el periodisme esdevingué la base de la seva professionalització: José Ortega y Gasset li proposà la corresponàlia de Berlín per a El Sol, que Sagarra acceptà i desenvolupà entre 1919 i 1921. En tornar d'Alemanya, Josep Pla li descobrí la costa catalana i, més concretament, Calella de Palafrugell i Port de la Selva, font d'inspiració d'alguns dels seus reculls poètics.

Al llarg dels anys vint i dels anys trenta Sagarra es convertí progressivament en el primer autor teatral en popularitat del país, en l'autor de dues novel·les prou polèmiques i en un poeta en l'obra del qual es precisen les característiques de la seva producció primecera. Encara més: en un periodista de primera fila a les pàgines de: La Publicitat, on durant uns anys exercí la crítica teatral; o mitjançant els aperitius de Mirador (1929–1936) i les mostres de poesia satírica a El Be Negre. En el conjunt d'aquesta producció posà a prova la seva facilitat i la capacitat d'improvisació gràcies a un extraordinari domini de la llengua. Val a dir, però, que Sagarra era prou conscient de les seves condicions i més d'un cop reconegué haver-se'n refiat excessivament i haver estat, fins i tot, irresponsable. La intensitat amb què s'havia dedicat a escriure començà a fer-lo sentir cansat poc abans, però, de complir quaranta anys: Jo sóc de les poques persones que a Catalunya m'he convertit en un exclusiu professional de la poesia. Gràcies a tocar totes les tecles literàries, he pogut viure fins ara del meu treball d'escriptor. Confesso que això em comença a cansar una mica. El meu desig fóra poder respirar. Poder descansar d'escriure comèdies i escriure articles i tenir lleure i diners per a donar la volta al món i conversar amb les ànimes de tots els climes. Això començo a veure que és un mer somni, perquè a Catalunya ja sabeu que el treball literari dóna molt poc, i inclús un èxit de públic només serveix per a posar uns quants pedaçs i prou.

El mer somni s'esdevingué tanmateix, i per circumstàncies del tot imprevistes, pocs anys després: l'esclat de la guerra civil i de la revolució modificà brutalment el paisatge barceloní que lligava el seu passat amb el present agitat que li havia tocat de viure. Amenajat, amb l'ajut de Ventura Gassol fugí a Perpinyà, poc després a París, on a final d'any es casà amb la seva promesa, Mercè Devesa. Tots dos marxaren cap a Tahití; de tornada de la Polinèsia, el juliol de 1937, s'instal·laren de nou a la capital de França. Un cop acabada la guerra civil, el breu exili el dugué a Prada i finalment, a Banyuls, des d'on tornà a Barcelona el 30 d'agost de 1940.

Sagarra, però, com tants d'altres, hagué d'adaptar-se a un entorn molt diferent que afectà la seva vida professional i, en conseqüència, la seva integració en un context cultural i polític determinat. D'una banda, Sagarra, que havia arribat a ser una peça que funcionava perfectament dins l'engranatge de l'edició i del teatre, cosa que li havia permès de viure amb tranquil·litat, es veié obligat a convertir en habitual una pràctica d'excepció que havia comenat quan el 1935 el senyor Francesc Cambó decidí finançar la traducció de *La Divina Comèdia*. El mecenatge que l'havia mantingut a l'exili s'hauria ara de perllongar amb altres empreses.

D'altra banda, el món cultural de la preguerra –tertúlies, penyes, periodisme, publicacions...– s'havia esfondrat irreparablement; el contacte directe amb el públic era impossible, de moment; l'estela de popularitat i la vida noctàmbula havien creat d'ell una imatge que ara era inviable: el seu paisatge barceloní havia desaparegut.

Durant uns anys, Sagarra intervingué en activitats clandestines diverses: féu lectures i actuà en representacions teatrals en cases particulars, féu d'intermediari–informador dels aliats... Les angoixes de dependre econòmicament d'una realitat tant aleatòria com les vendes d'edicions clandestines i de bibliòfil –com aparegueren aleshores els seus llibres– el dugueren, tant aviat com fou possible, a tornar al teatre el 1946. La sort fou, però, força desigual: des de fracassos de crítica i de públic estrepitosos–

–*Galatea*– fins a èxits de relleu –*L'Hereu i la forastera*– i àdhuc espectaculars –*La ferida lluminosa*–. El món ampli de relacions que Sagarra havia sabut crear en els anys de la seva joventut, l'acostà a alguns personatges que es movien en els cercles oficials i, a poc a poc, es distancià dels grups resistents. Fou nomenat conseller de la Sociedad General de Autores de España, sovintejà les estades a Madrid i, des de 1951, tornà al periodisme, ara òbviament en castellà, a Destino, i des de 1957 a La Vanguardia Española. Les *Memòries*, publicades el 1954, significaren el seu retorn a un món irremissiblement perdut: el que acabà amb la Gran

Guerra, Incòmode amb la seva situació personal i amb l'entorn, en el moment de morir intentava aconseguir el finançament per instal·lar-se a Roma una temporada llarga i escriure una obra sobre aquella ciutat. Morí a Barcelona el 27 de setembre de 1961, convertit en una figura polèmica.

La poesia: de la cançó al poema narratiu:

La poesia de Sagarra és essencialment descriptiva, denotativa i connotativa d'experiències sensibles. Ell mateix l'explicà com a conseqüència d'un impuls hereditari que guià les seves tres passions infantils –poesia, història, biologia– i d'una educació que li infectà el gust pels clàssics i per la gran pompa. No cal dir que és possible que aquests factors tinguessin un cert pes en la producció poètica de Sagarra, però en cap cas no expliquen quin és el seu sentit i quina és la seva pretensió. El que sí és cert és que els secrets de la retòrica i de la mètrica aviat no van ser cap problema per a ell, i que començà a escriure versos en català i en castellà sobre temes clàssics, històrics i religiosos, influït per les lectures del segle d'or espanyol, els romàntics espanyols, i de Pitarra i Verdguer.

En desacord amb la teoria de la paraula viva, Sagarra afirmà: Crec i he cregut sempre en la perfecció formal i en el pacient treball de correcció, substituint sempre una paraula per una millor. Admirà, amb tot, el to directe, sensual i popular dels poemes de Maragall; Alcover fou el segon en qui s'emmirallà.

Ben aviat, participà en els Jocs Florals i fou reconegut per escriptors de l'època de la Restauració – entre els quals, Àngel Guimerà– com una reaparició d'actituds poètiques rebutjades pel grup noucentista. De fet, l'enlluernament de Sagarra per les paraules, i la facilitat demostrada per una imatgeria que dóna relleu a la realitat sense confondre'n els elements, es convertiren en els trets més evidents d'una poesia allunyada del camí iniciat pel joves noucentistes.

Com apuntava ja Alexandre Plana el 1914, l'actitud poètica de Sagarra es vinculava amb la maragalliana quant a l'exaltació de la vida de totes les coses de la terra a través de la joia i de la dolor humana, i en la mesura que resolva en poema la meravella de la realitat; se n'allunyava, en canvi, quant a la recerca expressiva, sobretot de nivell lèxic.

El 1914, Sagarra seleccionà tot el que havia escrit i compongué el *Primer llibre de poemes*, que marca el camí inicial de la meua poesia, del qual no m'he allunyat tant com sembla. En efecte, els onze poemes del recull assenyalen clarament dues vessants: la narrativa, on desenvolupa nuclis dramàtics extrets de la pròpia collita –Joan de l'Ós– o de la tradició –L'Hereu Riera–, i la descripció lírica desenrotllada en una sèrie d'imatges on el poeta reproduïx plàsticament les seves sensacions. Ara, tot i la diversitat de gèneres –cançó, balada, ègloga...–, hi ha un eix temàtic central que actua de lligam: la terra. O, millor dit, la recreació de l'experiència adolescent del contacte amb la natura que tant pot expressar-se en el pur goig sensual, de ressons maragallians, com resoldre les figures del paisatge en una història imaginada –L'home que llaura, per exemple–. Així a Chora, el sentiment panteista que es desprèn de la fusió del poeta amb la terra en termes maragallians emmarca, com ja indicà Carles Riba, l'estètica assumida per Sagarra:

Sento la terra! I veig totes les coses

Tant dintre meu, i tot tant viu, tant clar,

Que jo penso el mateix que les aloses,

I com el bou i l'ase del quintà.

I miro el cel: que és alt, quin blau desert!

I miro aquesta pau del meu camí;

No n'hi ha pas cap al món de tant obert,

Que tingui tant perfum de romaní!

Sento la sang que em puja de la terra

I va pujant fins a enardir-me el cor;

Oh terra, que nostra carnal desferra

Recolliràs a l'hora de la mort!

Darrera d'aquest acostament a la terra, vist no com un paisatge idíl·lic, sinó com a font de riquesa o, com a mínim, de vida, el que trobem és el descobriment, després del clima poètic classicitzant, de la possibilitat d'escriure des de la pròpia experiència personal del coneixement de la realitat: *Mater lachrimarum*, datat el 5 d'agost de 1914 a la finca familiar de Sant Pere de Vilamajor, n'és una clara mostra. Un sentiment de melangia, però, s'escampa en les primeres manifestacions líriques del jove Sagarra –Eros, La balada del consol, Record de Solsona, per exemple– a través de sensacions, d'evocacions i de figures.

A partir doncs, d'aquest primer llibre, en la seva producció poètica podem distingir dues vessants que desenvolupen la predilecció, d'una banda, per algunes formes poètiques i la tendència, de l'altra, a derivar l'expressió lírica cap a la narració poètica. Tenim, així, quatre reculls poètics el títol dels quals comença amb la paraula Cançons...: *Cançons d'abril i de novembre* (1918), *Cançons de taverna i d'oblit* (1922), *Cançons de rem i de vela* (1923) i *Cançons de totes les hores* (1925). La tendència narrativa, al seu torn, el dugué al poema llarg que fins a 1936 assajà tres cops: *El mal caçador* (1915), *El comte Arnau* (1928) i *El Poema de Nadal* (1930).

Els reculls poètics que Sagarra publicà fins al 1925 reponen al model lliure de la cançó leopardiana i mostren, en cada cas, el desplegament d'una experiència o d'un estat d'esperit. Les cançons sagarraines, generalment estròfiques i de vers llarg, no deixen de banda, amb tot, esquemes més populars i temes que s'hi relacionen. *Cançons d'abril i de novembre*, publicat el 1918, recull vint-i-set poemes escrits entre 1915 i 1917, quan el poeta residí bàsicament a Madrid. El que sobta, des d'un bon començament, és el to, força més líric que el del primer llibre. El tema que actua de rerafons és l'amor: hi ha tot el feix de crisis sentimentals i religioses i el tripijoc d'enamoraments i de romanços, el tractament és bàsicament nostàlgic, d'una banda, i de recerca, de l'altra. La unitat del llibre, més que no pas el tema, la proporciona sobretot l'actitud poètica: sobre la base d'un jo poètic que expressa les relacions amb el món exterior, el diàleg entre vitalisme i pessimisme, del qual surt vencedor el primer, traeix encara una visió del món lligada a l'adolescència. Així el professor Antoni Vilanova ja féu observar com a Cançó es definí la seva actitud poètica, amarada d'ansia de vida, tot i que tenyida per jn alè d'escepticisme:

Ens estimem la sang, la vida,

Veure , sentir, tocar i gustar,

Tant si fos cert com si és mentida

Això present i el més enllà.

A cops sembla veure-s'hi algun ressò carnerià, que s'esvaeix de seguida, car la tendència a la descripció de la vida sensible somina del tot i fa difícil, com en la majoria dels llibres, la profunditat en la caracterització poètica del món interior. Remarquem, també, que el paisatge, la terra, té ara un altre sentit més artificios, i que el descriptivisme de la vida quotidiana en poemes com La veïna, La nena de la rotllana, El desig malva i rosa,

Tardes de diumenge, Cançó de suburbi o Poema de carnaval, segons Vilanova, inicia una manera nueva y personal en la que no sería difícil rastrear los gérmenes que originaron posteriormente la poesía del malogrado Salvat-Papasseit.

Cançons de taverna i d'oblit (1922) reflecteix, segons l'autor, la confessió de certs desastres íntims que, efectivament, cristal·litzen en un llibre més agre que tots. El desengany l'esceptisme, lliguen temàticament aquest llibre constituït per disset poemes i que, en essència, recull dos models: el de les cançons de taverna, de tall popular (vers curt i tornada), en les quals els recursos lingüístics converteixen l'expressió del desencís de l'amor i de la fidelitat en actitud gairebé cínica. El referent de la taverna i els seus personatges esdevenen, doncs, el correlatiu del desengany i la soledat: significativament, el darrer poema del llibre es titula *In vino veritas*. L'altre model el componen els poemes dedicats a la figura femenina, individualitzada amb noms i amb històries diferents, a la qual el poeta s'adreça en segona persona: Eugènia, Mireia, Les paraules de Paulina, Amaranta, Cordèlia i Francisqueta. En tot moment, però, la incomunicació i la solitud determinen el to melangiós dels poemes, com ara en el final:

I ara sortim de la taverna pia;

Caminem caratèrbols a l'atzar;

Neix una mena de melancolia

I vora nostre hi ha el brogit del mar.

Damunt de l'herba casta i recollida

Canta aquest gran defalliment humit,

Canta les gràcies d'una nova vida

Que morirà amb el somni de la nit.

I demà sense tels a la mirada,

I amb la fredor del serení i el vent,

Ja et vindrà la misèria espellifada

A esgarrinxar-te el pensament.

La unió és molt més evident i definida a *Cançons de rem i de vela* (1923), tant en el punt de partida temàtic –el descobriment de la costa del Cap de Creus– i en la descripció poètica d'un estat d'ànim, com en la mateixa organització del llibre: es tracta d'un *continuum* de vint-i-tres poemes, sense títol i amb numeració romana, i de dos poemes amb títol –La Balada de Luard, el mariner i La Balada del clavell morenet–, molt diferents, que queden, significativament, fora de numeració i de la data de cloenda; són, en suma, dues llargues composicions sobre figures humanes on es juxtaposen descripció i narració, i que Sagarra utilitzà, indirectament, per donar elements de la seva visió de l'home. L'eix del llibre, doncs, no és altre que la descripció del paisatge tant en el vessant humà com en el purament geològic. La relació entre un món interior turmentat i la bellesa de l'exterior és el nucli de l'experiència moral d'aquest llibre subjectiu, on el jo poètic recorda encara el dels llibres anteriors; així els temes que *Cançons de taverna i d'oblit* havia iniciat –desengany, escepticisme, buidor– no en són absents; i, en aquest cas, l'oblit es troba en la contemplació dels homes i els paisatges del mar.

En canvi, quan publicà *Cançons de totes les hores* (1925), Sagarra, enfront de la sinceritat i l'expressió directa i espontània dels seus llibres anteriors, mostrà una certa preocupació per l'arquitectura de la forma, i, si no un retorn, un cert contacte amb la retòrica.... Tot i que és potser el llibre més de laboratori, l'organització dels poemes en cinc seccions no implica una unitat interna total: entre les tres que es titulen *Cançons de les hores blaves*, *Cançons de les hores tèrboles* i *Cançons de les hores nues* –i que corresponen als tres estadis: joventut i innocència, desengany i escepticisme, solitud i mort, respectivament– s'intercalaren dues seccions més que desplacen el centre de l'interès del jo líric cap a una sèrie de personatges que funcionen com a contrapunt, desdoblament o corporeïtzació poètica d'aspectes concrets de la vinguda humana; quant a les cançons, assenyallem especialment les que tenen un to d'humor, agre o picant –les de la secció *Cançons de les hores tèrboles*, sobretot–, emparentades amb el *Cançoner satíric valencià* del segle XV i amb les letrillas de Góngora.

Les altres dues seccions les constitueixen, doncs, *Set balades* i *La intrusa* i altres poemes: en la primera, de tradició germànica, Sagarra barrejà realisme i elements de llegenda amb recursos de to popularitzant; la segona, la destinà al desenvolupament de la figura genèrica de la dona –la intrusa–, diversificada en una galeria que caracteritza, poèticament, els aspectes de la visió que en té el poeta.

Quant a la tendència narrativa, Sagarra compongué dos poemes llargs –*El mal caçador* (1915) i *El comte Arnau*, concebut el 1922 i publicat el 1928– que reprenien dos temes llegendaris dels quals Maragall havia donat l'última i essencialitzada versió. En el pròleg a la primera edició d'*El Comte Arnau*, Sagarra es mostrà prou conscient que la seva obra és de les que no s'estilen, que ve al món amb una vestidura anacrònica, que avui dia la poesia que es seveix en els llibres és més aviat ràpida i contundent, i molt d'acord amb el dinamisme de l'època. Tot i que amb una diferència d'extensió notable, la línia dels dos poemes és similar: lluny de la concentració maragalliana. Sagarra desplega narrativament les dues llegendes, però abandonà la visió romàntica dels herois que desafien l'absolut, suprimí al màxim els elements llegendaris de misteri i de miracle, i accentuà, en canvi, els més susceptibles d'un tractament realista que, sovint, es resolgué en pintoresquisme.

Així, com analitzà Josep Romeu, Sagarra creó un Arnau arrogant y altivo, rico de instinto y de vida, atento sólo a su egoísmo y dotado de una imponente grandeza; ara, en concebre un personatge tan profundamente humano dentro de su maldad y de su complejidad féu de totes maneres inviable qualsevol tipus de redempció o salvació última: ni quan, un cop eliminades Elvira i la concupiscent Adalaisa, l'aparició en el cant final de la seva filla ; Margarida, abadessa de Sant Joan, provoca el plor amorós del pare Arnau:

Llàgrimes de la galta eixarreïda,

No despertéssiu aquest pom de flors...!

Reposa, filla meva Margarida,

Encar que em faci mal el teu repòs...!

Però per què el meu grinyolar s'arbora?

Per què vinc a esguardar la teva pau?

Canta el gall negre, adéu–siau, senyora;

El teu cavall t'espera, Compte Arnau!

Arri, cavall, encesa companyia!

Tu, Comte Arnau, enceta la cançó,
Sense parar, sense dormir ni un dia,
Amb el nas dins del rastre del dolor!
I atabalant planures i muntanyes,
Mort i viu, vés volant eternament,
Amb la tenebra al fons de les entranyes,
Amb la tenebra al moll del pensament!

El *Poema de Nadal*, que l'autor llegí al Palau de la Música Catalana el 1930, és una experiència una mica diferent d'*El mal caçador* i *El Comte Arnau*: la llegenda queda incorporada al món present i podríem dir que el tema del poema és la vigència de la tradició.

Fou amb *La rosa de cristall* (1933), un recull de setze poemes amb numeració romana, que s'esdevingué un canvi autèntic en l'atractivitat de Sagarra: canvi de to –més contingut i intimista, menys descriptiu–, de concepció dels llibres com a unitat –setze poemes que constitueixen fragments de l'exploració poètica d'una relació amorosa, on el poeta especula sobre la dialèctica entre el coneixement total de la dona i, alhora, el misteri del seu món interior–, i canvi, al capdavant, de la visió del món exterior a la descripció dels estats de consciència. Un món exterior que, a més, s'enriqueix amb una sèrie d'imatges procedents no de la natura, sinó del món urbà i modern que serveixen, també, als decidits propòsits de canvi amb què Sagarra emprengué la composició del llibre.

Quant a *Àncores i estrelles*, Premi Joaquim Folguera 1935, és un recull de dotze poemes on es mantenen les innovacions formals i de to del llibre anterior. Sagarra torna, en alguns poemes, als models antics, però el conjunt, bé que no tan unitari –El cementiri dels mariners i Elegia a Rafael, per exemple, constitueixen un retorn temàtic a *Cançons de rem i de vela*–, té, en general, el to discursiu i d'especulació metafísica a partir del sentiment amorós, i se serveix, sovint, del vers lliure.

Entre l'Equador i els Tròpics és l'últim recull poètic de Josep Maria de Sagarra. L'enlllestí el 1937, de tornada de la Polinèsia, però no es va publicar, en edició de bibliòfil, fins a 1945. La poca distància que el separa dels dos llibres anteriors i les característiques que hi comparteix justifiquen la consideració de tots tres com a una etapa poètica diferenciada de la que, en certa manera, es cloïa amb *El Comte Arnau*.

Aquest darrer llibre té, com a nota peculiar, el canvi del Montseny i del Mediterrani pel paisatge i els homes descoberts en el viatge a Tahití. Mentre que la primera part, composta de poemes essencialment descriptius, lliga l'exuberància tropical amb l'exuberància estilística (basada pràcticament en les imatges), la segona meitat del llibre és un llarg poema en set seccions, El poema de Poroi, on el poeta converteix la figura del tahitià en símbol de l'oblit i el desconeixement de la civilització que ell mateix ha anat a cercar a la Polinèsia: de l'elementalitat humana, en definitiva.

Després d'aquest llibre, Sagarra no publicà cap altre recull poètic. No repregué tampoc, lògicament, el conreu de la poesia satírica que, publicada a la premsa –El Be Negre–, no ha estat recollida.

La dedicació a les traduccions com a feina prioritària fou, durant els primers anys de postguerra, la diferència fonamental entre el polifacètic Sagarra dels anys trenta i el d'ara. Invertí tots els esforços a complir els compromisos del mecenatge, enlllestí la traducció de *La Divina Comèdia* el 1941, publicada entre 1950 i 1952, en edició de bibliòfil. I tot i que poc a poc tornà a escriure obra original, res no fou com abans. Perquè *El*

Poema de Montserrat, escrit entre 1942 i 1945, producte d'un colossalisme més aviat anacrònic, el retornà, de fet, a la temàtica llegendària i tradicional de la seva poesia, i als seus lligams amb el moment present. En última instància, *El Poema de Montserrat*, publicat el 1950, en edició de bibliòfil, responia més, probablement, a la recerca de mitjans de subsistència econòmica que no, com en el seu dia *El Comte Arnau*, a un repte estètic.

El teatre: entre tradició i modernitat

El 14 de novembre de 1924, abans de l'estrena de *Fidelitat*, Sagarra pronuncià una significativa conferència, *Teatre, poesia i realitat*, a través de la qual formulà unes ajustades observacions del que, al seu parer era i havia de ser el model de teatre poètic triat per ell. Les manifestacions de Sagarra, refrendades en diversitat d'entrevistes posteriors, permeten, així doncs, aproximar-nos críticament a una important trajectòria dramàtica, sense gaires fissures, que, sàviament regulada i cohesionada entorn d'uns mínims però eficaços plantejaments programàtics, donà a conèixer, entre 1918 i 1936, un total de trenta-set peces originals. Per començar, Sagarra tenia ben clar que venir a parlar del teatre poètic és anar contra la corrent general de l'escena moderna; ço és, d'un teatre de caràcter especulatiu o bé realista. Els pressupostos de què partia Sagarra eren, en aquest sentit, prou eloqüents: El teatre és la cosa més artificial i més antifotogràfica que hi ha al món. Així, Sagarra abonà conscientment el model d'un teatre francament de fantasia, i anotà: M'interessa en el teatre el color, l'element decoratiu, tot allò que serveix d'epidermis i de vestit a la faula poètica. D'aquí deriva un model teatral que no busca, doncs, complicacions psicològiques en la configuració d'uns personatges que no tenen cap semblança directa amb la realitat, sinó que pretén dur a l'escena figures primàries sense complicació, figures que es troben en el folklore de totes les literatures des que el món és món;.... I afegí: I confesso que tot el que he fet fins ara, i és molt probable que tot el que faci mentre duri la meua vida, no són, ni seran altra cosa que provatures. Això és la causa de què insisteixi en un mateix personatge, i que un cop l'he deixat en una obra el reprengui en una altra, canviant-lo de nom i desfigurant-li el vestit.

El teatre, docs, per a Sagarra havia de ser un somni que ens parli de la vida i que ens ennobleixi la realitat de les coses viscudes amb el seu encís irreal. Un somni intel·ligent, ordenat, presidit per unes lleis, un somni que pugui ser somniat per tota una multitud, i que quan sortim de la sala d'espectacles i ens trobem de nou a la vida real aquest somni de l'escenari ens acompanyi com a bon amic!.

Un model teatral, en suma, que li facilità la professionalització que desitjava, però que, al seu torn, féu dependre Sagarra des del primer moment de les necessitats i els interessos d'un públic més aviat mediocre quant a gustos artístics, tot i que, al capdavant, era l'únic jutge i el príncep i el senyor que dóna executòria d'immortalitat a les obres teatrals. Tanmateix, a la ratlla dels quaranta anys, i en el moment de més gran popularitat, Sagarra manifestà: Una confessió: No estic content de cap de les meves obres de teatre. Comèdies meves, com és ara. *Un estudiant de Vic* i *Les llàgrimes d'Angelina*, són escrites per omplir un buit de la temporada. Són comèdies fetes amb recepta, com si diguéssim. Es tracta de conjuminar per endavant situacions que ja sé que el públic ha de prendre bé. I tot plegat dit en uns versos fets a la mida justa de les orelles que han d'escoltar-los. I és clar, això em porta a una situació gens envejable. El públic s'ha avesat a un gènere de drames o de comèdies, a un llenguatge especial i va a les estrenes amb el prejudici d'anar a veure allò que han d'exigir de mi.

El risc de la professionalització era justament aquest: veure's condicionat per la taquilla; i aquest és el factor extern que determina el conjunt de l'obra dramàtica de Sagarra a partir dels seus primers èxits, i aclareix de retruc el rebuig d'un públic fidel davant de determinats intents de renovació.

Quant a la possible filiació literària del teatre de Sagarra, Jordi Carbonell assenyalà fa anys el pes exercit, en aquest sentit, per dos factors: un de formatiu, derivat de l'extracció social del poeta, de l'ambient familiar i de l'ambient escolar tradicionalista i classista on es formà..., i un altre de temperamental, car el poeta unia a una gran receptivitat i una extraordinària memòria una persistent peresa a recarregar nous camins. Tot plegat,

malgrat la seva gran cultura literària clàssica i moderna, explica, al capdavant, el decantament de Sagarra cap al passat, que l'acosta a models com Francisco de Rojas, Zorrilla, Agustín Moreto, Molière, Marivaux, Goldoni, dels quals en algunes obres còmiques amb tendència a al farsa recull la part externa i decorativa i el contrast fàcil, més que la viva humanitat dels personatges, Shakespeare, el teatre romàntic, fins a enllaçar amb la pròpia tradició en la figura de Frederic Soler i, també, d'Àngel Guimerà. Per això, Josep Pla, a propòsit del teatre de Sagarra, tot basant-se en les seves condicions d'intemporalitat i en el seu intrínsec anacronisme, afirmà amb rotunditat: Per fer-ho curt: Sagarra ha escrit el que algú –algú, no sé qui– hauria hagut d'escriure entre el segle XVI i Verdaguer.

Així, doncs, ja en les dues primeres obres estrenades –*Rondalla d'esparvers* (1918) i *Dijous Sant* (1919)– Sagarra formulà la seva visió sentimental i seriosa del teatre, que completà amb el vessant costumista, més pròxim a la farsa i a la comèdia, en estrenar el 1921 *El jardinet de l'amor*, una comèdia lleugera, afable, segons l'autor. L'alternança, a partir d'aquest moment, del vessant més estrictament dramàtic i el vessant costumista es mantingué fins a 1936, tot i que cal dir que Sagarra donà molt més relleu artístic al poema dramàtic que no a la comèdia o farsa de costums. Tant és així que poemes dramàtics, dotats d'un més alt sentit de responsabilitat, com ara *Gardènia* (1930) o *El cafè de la Marina* (1933), introduïren sense cap menysteniment de la forma, uns canvis ben significatius quant a ambientació i a acostament a una realitat més immediata, mentre que força sovint les peces de caràcter costumista venien a cobrir un problema urgent de programació de l'empresa Canals.

Deixant de banda la diferenciació genèrica que hom pot establir entre *drama poètic* i *teatre de costums*, consignem que en el conjunt de l'extensa producció dramàtica de Sagarra s'hi poden detectar unes característiques que si, per un costat, la connecten amb la resta de la producció dramàtica de Sagarra, s'hi poden detectar unes característiques que si, per un costat, la connecten amb la resta de la producció literària tant pels interessos artístics com pels recursos que s'hi posen en joc, de l'altre, especialment pel que fa al poema dramàtic, en configuren i arrodoneixen un model teatral a seguir: un patró.

Existeixen, en efecte, unes constants intencionadament apuntades i desenrotllades en grau divers per Sagarra en la base estructural de la seva obra dramàtica pel que fa a: escenaris i temps històric de l'acció; concepció, descripció i funció dels personatges, englobant-hi els característiques; plantejament dels personatges, englobant-hi els característics; plantejament dels conflictes dramàtics; elaboració d'un llenguatge acolorit i sensual... Unes constants que, en suma, afaïçonen el teatre de Josep Maria de Sagarra.

Vegem-ho: fins a 1929, Sagarra, a banda de les traduccions de Molière, Goldoni i Pirandello, estrenà nou poemes dramàtics: *Rondalla d'esparvers* (1918), *Dijous Sant* (1919), *L'estudiant i la pubilla* (1921), *Cançó de taverna* (1922), *El foc de les ginesteres* (1923), *Les veus de la terra* (1923), *Fidelitat* (1924), *Marçal Prior* (1926) i *La filla del Carmesí* (1929); set peces de caràcter costumista: *El jardinet de l'amor* (1921), *El matrimoni secret* (1922), *Cançó d'una nit d'estiu* (1923), *La careta* (1924), *Un estudiant de Vic* (1927), *La Llúcia i la Ramoneta* (1928) i *Les llàgrimes d'Angelina* (1928); una tragèdia: *Judit* (1929); quatre peces escrites en prosa: *Joan Enric* (1918), *La màscara* (1925), que no s'estrenà mai; *La follia del desig* (1925) i *L'assassinat de la senyora Abril* (1927), i, finalment, un poema líric i una comèdia musical respectivament, mai no estrenades i datades entre 1926 i 1927 aproximadament: *Andreu el Navegant*, amb il·lustracions musicals del mestre Enric Morera, i *La modisteta o Llucieta Sangenís*, amb partitura del mestre Amadeu Vives.

Del teatre poètic

Tot just desclosa la seva fama com a poeta, Sagarra rebé l'encàrrec, per part d'Ignasi Iglésias i Pere Coromines, d'escriure, durant l'estiu de 1917, una obra dramàtica per tal d'estrenar-la al Tatre Romea. *Rondalla d'esparvers*, esdevé, doncs, l'inici d'una trajectòria teatral estretament lligada amb determinats aspectes de la seva obra poètica. Així, el mateix autor reconegué a Maria Antònia Salvà que l'obra era un poema de muntanya, el protagonista del qual odria ser germà del *Mal Caçador* i del *Joan Serrallonga*. Més:

Sagarra apuntà anys després les preferències que, en escriure-la, tenia per D'Annunzio –*La figlia di Iorio*– i Valle Inclán –*Embrujo, Voces de gesta*–. I assenyalà com, dut per l'entusiasme verbal, vaig inventar un home i dues dones, en els quals tot és gratuït i que no tenen altra biologia que la que els pogués encomanar la música dels meus versos. Aquests versos, de la mateixa collita del meu poema *El mal caçador*.... Ens trobem, per tant, amb una primera obra que, tot i la inexperiència, prefigura ja el món dels poemes dramàtics de Sagarra: una realitat intemporal, situada en un racó solitari de les Guàrdies, on l'autor traça una mínima trama entorn d'un triangle amorós –marit–muller–cunyada–, que reitera amb els amants del cas a *L'Hostal de la Glòria* (1931). En efecte, Andreu, casat amb Margarida, fuig amb Joana, germana de la dona. Al cap, però de tres anys, Andreu, que ha rodolat pel mal camí fins a esdevenir lladre, després d'haver intentat robar en la cel·la d'un convent on es troba Margarida, confessarà al batlle el seu error:

(...); si vols, et contaria

com fou la muller meua, temps passats,

com vaig deixar-la per la dona impia

que em va ficar en un riu de malvestats.

però aquesta altra dona malastruga,

que m'ha fet lladre i m'ha llevat el greix,

et dic que ara no compta ni remuga

i amb ella he fet justícia avui mateix

i en un mal jaç que li serveix de fossa

de la meua deshonra encara moll,

empenyent-la amb els peus a tall de gossa

com a una serp li he cargolat el coll.

El primari, brutal i instintiu Andreu és molt lluny, però, del volgut procés d'humanització a què seran sotmesos per Sagarra altres caràcters com, en part, el protagonista de *Les veus de la terra* i, sobretot, Marçal Prior o Guillem de *La filla del Carmesí*. La redempció encara no ha començat, tot i el perdó i l'actitud pietosa de Margarida, un personatge que prefigura el d'Elvira de *Fidelitat* o el d'Anna Maria de *Marçal Prior*, i que té alguns punts en comú amb la filla del Carmesí.

Poques variants més de conjunt descobrim, de fet, en els poemes dramàtics d'aquesta època: el triangle amorós, consumat o no, aflora de nou a *Dijous Sant* i a *Les veus de la terra*. L'autor, que dissenya un cop més una realitat intemporal en les dues obres, descriu, en la primera, Joan, un hostaler, de les mateixes característiques impulsives i salvatges d'Andreu a *Rondalla d'espervers*, entossudit ara en fer-se seva –sense aconseguir-ho– Estrella, una noia blanca, rosada i innocent, que anuncia la filla del Carmesí, en canvi, a *Les veus de la terra*, Sagarra presenta una dona bregada, Francisca, que abandona un marit tirant a eixut, orgullós i barroer, per anar-se'n a l'aventura amb un brètol passavolant, Silvestre, el qual la planta amb un fill moribund. A la fi, però, a Francisca no li resta sinó tornar a la llar, on el marit, després de dos anys de la partida, ha reconegut també els seus errors. Tot acaba així feliçment; veiem, però, com, en aquest cas, Sagarra, mitjançant el personatge de Francisca, ofereix el veritable contrapunt femení al <<protagonista sagarrià per excel·lència>> que encarnen Joan, Andreu, Marçal Prior o Guillem: <<Perquè, efectivament, Sagarra no es

perment, com havien fet altres dramaturgs, de castigar en la dona allò que es veu inevitable en l'home>>.

A banda de la coincidència quant al comportament moral i social de l'hereu Marçal amb els protagonistes del seu teatre anterior, hom copsa a *L'estudiant i la pubilla* (1921) un cas de caciquisme <<d'arrel guimeraniana, resolt amb la tècnica coneguda de les dues obres anteriors>>, i amb un desenllaç tràgic que, pel que fa a la situació plantejada, recorda inevitablement l'escena final entre la protagonista i Marçal a *María Rosa*, de Guimerà.

El sentit de la terra que plana al llarg de la seva producció dramàtica, Sagarra el concretà en el protagonistes de *Fidelitat* (1924) i de *Marçal Prior* (1926). Així, a *Fidelitat*, insistí en les característiques del seu teatre: <<En mis producciones no hallo más que pruebas, experimentos. Ésta es la razón de que juegue siempre con tres o cuatro caracteres primitivos y los repita, dándoles distintos matices. El Marçal de *L'estudiant i la pubilla* es, por ejemplo la misma figura del <<Valentí>> de *Fidelitat*, vista desde otro de sus aspectos>>. Efectivament, situada en una masia a meitat del segle passat, Sagarra reiterà en la figura d'Elvira un caràcter femení, sensible, sensual i pietós que, maltractada pel marit, Valentí, i <<posada entre la tradició i la maternitat per un cantó i l'amor segur ple d'intempèrie i inconfortablement poètic de l'infeliç Segimon per l'altre, es decanta cap a la primera direcció>>.

I arribem, així doncs, a *Marçal Prior* (1926), que precedí la publicació d'*El Comte Arnau* (1928), amb el qual Sagarra culminà la descripció caracteriològica d'un determinat tipus humà; aquell que, procedent d'una societat tradicional i estàtica, arrogant, impulsiu, home de món, vitalista i sense escrúpuls, havia estat apuntat, dissenyat i desenvolupat en la seva producció poètica i en alguns protagonistes dels seus poemes dramàtics, fins al punt que *Marçal Prior* observa un estret lligam amb el personatge arnaldià. Ara, la idea central de l'obra –el retorn del fill pròdig i la integració en la pròpia terra–, indicada a *Les veus de la terra* i a *Fidelitat*, prenia més volum i esdevenia més complexa quant al seu desenvolupament. La sintonia pel que fa al capteniment de Marçal Prior amb Arnau o Peer Gynt d'Ibsen feren, sens dubte, més rica i atractiva la figura poetitzada de Marçal Prior, immers en un univers fantàstic, inequívocament antirealista. Així, Marçal prior, com Peer Gynt, <<vol fugir de la terra dels seus pares>>, car <<l'ofega el caliu de nostra cuina>>. I marxa a la recerca de la dona desitjada, el Somni-Ideal, encarnada en la filla del Marxant, de que, però, aviat es desenganyarà, per acabar rodolant aigua avall convertit en un conspicu <<capità de lladres>>.

L'aparició sobtada, gairebé sobrenatural, del Sant dels Camins més la trobada amb la Salvada de les Dents del Llop –semblantment a la funció atorgada per Sagarra en el seu teatre a figures com l'Home del *Dijous Sant*– actuaran de desllorigadors i encarrilaran, finalment, Marçal Prior pel bon camí; aquell que, vint anys després de la seva fugida, l'ha de conduir al perdó i a la redempció per l'amor de la fidel, pacient i pietosa Anna María. Ara, Marçal Prior, com un Arnau-ànima-en-pena, apareix <<amb una capa negra; porta un vestit entre de pastor i de pelegrí. Té un aire d'homa feble i abatut, la cara pàl·lida i una barbeta esborifada>>.

Anna María, doncs, com Solveig a *Peer Gynt*, es mostra ben disposada a acollir amorosament, maternalment, el cansat i penedit marit, prou decidit a fondre's amb la terra:

M'he pensat que tornava a la naixença!

<<Això és allò que vas deixar>>, pensava.

<<Això és la veritat, totes les coses,

tot el que tu has viscut, és com una ombra!

Vint anys que has mort, però ara ressuscites!

Això és la teva carn i la teva ànima!>>

I plorava com una criatura

i besava els brotets de l'herba tendra,

i el nom de Déu em va venir a la boca

mirant el cel, la casa i les muntanyes!

Sagarra, àvid probablement d'un èxit fàcil i condicionat per l'actitud d'un públic fidel, resolgué l'obra amb un tòpic final feliç –la nit de Nadal!– que, en canvi, negà a *El Comte Arnau*, dos anys després.

Ara, Sagarra no enganyà en cap moment el seu públic sobre l'espècimen dels seus productes teatrals, i reconegué sincerament que <<en general, tot el que jo he fet, no està d'acord amb res del teatre de moda comercial ni del teatre de moda anticomercial>>. És més, quan estrenà *La filla del Carmesí* és una obra, si fa no fa, com les altres que he escrit; versos, masies, hostals, noies tendres i dones madures, i aquell hereu de sempre, que aquí no és del tot dolent i que a la fi de l'obra fins es torna bon xicot>>.

Sagarra, doncs, tornà a presentar en la figura de Guillem de cal Bandoler, amistançat amb una dona bregada i sensual com Francisca Delicada, un <<valent, brètol, decidit i home de paraula>>, que, com en el cas de Marçal Prior, és redimit per l'amor pur i la <<mirada viva>> de Carmesina/Estrella –de semblant nom i funció que la noia de *Dijous Sant*–. Així, la filla del Carmesí, com la pastora de l'ull blau redemptora de l'Arnau maragallà, salva l'hereu, un cop <<li ha descobert allò que no sabia>>, ha descobert <<la gràcia d'estimar>>.

L'impacte que Sagarra començà a assolir en aquesta època amb alguns dels seus poemes dramàtics contrasta, en canvi, amb el minso relleu atorgat per la crítica a la seva producció costumista. En aquest sentit, Sagarra es declarà deutor d'un Pitarra <<dosificat a la meua manera; prenent model per estructurar els meus personatges de l'esperit de Marivaux i de les situacions de Molière, tenint present aquelles delicioses comèdies de figurón dels castellans Moreto i Rojas, i no perseguí altra cosa que <<conquistar sectors més amples de públic>> amb obres com *El jardinet de l'amor* (1921), *El matrimoni secret* (1922), *Cançó d'una nit d'estiu* (1923), guanyadora d'un concurs convocat per l'Associació Catalana de la Premsa; *La Careta* (1924) o *Un estudiant de Vic* (1927), en les quals Sagarra se serví dels embolics sentimentals i dels personatges característics de la farsa italiana, on, com diu Mariagneta a la fi d'*Un estudiant de Vic*.

.....

... quan el cor estima,

per negre que sia el joc,

per entrebancs i amenaces

arriba que es surt de tot,

i en les comedies escrites

i en les comedies del món,

aquell que surt amb la seva,

aquell que guanya és l'amor!...

A propòsit del caràcter farsesc de *La Llúcia i la Ramoneta* (1928), Sagarra reclamà la supeditació a l'actitud

del públic –<<el públic riu de gust ja estaré pagat>>– i a uns determinats intèrprets, mentre que a *Les llàgrimes d'Angelina* (1928) mostrà una variant més del prototipus del personatge sagarrià en la figura de Berenguer que, cansat, com altres protagonistes del seu teatre, busca l'estabilitat sentimental prop d'Angelina, una moixa que aspira a no ser més <<una nina de cartó que parla>> sinó <<una dona de carn i ossos>>, com altres figures femenines dibuixades per Sagarra.

Del teatre en prosa

El públic, que respongué favorablement al model teatral escrit en un vers acolorit, sensual i intel·ligible, arrufa, però, el nas cada cop que Sagarra, tot fent ús de la prosa, introduí alguns canvis sobretot pel que fa a l'ambientació i a la temàtica del seu teatre. Així, <<produïda per un empatx mig ibsenià mig tolstoià>>, el 1918 estrenà *Joan Enric*, que, tot i els defectes derivats encara de la inexperiència com a dramaturg, revelà ja la dèria de Sagarra per l'exposició d'unes situacions i d'unes històries impregnades de sensualitat; en aquest cas, la reflexió entorn <<del matrimoni per convenció i el matrimoni per amor>> permeté que l'autor exterioritzés <<la incapacitat de la societat per a distingir un i altre i donar al segon un estatut jurídic, públic i reconegut>>.

El ressó produït entorn de l'obra de Luigi Pirandello a la immediata postguerra degué interessar vivament Sagarra, car traduï *El barret de cascavells*, el 1923, i escriví, dos anys després, *La màscara*, on plantejà la hipocresia social d'una ciutat provinciana a l'<<época actual>>, a través de la qual tot just insinuà una petita reflexió sobre l'aparença i la realitat en termes semblants als expresats per Pirandello a *El barret de cascavells*, tot i que, amb independència de la línia argumental traçada, sense la complexitat ni els objectius literaris ni els fonaments ideològic i filosòfic atorgats per l'autor italià. És més: Sagarra subsumí la reflexió a través d'uns personatges esquematitzats i poc aprofundits, i d'unes situacions comunes al seu teatre poètic. En efecte, Abel, com Ciampa a *El barret de cascavells*, adopta una actitud dual: amaga en la intimitat la seva vera personalitat de maldat i es mostra externament mitjançant la falsa màscara de sant fins que és descobert. Abatut i penedit, Abel, com altres personatges sagarrians, aconsegueix, finalment, el perdó pels seus pecats i la redenció per l'amor i l'actitud pietosa, sobretot de Marta, la fidel esposa.

El manlleu, doncs, que Sagarra féu en determinats casos dels nous referents del teatre estranger de postguerra no impedí, però, que conservés les constants generalitzades del seu teatre poètic. Per això, *La follia del desig* (1925) recorda per l'escenari d'una taverneta de l'Oest americà –l'any 1870, però!– el marc de l'acció d'*Anna Christie* d'Oneill, estrenada a Barcelona el 1924; ara, la trama i la descripció dels principals caràcters de l'obra són d'allò més recurrents en el seu teatre: un jueu rus, Samuel, dominat pel sensualisme, prostitueix i envileix Caterina –Kàtia–, la seva filla adoptiva, fins que aquesta decideix fugir amb Marcel, un empresari, que la redimirà amb el seu amor, com, tal vegada, i des d'una altra perspectiva literària. O'Neill assenyalà a propòsit de les relacions d'Anna Christie, filla prostituïda de Chris Christopherson, i el fogoner Mat Burke. En tot cas, Sagarra considerà que s'havia sortit <<dels meus personatges corrents>>, i, segons Prudenci Bertrana, <<és cosa notable que en aquesta tragèdia realista la prosa emprada per en Sagarra no serví cap reminiscència del seu teatre en vers, d'aquella saturació d'imatges i modeismes pintorescos que han escandalitzat tantes oïdes pulcrfes i li han valgut més d'una escomesa>>.

El fantasma de *La sorpresa d'Eva*, de Millàs–Raurell, estrenada en una primera versió el 1923, i, potser, de *La vall de Josafat*, de Pompeu Crehuet, degueren incidir en Sagarra, quan elaborà *L'assassinat de la senyora Abril* (1927), una peça d'ambientació contemporània entorn d'una argumentació sentimental habitual a la comèdia dramàtica burgesa amb uns mínims tocs d'intriga policíaca que la relacionen més estretament amb l'obra de Millàs–Raurell. La poca habilitat, però, de Sagarra en la caracterització i desenvolupament d'uns personatges per definició complexos fou clarament observada per la crítica:

Al nostre entendre, Sagarra ha de treballar damunt personatges de caràcter definits a priori. Un traïdor, un galant, una dama jove, una primera dama, encarar-los, fer-los estimar i barallar, fer-los triomfar o perdre finalment; heus aquí uns elements amb els quals l'autor de *La careta* trobaria el camí expedit. Direm adhuc que

Sagarra dibuixa caràcters quan ni tan sols hi pensa i els desdibuixa en intentar dibuixar-los. Exemples, *Un estudiant de Vic* i *L'assassinat de la senyora Abril*.

Els anys trenta

De resultes dels fracassos de *L'assassinat de la senyora Abril* i de la tragèdia *Judit* (1929), o de la rebuda entusiasta amb què el públic acollí *La filla del Carmesí*, l'octubre de 1929, Sagarra en tragué una definitiva lliçó: el públic només responia de forma positiva al seu teatre en vers, molt pròxim, per altra banda, a la seva poesia de l'època, closa amb *El Comte Arnau* (1928), i centrat, temàticament, en el que ell en deia el sentit de la terra. I és tenint-ho en compte –<<M'he convençut que el millor és tirar al dret i escriure amb una relativa sinceritat>>– que, entre 1930 i 1936, oferí alguns dels títols que li proporcionaren un gran èxit i una gran popularitat en interpretacions, esdevingudes mítiques, d'actrius com Maria Morera a *La corona d'espines* (1930) i Maria Vila a *L'Hostal de la Glòria* (1931) i a *El café de la Marina* (1933), sobretot.

Així, sense abandonar el teatre més pròpiament costumista –*El cas del senyor Palau* (1930), *La perla negra* (1930), *Les tes gràcies* (1931), *La plaça de Sant Joan* (1934), *La Rambla de les Floristes* (1935) i *Roser florit* (1935)–, Sagarra articulà en el gènere del poema dramàtic aquesta tendència al teatre en vers amb la del climax patètic produït per les paraules del vers més que no pas per les situacions. Els conflictes dramàtics derivats de les variants del triangle amorós donen el nucli bàsic d'aquestes obres –marit, muller i cunyada a *L'Hostal de la Glòria* (1931, sogre, fill i nora a *Desitjada* (1932), per exemple–, amb alguna aportació al melodrama de base fulletonesca –*La corona d'espines* (1930)–; els personatges remetien, per altra banda, a les característiques ja assenyalades: monolòtics, passen de l'enfrontament i de la incomprensió a la il·luminació de la veritat produïda per la innocència. L'exigència d'un final feliç determina que la solució del conflicte no es justifiqui per altres mitjans que el penediment o el perdó; vegin-se, en aquest sentit, els desenllaços dels poemes dramàtics *L'Hostal de la Glòria*, *Desitjada* o *Reina* (1935), i de la comèdia *Roser florit* (1935). Una galeria d'hostaleres, hereus –amb l'excepció de Daniel, l'armador de *Reina*–, pubilles, amos i criats; uns conflictes derivats de l'orgull, la vanitat, l'ambició o l'instint desfermat, resolts amb cartes amagades i amb dosis importants de sentimentalisme entronquen aquest model teatral amb el teatre vuitcentista d'un Frederic Soler i a cops fan pensar en un Guimerà rectificat.

Situades geogràficament a Manlleu, Cervera, les Guilleries, Solsona, Manresa o Barcelona, entre el segle XVII –*L priora del Roser*– i els inicis del segle XIX, amb alguna incursió als anys seixanta –*La Rambla de les Floristes*– sense arribar, però, a l'etapa de la restauració borbònica, llevat d'*El cas del senyor Palau*, moltes d'aquestes obres responen a l'interès per una època prou desconeguda en la seva faceta quotidiana. Cal acceptar, però, que la versió que se'n dona és parcial i, en qualsevol cas, idealitzada. A més de *La filla del Carmesí*, obres com *La corona d'espines* o *L'Hostal de la Glòria* en serien mostres notables. Precisament, *L'Hostal de la Glòria* és, potser, l'obra que, partint d'una visió idealitzada de la realitat, aconsegueix d'una forma més convincent una perfecta síntesi artística entre les situacions còmiques, servides especialment per la senyora Flora i el senyor Ventós, i les escenes més estrictament dramàtiques entorn al triangle familiar, com ara el melodramàtic diàleg entre les dues germanes –Roser i Glòria– en la penúltima escena del segon acte.

A *Gardènia* (1930), *Desitjada* (1932) i, especialment, a *El café de la Marina* (1933), Sagarra abandonà l'anacronisme del seu teatre i traslladà l'acció a la contemporaneïtat; l'ambient urbà, rural o mariner, però, hi manté unes constants històriques que permeten que els conflictes siguin similars als de les altres obres sense que s'hi produeixin desequilibris. Així, tant *Gardènia* com *El café de la Marina*, escrites en vers, remetien a dos nous estímuls del teatre de postguerra: l'expressionista *Maya*, de Simon Gantillon, i *Marius*, de Marcel Pagnol. I, com en els altres casos de manlleu, Sagarra acostà totes dues obres a les característiques generals del seu teatre. Amb tot, Sagarra considerà a propòsit de *Gardènia*, estructurada en quadres com *Maya*, que <<el tema i les situacions de *Gardènia*, eren d'un realisme inacceptable pel públic del Novetats>>, i decidí, en conseqüència, estrenar-la al Paral·lel, al teatre Talia. Ara bé; l'afinitat entre *Maya* i *Gardènia* és nul·la intrínsecament. Sagarra s'enlluernà, de fet, pel descriptivisme d'un ambient –un port del Mediterrani– no gens aliè, per altra banda, a la seva obra. I com a resultat, mostrà <<la taverna de Bob>> situada en <<el barri

dèrbol d'una ciutat mediterrània>>. En un marc, doncs, de trets més aviat crus i realistes –<<És un establiment baix de sostre, pintoresc i tronat>>–, Sagarra emplaçà la descripció de la vida de Gardènia, una prostituta com a *Maya*, tot accentuant la sensualitat de les situacions, i, més concretament, la relació que manté amb Lleonard, un expresidiari enamorat d'ella. Retrobem, per tant, personatges i fets –amb la inevitable redempció per l'amor de rerafons!– ja coneguts en el seu teatre; vegin si no:

LLEONARD: Perdó, perdó! A tu, Gardènia, a totes

Demano perdó...! ¿No em veus, no em sents,

Tu, pell martiritzada que sanglotes...

Sang escopida per tothom? Què tens

Dintre les roses de la teva cara...?

Eh que és el cor que et fa aquest resplendor?

Perdó, Gardènia, per la meva mare...!

I per totes les dones... Sents? Perdó...!

(Gardènia li agafa el cap amb les mans acostant-se'l a la cara)

GARDÈNIA. Jura'm que no has parlat per bogeria!

Que aixó és el crit més viu dels sentiments!

Jura'm que és de debó...! Quina alegria...!

Quina alegria...! Aquí... a les dents!

(Li sacseja el cap i li besa la boca amb una mena d'espasme bestial)

En canvi, amb *El cafè de la Marina*, Sagarra pretengué escriure <<un poema d'aire realista i pintoresc, amb una tendència més aviat cap a la fotografia que cap als símbols i les abstraccions>>, sobre una realitat física i humana ja literaturitzada a *Cançons de rem i de vela* i a *All i salobre*, a la novel·la, però, Sagarra exposà una lectura d'aquella realitat que, de fet, negà a l'obra teatral: la lluita diària per la subsistència en un medi hostil que comporta l'embrutiment moral dels personatges, i la necessitat de la fugida. Així, en acostar-se Sagarra amb voluntat fotogràfica, a *El cafè de la Marina*, a l'ambient i a la vida d'un poble mariner, no s'estigué d'idealitzar-la, tot fent ús d'<<un argument sentimental qualsevol>> i d'uns <<personatges típics, sense cap pretensió, sense cap transcendentalisme, que obeeixen a una realitat primària, a una bondat natural. I a uns instints limitadíssims per la vida dura i monòtona que comporta el treball de la mar>>. De fet, un dels encerts de l'obra rau en la presentació d'una sèrie de personatges secundaris; suggerits, més que no descrits, poèticament i a la manera costumista: el Libori, el Rufí la Rufina –una variant del senyor Ventós i la senyora Flora–; Salvadora –que mou els elements de l'acció com, de fet, Gertrudis a *L'Hostal de la Glòria*–; <<mussiú>> Bernat, el típic pretendent vell i grotesc de les peces costumistes; l'Artista i, òbviament, Luard.

¿Quin lligam, però, observa *El cafè de la Marina* amb *Marius*, que el mateix Sagarra traduí? Breu: un ambient, el del cafè de Cèsar a Marsella que anostrà i situà a El Port de la Selva, i, en certa mesura, la base argumental: la del fracassat matrimoni de conveniència entre Panís i Fanny, paral·lel al projectat per Libori entre el senyor Bernat i la seva filla Caterina; semblances puntuals: Marius, com Claudi, no desitja sinó

marxar, fugir lluny cap a Austràlia, o Amèrica, en el cas del personatge sagarrià. Claudi, però, no fugí com Marius, car pertany al grup de personatges característics en el teatre de Sagarra, que, amb experiència de la vida, cerquen un dia, cansats, l'estabilitat sentimental prop d'una dona com Caterina: de carn i ossos, soferta i amb història; una variant més de la dona maternal sagarriana disposada a acollir en una estreta abraçada física l'home abatut.

La represa teatral a la postguerra

Mesos després de l'estrena d'*El cafè de la Marina*, Sagarra retornà amb *L'Estrella dels miracles* (1933), una variant de *La filla del Carmesí*, al vessant més convencional i antirealista del poema dramàtic que, poc abans de l'esclat de la guerra civil, clogué amb *La cançó de la filla del Marxant*. Quan deu anys després Sagarra tornà als escenaris, les circumstàncies històriques havien canviat irremissiblement; un cop enlestides les traduccions del teatre de Shakespeare, decidí distanciar-se del seu <<teatre pretèrit>>, i iniciar <<nous camins que em semblaven més responsables i més del meu interès d'aleshores>>. I, amb aquesta orientació, escriví quatre obres en prosa amb desigual fortuna: *El prestigi dels morts* (1946), *La fortuna de Sílvia* (1947), *Galatea* (1948) i *Ocells i llops* (1948).

El canvi efectiu de la nova etapa del teatre de Sagarra no es féu encara perceptible a *El prestigi dels morts*, una peça que, a banda de ser escrita en prosa i tractar una temàtica revulsiva per a la moral de l'època –un cas d'incest no consumat–, pel que feia a l'acció <<en una vella ciutat provinciana>> entre 1850 i 1872–, al tractament d'uns personatges esquematitzats, amb relleu dels característics, enllaçava clarament amb el teatre poètic de preguerra. De fet, *La fortuna de Sílvia* i *Galatea* foren les obres més reeixides quant a la voluntat de Sagarra de plantejar conflictes més aviat moderns en un món modern i immediat. Totes dues se situen en una localització vaga –grans ciutats europees– i la guerra hi té un paper determinat com a desencadenant del desenvolupament psicològic dels personatges.

A *La fortuna de Sílvia* abordà el tema de la felicitat en l'acceptació sincera del destí enfront d'una societat que fomenta la hipocresia. El desconcert de la crítica i del públic davant l'obra no descoratjà Sagarra, que, després d'una estada a París, estrenà *Ocells i llops*, la menys ambiciosa d'aquesta breu etapa, escrita per al lluïment personal de Maria Vila, intèrpret del personatge de Lucrècia, una figura femenina sensible, ferida, molt pròxima a Sílvia i a Galatea en el seu enfrontament moral a una societat desencaixada, hipòcrita, buida i amoral representada pels seus propis fills.

De manera semblant a *La fortuna de Sílvia*, Sagarra exposà a *Galatea* un conflicte de base modernista –oposició entre personatges adaptats i personatges no adaptats al món– que resolgué de forma crua amb la victòria material de Samson, emblema del capitalisme especulador, damunt Galatea, salvaguarda de l'Ideal–Somni i patètica imatge de la impotent i deshumanitzada societat de postguerra. La crítica, que valorà de forma diversa l'assaig de renovació que implicava l'obra, insinuà i, fins i tot, proclamà en més d'un cas l'adscripció de *Galatea* a la moda existencialista de París. Una lectura, però, atenta de l'obra permet copsar el distanciament real que tant formalment com filosòficament l'obra manté amb el model existencialista sartrià.

A més, els orígens socials i al formació cultural de Sagarra, d'una banda, i els interessos seus com a dramaturg i al pròpia situació com a intel·lectual, de l'altra, el situaven prou lluny de la doctrina existencialista i, en definitiva, de l'*engagement* proposat per Sartre.

Galatea venia a ser, així doncs, una revolució aparent d'una realitat artística encara plantejada i assumida segons determinats cànons modernistes. Amb tot, és clar que fou una <<revolució>> a l'època i, sobretot, per al públic a qui anava destinada.

El fracàs de taquilla decidí, però, Sagarra a abandonar aquest rumb, car <<si aconseguia l'assentiment d'una minoria selecta a fi de comptes, m'hi feia més savi que ric>>, i tornar als mecanismes i a les característiques ja assenyalades del poema dramàtic de preguerra –*L'hereu i la forastera* (1949), *Les vinyes del Priorat* (1950),

L'alcova vermella (1952)– o de la comèdia o farsa de costums –*Els comedians* (1950), *L'amor viu a dispesa* (1952)–.

L'èxit sorollós, però, no arribà fins que l'any 1954 estrenà *La ferida lluminosa*. Escrita en prosa, l'obra se situava en la línia temàtica de *The living room* de Graham Greene i de *La muralla* de Joaquín Calvo Sotelo: tractava de la hipocresia religiosa, el pecat i el perdó cristià des d'una perspectiva, però, sentimental i lacrimògena. *La ferida lluminosa* es convertí, de fet, en l'últim dels grans èxits de Sagarra i, paradoxalment, en l'inici del seu declivi, prou manifest a *La paraula de foc* (1955) i a *El pobre d'esperit i els altres* (1958), intents no reeixits artísticament d'emular l'impacte de *La ferida lluminosa*, entorn un cop més de la hipocresia i de la falta de caritat en determinades conductes aparentment cristianes. Abans de morir, encara estrenà *Soparem a casa* (1959), una comèdia dramàtica sobre un conflicte familiar resolt per Sagarra d'una manera fàcil i matussera, i les versions que per al lluíment de Joan Capri féu de *L'alvar*, de Molière –*El senyor Perarramon* (1960)–, o d'*El casament*, de Gògol –*El fiscal Requesens* (1961)–.

La prosa: de la novel·la al memorialisme

En aparença, Sagarra utilitzà la prosa en dues direccions: d'una banda, per fer una literatura de tipus testimonial originada en el periodisme i que abraça des del comentari d'actualitat fins a un llibre d'ornitologia sentimental –*Els ocells amics* (1922)– o un llibre de viatges, passant per la crítica teatral; de l'altra, per a la narrativa de ficció de tema contemporani. Quantitativament, el primer bloc és força més important i, de fet, no s'interromp al llarg de la trajectòria literària de l'autor.

És clar que l'autoexigència de la professionalització implicà per a Sagarra el recurs del periodisme. Així, el to entre poètic i humorístic, les metàfores i imatges insòlites, la llengua col·loquial i un cert costumisme fan que els seus articles siguin absolutament personals i impossibles de confondre. Amb periodicitat setmanal, n'escribí per a <<La Publicitat>> (1923–1929) i per a <<Mirador>> (1929–1936). És en aquesta darrera publicació on els titulà genèricament com a <<L'aperitiu>> es convertí en un gènere periodístic, tanta fou la incidència que la secció va tenir.

El segon bloc, en canvi, queda circumscrit a prop de quinze anys de la trajectòria literària de Sagarra –entre 1919 i 1932–, fet i fet aquells anys en què el prestigi fou més indiscutible i la seva productivitat més alta. D'unes declaracions a Melcior Font, cap a 1933 o 1934, semblen desprendre's els motius estrictament econòmics del seu conreu de la novel·la. Uns motius que, com assenyalà Joaquim Molas, conviaren del tot després de la guerra civil. Caldria, en definitiva, afegir al canvi de les condicions històrico-culturals imposat per la postguerra un altre trasbals tan important com aquest en la vida de Sagarra: el que sofrí la decoració externa de la seva vida. El desballestament es produí també en aquest sentit: el món havia canviat d'imatge i Sagarra probablement va trigar a reconèixer-s'hi. Quan finalment ho va aconseguir va triar el record: la plasmació d'un intent d'abstreure's de la realitat circumdant –*La ruta blava*– o la recuperació d'un passat ideal –*Memòries*–. És factible, doncs, que la desaparició d'un món que no li permetia dedicar-se a la novel·la per motius crematístics acabés convertint aquest impediment en uns motius pròpiament literaris.

Sagarra, així doncs, enfocà la novel·la en una dimensió aparentment contrària a la poesia i, sobretot, al teatre. La novel·la permetia, per les seves característiques materials, un caràcter de *digest* que ell hi aplicà sistemàticament, en connexió estreta amb la seva feina periodística: la realitat del moment en els aspectes més variats n'és el punt de partida. Temàticament, la novel·la amb al idea de <<treure el suc (...) a cada classe social, tocant el viu i al moll de l'os>> li possibilità ultrapassar, en una situació semblant a al de Carles Soldevida, les fronteres que la tradició, la censura (fins la del mateix autor pels motius que sigui) i l'empresari marquen al teatre: <<El teatre comparat amb la novel·la és un jardinet on s'hi crien només quatre menes de plantes. Moltíssimes coses que le públic s'empassa dintre una novel·la, les rebutja escandalosament si se les troba damunt de l'escenari>>. I, també, a través de la narrativa de ficció, Sagarra vehiculà una meditació sobre l'existència humana exemplificada en sectors diferents de la composició social i, en el fons, única: al humanitat civilitzada és mentidera per naturalesa, a consciència o innocentment.

El seu concepte de novel·la i el model que proposà pertanyien, de fet, al segle XIX, perquè <<d'aquest segle encara en mengem tots i en menjarem molta estona, si Déu vol>>. La primera novel·la, *Paulina Buxareu* (1919), l'escriví per encàrrec de Josep Carner, director literari d'Editorial Catalana, i responia als trets d'un producte d'època; compartia amb la narrativa d'Alexandre Plana, d'Eudald Duran Reynals, del mateix Carner, o del primer Josep Pla fins i tot, una sèrie d'elements que es repeteixen amb freqüència en els contes i les novel·les de tots ells (escenari urbà, grisor dels personatges –encarnació de la vulgaritat contemporània– encarats a uns ideals mediocres) una certa visió costumista d'una família benestant barcelonina, els Buxareu, Sagarra tractà, de fet, una realitat social a la manera noucentista: amb una ironia amable i compassiva. Així, la ironia marca realment les diferències respecte als mòduls vuitcentistes que forneixen la base estructural de *Paulina Buxareu* i és, alhora, un salt respecte a la narrativa modernista. Encara més, és el punt de partida de l'escepticisme profund que manifestarà a *All i salobre* i a *Vida privada*. Amb tot, la ironia expressada amb procediments inherents al gènere narratiu, no fóra prou vàlida si no s'acompanyés de les possibilitats poètiques del filtre lingüístic que transporta la història: l'adjectivació, així, es complementa amb tècniques més subtils com la funció metafòrica dels comentaris personals del narrador, l'amplificació analògica o la funció metonímica de frases que no tenen, aparentment, cap intenció maliciosa. És en les retrats i les descripcions d'ambient que tots aquests recursos confereixen originalitat a la prosa narrativa de Sagarra.

Entre *Paulina Buxareu* i *All i salobre*, però, passaren cinc anys durant els quals el panorama de la narrativa catalana canvià considerablement i, alhora que amplià el registre temàtic, incorporà d'una manera fragmentària i, en general, força diluïda, els grans canvis que tingueren lloc en la novel·la que responia, molt conscientment, a la tipologia vuitcentista. Amb aquest model com a incentiu i amb la voluntat de contribuir a pal·liar un buit històric, escriví dues novel·les més –*All i salobre* (1928) i *Vida privada* (1932)–. Amb aquestes i amb uns quants contes publicats el 1923 i entre 1929 i 1930 al setmanari <<Mirador>> donà fi a aquesta part de la seva obra.

Per a Sagarra, doncs, tal i com havia fet la gran novel·la vuitcentista, la que es fes aquí hauria de definir la societat catalana:

Totes les nostres classes socials estan com qui diu per definir encara: ni

la vella aristocràcia, ni la burgesia, ni la menestralia, ni els obrers, ni els pa-

gesos, ni els mariners viuen d'una manera sòlida dintre de les novel·les cata-

lanes com viuen dintre de les novel·les de qualsevol país amb tres dits de

cultura i de preocupació.

Una lectura diguem-ne retroactiva de *Paulina Buxareu* permet inscriure-la perfectament dins aquest pla: es tractaria de la novel·la de la menestralia barcelonina en el seu moment de trànsit cap a la conversió en una burgesia amb vocació dirigent que malda per desfer-se de les restes del seu origen.

L'aparició d'*All i salobre*, que se'n situa, en canvi, a una gran distància, anà precedida d'un sorollós escàndol literari; el causat per la publicació prèvia de *Les pedres de Girona*, tercer capítol de la segona part de l'obra, i que tingué com a conseqüència última l'aplicació de l'autocensura en el moment d'editar la novel·la. Un dels motius de la reacció fou el mateix fet de la impressió del capítol en un setmanari –<<L'Opinió>>– manifestament nacionalista i d'esquerres, que contrastà amb la identificació que hom feia de Sagarra amb una ideologia dretana i absolutament conservadora. El motiu de l'escàndol era la descripció en el capítol de les dones d'una determinada ciutat: Girona. Estaments oficials gironins –alcalde, governador civil i capità general– calmaren venjança, mentre que la protesta a través de publicacions com <<Catalunya Cristiana>> o <<La veu de Catalunya>> cal inscriure-la en el marc més ampli de la polèmica entre art i moral, que recorre la novel·lística d'aquest moment. És per això que va caldre que Sagarra donés explicacions i es disculpés,

sobretot, davant de l'Ajuntament, per aclarir que la visió de Girona publicada <<no és la visió del meu cor>> sinó <<la visió d'un desesperat>>.

Així, a *All i salobre*, Sagarra presentà, en el marc geogràfic d'un poble pescador del Cap de Creus, fidel transposició del Port de la Selva que ell coneixia tan bé, la tragèdia, absolutament desproveïda de grandeses, d'un jove seminarista sense vocació –Quimet– destruït perquè ha abocat tota la seva existència a un desig sexual –en la figura de Mari, igual de primària que Quimet– que mai no podrà satisfer.

All i salobre és, en certa mesura, el retrat d'unes consciències, més que no el *rapport* d'uns actes que provoquen determinats esdeveniments. Els protagonistes són predominantment passius en relació a llurs condicionaments psicològics, familiars i geogràfics, i ni tan sols són capaços de racionalitzar els estats mentals. El narrador ho fa per ells i, a més, els interpreta i els judica. La repetició amb què això es produeix, però, faria esdevenir tediosa la novel·la (realment els personatges donen poc de si), si no fos per les interrupcions sovintejades de l'acció. Precisament on *All i salobre* resulta més reeixida és en les descripcions impressionistes d'alguns indrets on tenen lloc els fets i en els retrats de personatges sense gaire, o cap, funció estructural, com el Dragó –capítol VII de la primera part–, la Sareta –capítol VI de la primera part–, les mestresses dels prostíbuls de Girona, els habitants de la dispesa, etc., nuclis autònoms o amb un lligam molt prim amb els fets de la novel·la.

Malgrat l'esforç estilístic enorme, *All i salobre* no s'escapa de les constants novel·lístiques de Sagarra: la base essencialment vuitcentista domina tot el material. En termes generals, la trobem en aquest determinisme que colla la trajectòria dels protagonistes, d'arrels biològiques ben clares, i en el conflicte entre aparences i realitat, repetit en totes les seves novel·les i contes, i que a *All i salobre*, a més, es delata en la tria del motiu central: l'eclesiàstic que, pels motius que sigui, es rebel·la davant les condicions de vida que el seu estat li imposa. Aquesta pugna nascuda de l'instint o de la consciència, i concretada en un conflicte amorós o sexual, és un dels motius que més i millor han convertit en novel·la la tensió de l'existència dissociada.

Vida Privada

Vida Privada va sortir l'octubre de 1932, al cap de quatre anys de l'escàndol d'*All i salobre*. El desplegament propagandístic alimentava l'expectació amb dues cartes d'efecte segur: l'anunci de l'obra com a novel·la de Barcelona i l'atiament de la curiositat pública pels <<secrets més amagats>> de <<personatges com els que tots coneixem>>. L'èxit editorial es va nodrir també del ressò que va significar el premi Crexells, atorgat a la novel·la quan encara no havien passat dos mesos de la seva aparició. *Vida Privada* era una altra novel·la escandalosa, i es va convertir en un lloc comú parlar-ne com d'un *roman à clef* on les coincidències amb personatges de certs ambients no eren pas fortuïtes.

El mateix any 1932 Josep Maria de Sagarra feia referència, aparentment, a l'elaboració de *Vida privada* en un <<aperitiu>> que titulà *Olor de novel·la*: << (...) puc dir que he començat a escriure alguna cosa amb l'intent que sigui una novel·la. No sé si me'n sortiré però no vull fer traïció ni vull repudiar aquesta olor de novel·la que sento spendre's de tot>>. En realitat, però, estava parlant d'un projecte de molta més ambició, que no va tenir continuïtat, i del qual *Vida privada* resta com a tempteig i única mostra. En una conferència-presentació que Sagarra va fer a la llibreria Catalònia el mateix dia de sortir l'obra, va dir que <<havia tingut de primer l'ambició de fer una crònica de la seva època; una crònica que abastés un segle, que expliqués la Barcelona d'abans de la guerra, durant la guerra i després de la guerra. Espantat, però, per la vastedat de l'ambició –una ambició que molt pocs homes han vist reeixir–, decidí de primer fer un assaig. Aquest assaig hauria de tenir poques proporcions. Però sense adonar-se'n el tema li vacrèixer entre les mans i així van sortir en dos mesos de treballar sense descans (...) les vuit-centes quartilles que avui fan els dos volums de *Vida privada*>>. El concepte històric-documental del gènere, ben vuitcentista és el mateix que expressa a *Olor de novel·la* i que ja havia teoritzat en tres articles de 1924–1925. Sagarra és, doncs, un narrador de la vella escola interessat per transmetre el batec històric de la realitat a través d'indrets i de figures humanes; tant se li'n dóna de les estrebadures que la novel·la contemporània va fent en el camí de la reducció del món a una consciència

individual. Paradoxalment, també hi arribarà, a la seva manera. Però de moment es refia d'altres recursos: l'interès de la intriga, la conxorxa amb el lector, l'eficàcia provada dels ressorts expressius de la seva prosa –l'«estil mengívol»–, com diu a *La por a la novel·la*. Per això a *Vida privada* no abandona cap dels tics que li són ja propis: la veu narradora que presenta la realitat tot qualificant-la moralment, mitjançant la ironia, la sàtira o el sarcasme; els procediments estilístics essencialment poètics; els fragments narratius o discursius, sense lligam directe amb l'acció, on l'autor implícit es dirigeix al lector virtual. Tots aquells trets sotmesos amb prou feines a la voluntat minimitzadora de *Paulina Buxareu* i desfermats a *All i salobre*, els tornem a trobar a *Vida privada*. En aquest cas, Sagarra girà els ulls, amb propòsits narratius molt més ambiciosos, cap al sector social que coneixia millor: l'amalgama humana que formava el «gran món» i que es movia, sobretot de nits, en una Barcelona molt més orgànica que no la que vèiem a *Paulina Buxareu*. En el centre d'aquest món –i de la reflexió que Sagarra proposà– hi trobem les escorialles d'una certa aristocràcia local que viu els darrers moments en la transició de la Dictadura de Primo de Rivera a la República. Aquest moment històric representa la crisi d'unes condicions socials i d'uns valors que les mantenien.

Els personatges de *Vida privada* viuen el present de l'acció en dos moments: 1927 i 1932, que corresponen, respectivament, a les dues parts de la novel·la, d'extensió molt similar. Entremig hi ha l'Exposició Universal i el canvi de règim, que acaben d'accentuar el caràcter decadent de la reduïda societat a la qual pertanyen. Qui exemplifica sobretot aquesta decadència, perquè intensifica amb la ruïna moral la ruïna econòmica –que ja és un fet irreversible en iniciar-se la novel·la–, és la família Lloberola; la dissolució completa d'una noblesa obtinguda al segle XVIII és l'eix estructural bàsic de *Vida privada*. Don Tomàs de Lloberola a les seves velleses, els seus fills, Frederic i Guillem, homes fets, i els seus néts, Maria Lluïsa i Ferran, fills de Frederic, liquiden de manera progressiva i amb cinc finals diferents els «principis» encarnats en un nom que ja no significa res perquè ja no té res. Si els Lloberola són el centre de l'obra, la resta del personal prové de les seves *liaisons*, i així successivament fins a completar el complex tram de les accions i anar-les situant en una escala, no pas gaire mòbil, que ocupa llocs estratègics de la ciutat.

La tria dels Lloberola com a nucli central de la reflexió que fa Sagarra a l'entorn d'un final d'etapa és bàsica per a l'organització de la novel·la. Els papers estan sofrint un desllorigament: el nom i la persona, la posició i la persona, deixen de coincidir. Es traïxen els orígens. Realitzar verbalment aquest canvi requereix, en primer lloc, remuntar-se a aquest passat que ho explica tot –i que satisfà les vel·leïtats historicistes de Sagarra–, i, en segon lloc, donar les claus de la concepció del món que permet jutjar els personatges alhora que aquests es van explicant ells mateixos: l'aristocràcia del París és una classe venuda al poder central.

La història sinistra dels Lloberola, intensificat per la ruïna econòmica que posà al descobert allò que altres, de moment, podien anar amagant: la ruïna moral. Car és ben clar que per a Sagarra una cosa és conseqüència de l'altra: «(...) hi ha famílies de molta tradició, tan evaporades, tan espremudes, d'una eficàcia social tan nul·la, que els seus membres senten un desig fatal de disgregar-se de fugir de la trajectòria paterna, de destruir l'esperit familiar».

En definitiva, i aquí comença la tesi moral de *Vida privada*, allò que el narrador condemna és, sobretot, l'estupidesa i l'afany de figurar, en qualsevol estament (aristocràcia, burgesia pseudo-catalanista, representats del món polític o del món intel·lectual).

Aquesta reflexió sobre l'home i el país adquireix un paper en la novel·la des del moment que selecciona el material a base de dues línies que es troben: l'oposició de dues èpoques (que dóna l'organització diacrònica dels esdeveniments) i l'èmfasi en el comportament sexual dels personatges (que en dóna els talls sincrònics i que motivà la fama escandalosa de la novel·la).

Un dels objectius immediats de *Vida privada* és descobrir què s'amaga sota el luxe i el cosmopolitisme de la vida nocturna barcelonina de les classes altes. I el punt on desapareix la carcassa del joc que tothom fa, i es descobreix l'origen de la persona, és el sexe. Obviant totes les convencions socials, en aquest «fons secret de la persona» només l'instint i l'herència tenen un paper. Els dissenys últims de l'individu són fruit de la

història biològica familiar, però el seu comportament social està lligat a l'època que hi toca viure. La línia divisòria entre les dues èpoques morals que s'enfronten a *Vida privada* és la guerra. La guerra marca les característiques del món que en surt: viure al dia és <<la marca més forta que deixà la guerra a la societat que comença l'evolució a partir de l'any mil nou-cents vint. (...) El confusionisme i la vanitat intestinal>> són el resultat del capgirament de valors. L'aparença externa, la possessió material són els nous elements de consideració social enfront de la història i la tradició. Josep M. de Sagarra, fill del segle XIX, lamenta profundament aquesta subversió i al literatura mitjançant l'entronització d'uns valors suposadament inherents a aquella època: el lligam amb el país a través del lligam amb la tradició.

El valor que centra la reflexió elegíca de Sagarra és, precisament, el barcelonisme. Aquest és un mot que es resisteix a ser definit: manté lligams amb la capacitat del sentiment –de sensibilitat– i amb la importància de la tradició, de la qual, en certa mesura, és al síntesi; barreja d'història, de raça i de paisatge, fa la impressió de ser, en darrer terme, l'essència de la mitologia personal de Sagarra. A *Vida privada* hi ha un personatge que la simbolitza. Pilar de Romaní és l'espectre del passat: <<Bobby descobria en els plecs dels llavis, en la barbeta una mica sortint, en les arrugues, en els ulls cansats i en els cabells blancs d'aquella decrepita majestat, encara alta i somrient, tota l'essència d'una Barcelona aristocràtica i comercial, popular, orgullosa i una mica infantil, de la qual s'acabava el rastre>>.

Vida privada és, doncs, molt més que una novel·la de tema urbà: és la idealització mítica d'una ciutat que, en una època, sintetitza tots els valors de la concepció sagarriana del país i dels seus habitants. Els indicis proustians que semblen inevitables en la recuperació d'un món perdut poden trobar-se, com ja ha estat remarcat, en l'episodi final. Centrat pràcticament en l'atmosfera mental de Bobby, s'hi recullen tots els fils de l'oposició entre dos mons igualment fascinats (el trepidant dels feliços vint i el de la tradició vuitcentista); la mort de Pilar, filtrada per la consciència del seu fill, és molt més que el trencament d'un lligam afectiu i sanguini: té un sentit emblemàtic i col·lectiu. Darrera, hi ha tota una visió del món, la del narrador que, per uns moments, ha deixat pas al personatge. Allò que preval, però, és la seva personalitat, fins ara en la penombra però present en la paraula: finalment, després d'haver imposat subrepticiament la seva percepció de la realitat, es decideix a sortir a la superfície connectant amb el caràcter perdurable de les roses de la Rambla –que el lliguen a Bobby i a Pilar–, en la figura d'un <<home gris, de galtes indefinides, d'edat indefinida, amb l'estómac ple de whisky i amb el cor ple de roses vermelles...>>.

La fredor o les ires amb què la crítica rebé les seves novel·les i potser la consciència de no haver-se'n sabut sortir són la causa immediata del silenci novel·lístic que seguí la publicació de *Vida privada*. A partir de la guerra civil s'hi sumà un altre factor. Davant un món canviat, en què Sagarra ja no es reconeixia, l'opció fou la de continuar pel camí iniciat a *Vida privada*: el record nostàlgic, l'elegia per un món perdut del qual el present ja no conservava els rastres.

Així doncs, després de 1939, fou amb la prosa que Sagarra donà la seva dimensió autèntica i situà el sentit de tota la seva obra literària. La dificultat de separar ficció i experiència personal en les novel·les es resolgué a través de la segona manera, la qual, a partir d'ara, s'expressà només directament, sense la forma novel·lística, i la interpretació moral de la realitat pogué ser feta lliurement. En aquest sentit, *La ruta blava*, escrita durant el viatge a Polinèsia i apareguda primer en castellà –*El camino azul* (1942)– i molts anys després, el 1964, en català, s'ha d'entendre com el diari d'un intent impossible: abstenir-se d'un present catastròfic per experimentar el primitivisme relatiu del paradís transoceànic.

I el 1954, retornat de feia poc al periodisme, publicà les seves *Memòries*, que són la confirmació que el rebuig del món present s'expressa amb tot el seu sentit quan ho fa de forma personal i directa, sense al cotilla que per a Sagarra era la convenció novel·lística. La reconstrucció imaginativa del passat, des de les engrunes de la història, dóna raó, finalment, no només d'una posició personal evasiva davant el món, sinó de tota una obra literària: explica els personatges dels poemes dramàtics i explica l'abandó de la novel·la pel testimoni personal. Es converteix en un testament.

Valoració Personal

Crec que fer la realització d'aquest treball de literatura, m'ha servit per aclarir, com era la vida d'un gran poeta català, un gegant de les lletres catalanes i el retrat d'un personatge de vida apassionant, una figura, a la vegada tendra i humaníssima.

Me'n he adonat de com és viure sent poeta, escrivint, vivint per la literatura, viure aquestes sensacions. La realitat, una cosa diferent, que per saber ben bé com és, s'ha de ser poeta i viure'ho.

En definitiva, aquest treball, és un petit record d'un gran poeta, Josep Maria de Sagarra, el qual sempre quedarà en el fons del cor dels catalans.

Bibliografia

Gran Enciclopèdia Catalana Vol. 10

Gran Larousse Català Vol. 9

Enric Gallén i Marina Gustà, Vida Privada de Josep M. S., Mirall Edhasa, Barcelona.

Lluís Permanyer, Sagarra vist pels seus íntims, Mirall Edhasa, Barcelona 1982.

Índex

Vida 1

La poesia: de la cançó al poema narratiu 5

El teatre: entre tradició i modernitat 13

Del teatre poètic 16

Del teatre en prosa 20

Els anys trenta 22

La represa teatral a la postguerra 25

La prosa: de la novel·la al memorialisme 28

Vida privada 32

Valoració Personal 37

Bibliografia 38

556

40

Alumna:

Professora:

C.C.: Català

Curs: 4art E. S. O. A