
Notes sobre «Vida privada»

per Marina Gustà

I

Vida privada és, diu Josep Pla, «un llibre d'una normalitat europea inqüestionable».¹ Certament, en el context de la narrativa catalana d'entreguerres, la darrera novella de Josep M. de Sagarra pot produir, a primer cop d'ull, una impressió de modernitat que, tanmateix, es desintegra quan se'n volen veure els mecanismes. L'èmfasi del narrador en la vida sexual dels seus personatges i el cosmopolitisme trepidant en què aquests es volen moure, d'una banda; l'aparent anticonvencionalisme en l'organització del material i el fet d'incorporar al text una conversa de dos personatges sobre la novella que s'està escrivint, de l'altra, no són sinó indicis de la presència, en determinats medis, de lectures europees significatives d'un canvi en la concepció del gènere. Però es queden en indicis, sense anar més enllà, perquè *Vida privada* no és debades la tercera incursió en el camp novellístic d'un autor que s'havia pres la vocació narrativa com a tasca diguem-ne patriòtica, i que creia en un concepte determinat del gènere: el que era a les bases de la novella europea del segle XIX.² No oblidem tampoc que Sagarra tancava amb aquesta obra la seva trajectòria novellística: l'a-

1. Josep Maria de Sagarra i la seva prosa, dins *Retrats de passaport* (Obra completa, xvii, Barcelona 1970, p. 420).

2. La característica de la narrativa vuitcentista va ser, segons Sagarra, definir l'espectre social i constituir-se, per tant, en compendi d'altres formes de cultura, accessibles a un públic ampli gràcies a aquesta «forma democràtica per excel·lència de l'art de la paraula». Cf. *Novella catalana* («La Publicitat», 11-v-1924) i *La utilitat de la novella* («La Publicitat», 10-v-1925).

parició de les *Memòries* el 1954 és la peça que, en definitiva, explica el perquè d'aquell abandó.

Vida privada va sortir al carrer l'octubre del 1932,³ al cap de quatre anys de l'escàndol d'*All i salobre*.⁴ El desplegament propagandístic —Sagarra es trobava en el seu moment més dolç de popularitat— alimentava l'expectació amb dues cartes d'efecte segur: l'anunci de l'obra com a novella de Barcelona i l'atiantament 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 novella quan encara no havien passat dos mesos de la seva aparició.⁵ *Vida privada* era una altra novella escandalosa, i es va convertir en un lloc comú parlar-ne com d'un roman à clef on les coincidències amb barcelonins d'una certa corda no eren pas fortuïtes.⁷

La rebuda de la crítica, malgrat tot, va ser freda, si no irada.⁸ Sagarra l'explicava per la «immoralitat tendenciosa» que hom hi havia volgut veure,⁹ i tenia raó. Però part de les objeccions feien referència a aspectes d'un altre ordre: l'aparent estructura fragmentària va desorientar la crítica, i *Vida privada* va rebre una etiqueta —la de «crònica»— que creava una falsa oposició genèrica i feia força inviablés els intents d'anàlisi.¹⁰ Molts anys més tard, Maurici Serrahima¹¹ va desfer l'equívoc tot apuntant els problemes bàsics que presentava *Vida privada*. Aquests problemes expliquen, en part, perquè Sagarra no va continuar per aquest camí, però són el resultat de la mateixa gestació de l'obra.

El mateix any 1932 Josep M. de Sagarra feia referència, aparentment, a l'e-

3. Llibreria Catalònia, 2 vols. *Vid.* «La Publicitat» (9-x-1932).

4. Abans de sortir *All i salobre* (Barcelona, Llibreria Catalònia, 1929), Sagarra en va publicar un capítol, *Les pedres de Girona*, al núm. 3 del setmanari «L'Opinió» (març de 1928). El text, una evocació de les festes de sant Narcís, va provocar les iras dels medis oficials gironins i la novella va aparèixer sense alguns fragments, el més llarg dels quals feia referència a la població femenina de la ciutat. A part el fet d'inscriure's en la polèmica encara vigent entre l'art i la moral, l'episodi va suscitar reaccions apassionades de totes bandes, i va portar cua ben bé durant mig any.

5. «La Publicitat» (9-x-1932). Tot i que el debat sobre la novella havia quedat clos el 1925, determinades qüestions continuaven plantejant-se de manera endèmica, com ara la manca relativa de novel·les de tema urbà.

6. Sagarra guanyà la partida a tota la producció prosística del 1932, que comptava amb obres com *Laia*, *Terres de l'Ebre* i *Una mena d'amor*. Cal dir que la votació no fou unànime (*vid.* Manuel BRUNET, *El Premi Creixells 1932*, «La Publicitat», 14-xii-1932).

7. La crítica només fa referència a la *vox populi*, però no posa exemples concrets; evidentment, Sagarra va utilitzar com a material coneixences seves i després, és clar, el reelaborà: sense que es pugui considerar un exemple representatiu, perquè és un personatge molt secundari, és curiós constatar la identitat entre una de les amigues de Pilar de Romani, Lola Dussay, i una figura que apareix a les *Memòries* formant part del món perdut de la infantesa, Dolores Alemany (*Memòries*, Barcelona 1964, 2a. ed., p. 192).

8. Domènec GUANSÉ, *Els llibres nous: «Vida privada» de Josep M. de Sagarra* («La Publicitat», 3-xi-1932); Manuel de MONTOLIU, *Breviari crític: Josep M. de Sagarra. «Vida privada»* («La Veu de Catalunya», 15-ii-1933).

9. *Vid.* Melcior FONT, *La nostra gent. Josep M. de Sagarra* (Barcelona [s. d.]), p. 52.

10. Com es pot veure, també, en la interpretació de Rafael Tasis (*Una visió de conjunt de la novel·la catalana*, Barcelona 1935, ps. 92-93, i *La novel·la catalana*, Barcelona 1954, p. 67) i en les posteriors de Guansé (*Abans d'ara*, Barcelona 1966, ps. 175-176 i *L'obra en prosa de Josep M. de Sagarra*, pròleg a J. M. de SAGARRA, *Obres completes*, vol. I, prosa, Barcelona 1967, ps. xxiii-xxiv).

11. Serrahima va parlar per primer cop de *Vida privada* arran de la segona edició de la novella («Serra d'Or», vii [1965] núm. 9, p. 69). Va fer-ne una anàlisi molt més detallada per a la *Guia de literatura catalana contemporània* (Barcelona 1973, ps. 239-245); pràcticament, aquest text és idèntic a bona part del capítol dedicat a Sagarra dins *Dotze mestres* (Barcelona 1974, ps. 355-360).

laboració de *Vida privada* en un «aperitiu» que titulava *Olor de novella*: «(...) puc dir que he començat a escriure alguna cosa amb l'intent que sigui una novella. No sé si me'n sortiré, però no vull fer traïció ni vull repudiar aquesta olor de novella que sento desprendre's de tot.»¹² 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 va créixer 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*».¹³ El concepte històrico-documental del gènere, ben vuitcentista, és el mateix que Sagarra expressa a *Olor de novella* i que havia teoritzat ja en tres articles de 1924-1925.¹⁴ Aquest aspecte pesa decisivament en les seves novel·les i s'hi correspon amb l'ús de les convencions narratives tradicionals. Sagarra és un narrador de la vella escola, interessat per transmetre el batec històric de la realitat a través d'indrets i figures humanes; tant se li'n dóna de les estrebades que la novella 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,¹⁵ la conxorxa amb el lector, l'eficàcia provada dels ressorts expressius de la seva prosa.¹⁶ Per això a *Vida privada* no abandona cap dels tics que ja li són 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 aquests trets, sotmesos amb prou feines a la voluntat minimitzadora de *Paulina Buxareu*¹⁷ i desfermats a *All i salobre*, els tornem a trobar a *Vida privada*. L'aprenentatge haurà consistit a convertir-los en allò que sosté el pes de l'obra: mentre que a *All i salobre* l'artifici verbal no feia oblidar el poc gruix d'una història periòdicament trencada per les fugides del narrador cap a d'altres objectius, a *Vida privada* la creació verbal d'un món, bigarrada i acumulativa, es correspon amb l'aiguabarreig que el forma, i els respirs que el Sagarra cronista concedeix al novel·lista queden lligats a la visió panoràmica per recolzar l'actuació dels personatges: en són les causes.

De les dues possibilitats que, després del fracàs tècnic d'*All i salobre*, se li presentaven, mantenir l'estretor del camp observat, però superar la simplicitat

12. *Olor de novella*, «Mirador», iv, núm. 170 (5-v-1932).

13. Josep M. de Sagarra parla del «Naixement d'una novella», «La Publicitat» (23-x-1932).

14. «Jo crec que la nostra història social i política de catalans mereix una novella autèntica; jo no sé qui farà aquesta novella; tenim ja algun intent de primera, i em penso que entre tots hem de lluitar i cadascú aportar-hi el que pugui.» (*Olor...*). Cf. núm. 2 i, també, *La por a la novella* («La Publicitat», 26-iv-1925).

15. Cf. *La por...* A la conversa de dos personatges sobre les bases reals de les novel·les (*Vida privada*, I, ps. 262-267), trobem, per exemple: «Voldria escriure la novella d'un cas (...) un cas com un cabàs...»

16. A *La por...* Sagarra parla de la importància de l'«estil mengívol» en la novella.

17. Barcelona, Editorial Catalana, 1919.

a base d'aprofundir en la percepció-concepció del món dels caràcters (cosa que hauria significat situar-se en el corrent subjectivista de la novel·la psicològica) o bé conservar les distàncies tradicionals però eixamplar el camp d'observació, Sagarra tria la darrera. I aquesta decisió (és a dir, la intenció que expressava a la conferència esmentada) confirma la persistència del seu concepte de novel·la i, sobretot, la voluntat de la seva dedicació al gènere: la literatura catalana no té el coixí que suposa per a les altres literatures europees la gran novel·la del XIX, que defineix la societat a través del retrat de les diverses classes que la componen. No hi fa res que el propòsit de palliar aquest buit sembli anacrònic en ple segle XX si els resultats són vàlids.¹⁸ Per això, després d'haver enfocat la mirada irònica, però no desproveïda de tendresa, cap a una burgesia que encara menestralejava i d'haver donat una visió tràgica de la lluita per la vida als topanants del cap de Creus, Sagarra gira els ulls, amb propòsits narratius molt més ambiciosos, cap al sector social que coneix millor: l'amalgama humana que forma el «gran món» i que es mou, sobretot de nits, en una Barcelona molt més orgànica que no la que veïem a *Paulina Buxareu*. En el centre d'aquest món —i de la reflexió que Sagarra proposa— hi trobem les escorrialles d'una certa aristocràcia local que viu els seus darrers moments en la transició de la Dictadura a la República. Aquest moment històric representa la crisi d'unes condicions socials i d'uns valors que les mantenien. De manera inevitable, en la mesura que contribueixen a la dissolució d'aquest grup social i, poc o molt, se'n beneficien, cauen dins el camp observat dos altres sectors: l'alta burgesia —les noves fortunes nascudes de l'esforç personal més o menys honest—, que manté amb aquelles restes de noblesa unes relacions molt ambigües, i el món subterrani que, en complicades ramificacions, procura treure el màxim profit de les tares d'alguns i dels deliris de perversió i modernitat de tots plegats. Ràpides llambregades a d'altres habitants de la ciutat proporcionen un element de contrast, a mig camí entre la visió pintoresca i l'encarnació d'unes contradiccions socials que, tanmateix, queden a l'ombra.¹⁹

«(...) Hi ha cada senyor i cada senyora que ningú no en sospitaria mai res, que aparentment porten la vida més grisa i més correcta, que no són capaços de cap gest violent, ni de res que tingui una mica de gràcia espectacular, i si els poguessis guaitar per dins, si els poguessis seguir els passos inconfessables, tindries arguments que no se t'acabarien mai; però arguments d'aquells que no hi ha manera d'escopir-los a la cara del públic, sense perill que t'apedreguin, i et llencin de la societat com una mala bèstia indesitjable.»²⁰ A part del fet d'ironitzar sobre la reacció que preveia, en aquest i altres fragments de la conversa entre Guillem i un personatge innominat, Sagarra parla dels motius que l'empenyen a escriure *Vida privada* i de les limitacions tècniques amb què es troba, les quals, tanmateix, perden importància davant l'argument.²¹ Segueix, doncs, els «passos inconfessables» d'una sèrie de caràcters que van entortolligant llurs vides al marge de la crisi polític-social que transformarà decisivament la composició de la societat catalana. La inconsciència i la innocència d'aquest viure frenètic és, encara que els personatges de *Vida privada* no ho saben, producte de la crisi moral de la Gran Guerra. La humanitat occidental, Europa sobretot,

18. Cf. *La utilitat...*

19. Les classes populars ciutadanes són vistes sempre en bloc, com a antítesi intuïda del món retratat a *Vida privada*. Salvant les distàncies, a *Paulina Buxareu* ja passava el mateix. La visió que se'n dona és, com a molt, pintoresca.

20. I, p. 263.

21. I, p. 264.

sap que res no tornarà a ser com abans; les classes altes es llancen a una febre de viure ambigua i falsa, bé amb la certesa d'estar fent el cant del cigne, bé per consolidar posicions amb l'engany de la frivolitat. Sagarra, cronista de vocació i nostàlgic per temperament, en una situació excepcional, s'encomana la missió de convertir aquest *entourage* fascinant en novel·la, per evitar que es perdi allò que a *Paulina Buxareu* ja li havia interessat per damunt de tot: el perfum d'una època. Observador parcial, la seva situació respecte al material novel·lístic rebla el clau de la convenció vuitcentista que l'obra traeix, però les lectures del moment i les raons purament cronològiques expliquen que a *Vida privada* es filtrin alguns trets que presagien inútilment una novel·la més d'acord amb el distintiu de la narrativa del moment.

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, que surten de l'adolescència, 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. El desmantellament s'anirà acomplint en les situacions en què, respectivament, es troben tots en acabar la novel·la: don Tomàs ha mort maleint la República; Frederic, enclaustrat a la casa pairal, està sentenciat per la tuberculosi; Guillem s'ha venut a la vídua d'un dels burgesos més rics del país, fill d'un drapaire; Maria Lluïsa ha desaparegut d'escena casada amb un industrial bilbaí després d'haver estat l'amant de l'ex-millor amic del seu pare; i Ferran, finalment, ha trobat la sortida de la crisi religiosa de l'adolescència en la militància comunista. El ventall és prou explícit per no comentar-lo més. Si els Lloberola són el centre de *Vida privada*, la resta del personal prové de les seves *liaisons*, i així successivament fins a completar el complex tram de les relacions i anar-les situant en una escala, no pas gaire mòbil, que ocupa llocs estratègics de la ciutat. L'habilitat de Sagarra per compondre la trama és desigual. A la primera part, la presentació és perfectament concèntrica: diversos episodis van preludejant el fet central (el *chantage* que fa Guillem al baró de Falset), i ambients i personatges, passat i present, s'organitzen entorn d'un sol objecte irradiador i, segons com, simbòlic: una lletra de canvi. A la segona part, en canvi, l'acció es disgrega, voluntàriament, però els efectes són molt menys segurs. A partir de la situació oberta amb què s'ha clos la primera, hi ha una successió de camins paral·lels cap a un nou equilibri (que cal relacionar amb la nova situació política). Sagarra força el material per tal de donar una «solució» a cada personatge, i es veu obligat a fer veritables malabarismes (la història de Ferran de Lloberola és el cas més clar) per completar la panoràmica i fer apareixer aquest equilibri com a resultat inevitable de la imbricació de circumstàncies personals i context socio-polític.

El maneig d'una quantitat tan considerable de material com el que Sagarra posa en joc a *Vida privada* comporta el risc de la dispersió i, de passada, la incomprensió de la crítica. Tot, és clar, s'explica des del moment que sabem que *Vida privada* és una mena de *digest* d'una inexistent comèdia humana molt

més llarga: el ventall de novel·les en potència i en síntesi que hi trobem de cap a cap n'és la prova més evident, i no cal dir l'allunyament cap al passat, que explica el present sempre que és possible. Enganyada per l'aparença de mosaic que tot això dona a la novel·la, la crítica va parlar de trencament de l'estructura clàssica,²² bo i recolzant l'afirmació en la modernitat temàtica que representava l'exploració de la vida sexual dels personatges. En un i altre cas, però, Sagarra perpetua, en el fons, els motlles vuitcentistes. En primer lloc, cadascuna de les múltiples històries que integren *Vida privada* té un sentit exemplar, il·lustra una tesi massa palesament prèvia: els efectes destructors de la tensió entre realitat i aparences en el comportament de cada personatge; aquest «bovarisme» afecta la conducta sexual i la situació econòmica, mòbils de l'actuació dels caràcters, i és l'argument bàsic perquè el narrador rebutgi un present conflictiu enfront d'un passat ideal. I, en segon lloc, resoldre aquest conjunt de tensions dramàtiques en una presentació narrativa coherent passava, en el cas de l'hipotètic avant-guardisme, pel planteig de qüestions teòriques de fons que afectaven el punt de vista narratiu. Sagarra, però, tira al dret i opta per la solució més ràpida: l'«omnisciència sense manies»,²³ que és, de fet, la suma d'uns quants procediments que donen una diversitat de perspectives segons les conveniències de cada moment i les ganes, o no, que té el narrador d'explicar, jutjar, o evocar esdeveniments. Hi ha una lluita tàcita entre un «jo» sensible que constantment empeny per introduir la seva experiència i la seva versió del món i un material que podria ser autònom perquè el narrador té, si vol, la facultat de desaparèixer. Justament, les pàgines inicials en són un exemple: «Els parpres, en obrir-se, varen fer un clac gairebé imperceptible, com si estiguessin enganxats per causa d'una pretèrita convivència amb les llàgrimes i el fum, o per aquella secreció produïda en els ulls irritats després d'una lectura molt llarga sota una llum insuficient. || El dit menut de la mà dreta va fregar les pestanyes, a la manera de cop de pinta ràpid, i les nines varen intentar veure alguna cosa. De fet, la visió va ser un panorama d'ombres fofes i semilíquides d'una gran imprecisió: allò que un hom enlluernat del carrer copsa en penetrar a un aquàrium. Enmig de les ombres, agafava autoritat una mena de ganivet llarg i vaporós del color que té el suc de les taronges esclafades en el port. Era un raig de llum que passava per l'esclatxa dels finestrons, i que anava tornant-se agre amb l'atmosfera carregada de dins l'habitació.»²⁴ No es pot negar que és un inici brillant: el lector obre els ulls amb el personatge, experimenta la mateixa sensació física i descobreix, a poc a poc, el món. El present d'aquest despertar va adquirint sentit a mesura que Frederic, el personatge, va recobrant la consciència i la memòria. Amb ell retrocedim i arribem al moll de la primera part de *Vida privada*: el deute de cinquanta mil pessetes. La creació d'una memòria (és a dir, la il·lusió del seu funcionament) és un dels punts clau de la narrativa subjectivista, i Sagarra hi reïx plenament, per una estona. Durant tot aquell dia, a Frederic se li presentarà al nivell de la consciència una imatge (la gata escardalenca llepant una tassa i produint un sorollet característic) associada a una sensació desagradable; aquest record s'associarà al del fet decisiu (la lletra de canvi) i pràcticament el simbolitzarà. Doncs bé: això no tornarà a repetir-se en tota la novel·la; només al final hi haurà una utilització força hàbil del temps psicològic, en relació amb el personatge de Pilar i, sobretot, amb el de Bobby. Sagarra, com a narrador, té

22. Cf. GUANSÉ, *art. cit.*, i Tasis, *Una visió...*

23. SERRAHIMA, *Dotze...*, p. 358.

24. I, p. 7.

un vici propi del lector de novel·la: és impacient. Per això, ben aviat, l'omni-ciència es fa càrrec de Frederic i l'explica per totes bandes.²⁵ Però la poca paciència, és clar, no ho explica tot. Des de la nostra perspectiva, trobem tres motius —externs tots ells i previs a la novel·la— que hipotequen *Vida privada* i que havien hipotecat també, però amb menys evidència, *Paulina Buxareu* i *All i salobre*: Sagarra no s'esforça a resoldre problemes tècnics i els obvia tan còmodament com pot perquè, primer, té un propòsit ideològic (en aquest cas mostrar la inutilitat d'unes classes altes deslligades de la realitat del país, exemplificada en el bovarisme d'uns quants dels seus representants) i no creu poder-lo fer prou explícit si el deixa només en mans dels personatges; segon, té una voluntat d'estil que és brillant sobretot quan parla *ell*; i tercer, lligat estretament a l'anterior, té una irresistible tendència al memorialisme,²⁶ a l'escriptura de fets que han impressionat la seva consciència. Evita l'estructura superficial autobiogràfica, però de tant en tant l'experiència individual es fa palesa a *Vida privada*. La visió del món, pessimista i escèptica malgrat l'enlluernament imatgístic, acaba fent dels personatges uns ninots a mans del narrador, tal i com l'home occidental és un ninot del seu destí: «(...) en l'existència dels homes, no se sap si per l'atzar, per la fatalitat o per la predestinació, els noms que s'havien separat tornen a trobar-se; una mena de fil invisible va lligant les ànimes contra les voluntats, i al capdavall els homes i les dones s'adonen que han posat tota la sang en el joc d'una farsa inútil, de la qual no els resta altra cosa que una mica de mal gust a la boca i a unes quantes passes guanyades dins del camí de la mort.»²⁷ Veure, darrera d'aquests mots, una teoria naturalista estàndard no és pas equivocat. Si ho afegim al costumisme subjacent en l'oposició present-passat i a la motivació realista convencional que ho engloba tot²⁸ se'ns confirmarà aquell anacronisme de què parlàvem. Al capdavall, allò que haurà anat prenent cos en la novel·la, i que en restarà com a aspecte predominant, serà l'expressió d'una sensibilitat i una valoració sentimental de la història del país. L'entitat dels efectes restarà importància als problemes de la composició.

II

És ben clar que en l'obra de Josep M. de Sagarra no hi ha solució de continuïtat entre la prosa de ficció i la periodística o la documental: el segell estilístic personal es va confirmant amb el pas dels anys. A *Vida privada* es posa

25. Un altre encert és l'intent de presentació simultània dels dos germans, amb tècniques diferents, enfocats a la mateixa hora del mateix dia. Ara, en el cas de Guillem, el procediment utilitzat és el de la convenció dramàtica: unes escenes prèvies i posteriors a l'escena central —en el·lipse— presenten Guillem prostituint-se per tres-cents pessetes. Com a consideració marginal, podríem relacionar el canvi de tècnica amb l'indole de l'experiència que en aquest cas s'hauria hagut de concentrar en la consciència de Guillem. La rendibilitat de l'episodi és molt alta, perquè el recurs fonamental és la intriga, desvetllada «per atzar» per una tercera persona. Com s'ha fet amb Frederic, Guillem ha estat presentat en relació amb el sexe i amb els diners, i l'episodi isolat és també el peu per a fer un retrat sencer del personatge en el que segueix.

26. Cf. *Olor...*, on deixa ben clara la seva preferència, com a lector, per aquest gènere fins aleshores.

27. II, p. 154.

28. Cf. la conversa esmentada: «Si mai publico alguna cosa ja sé que em diran que sóc fals i que sóc truculent, però és que la realitat no en pot ésser més de truculenta. (...) Els fa l'efecte que tot allò és fals, que en la vida no és possible que es donin casos d'aquesta mena» (I, ps. 262-263).

aquesta escriptura al servei d'una tesi prèvia, de tal manera que, a la fi, l'èxit més gran de la novella continua essent, com a *All i salobre*, el llenguatge. Amb una diferència fonamental: aquí no és una carcassa que explota una trama molt minsa, sinó que l'expressió verbal integra tots els elements de la novella i acaba identificant-s'hi. La illusió de realitat i la recuperació del passat creen uns efectes totalitzadors mitjançant la reducció a la paraula escrita, uns efectes que connoten una concepció del món: una moral.

Al llarg de la novella, el narrador aporta prou elements de tot tipus com perquè ens adonem del punt que dona sentit a totes les peces del conjunt. *Vida privada* presenta una sèrie d'experiències individuals —exemple d'unes de col·lectives— de les quals s'extreu una generalització que es pot formular com a declaració de principis. Els escarafalls de puritanisme més o menys dissimulat, les interpretacions errònies²⁹ no s'adobaven amb el reconeixement que, «malgrat tot», Sagarra observava una actitud de reprovació moral davant el comportament dels Lloberola i companyia. La crítica intentava salvar el que semblava insalvable, però no s'adonava que l'anatematització d'un cert món «modern» es despenia de la sàtira i l'elegia tant com dels judicis expressats obertament, ni que partia de la reflexió ja central en les novel·les i els contes de Sagarra que precedien *Vida privada*: la condició humana és essencialment mistificadora, tendeix a amagar la realitat d'una existència poc gloriosa a base de sentimentalisme o de fredor premeditats, de posició social o de rebuig de les normes, d'idealització del passat o de projectes de futur.³⁰ L'home és hipòcrita per naturalesa, i la civilització institucionalitza només un vessant d'aquesta tendència: una posició social determinada exigeix una conducta determinada, que és com dir unes formes externes fixes. En el món de *Vida privada*, ningú no es troba més implicat en aquest joc que l'aristocràcia, perquè és en ella on el nom —reducte on se sintetitzen història, poder econòmic i principis morals— és la persona. Quan aquesta identitat es trenca apareix el conflicte. 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 novella. 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 velleïtats historicistes de Sagarra—³¹ 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.

Podem parlar, per comoditat, d'una tesi social i una tesi moral: una visió de les relacions entre un sector social determinat i l'evolució històrica del país, i la formulació d'uns principis morals i, doncs, universals. A la primera festa a casa d'Hortència, quan és a punt d'arribar Primo de Rivera, la conversa de dos personatges innominats és un altre cop el truc que Sagarra utilitza per donar la seva opinió: l'aristocràcia del país és una classe venuda al poder central («El seu pare era un home català, que encara parlava català. I ella, qui és? ¿De quina manera sent el seu país i la seva nobilíssima tradició, aquesta dona? Doncs ja ho veus: casant l'única filla que té amb un «cartagenero», un duc arruïnat que

29. GUANSÉ, *art. cit.*, va arribar a dir que *Vida privada* volia ser una novella divertida i que no ho aconseguia.

30. Cf. *L'aperitiu: Les delicades mentides (Obres completes, 1, prosa, ps. 467-468)*.

31. A *Olor...* explica que ha arribat a la novella, com a lector, a partir de la passió per la història.

segons sembla és un perfecte canalla, i anant com una adelerada darrera de l'imbècil que ens fa la guitzza a tots...»),³² un estament que —com el cas en qüestió, la marquessa de Perpinyà— només pretén la proximitat amb el poder per conservar uns privilegis materials que no li serveixen per afavorir el país, com la veritable aristocràcia hauria de fer, sinó per allunyar-se'n: «Tota la tradició d'ells és la humilitat de les parets; fora d'aquestes parets hi ha la vida que ells no han comprès mai, hi ha Barcelona, m'entens? ¿Què han fet tota aquesta gent pel país, quin esforç han aportat? Res absolutament.»³³ La història sinistra dels Lloberola, doncs, no és més que un cas de tants, intensificat per la ruïna econòmica que posa al descobert allò que altres, de moment, poden 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 expremudes, 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.»³⁴ I aquest és l'inici de la davallada. A *Vida privada* tothom és fill dels seus orígens, com efectivament es demostra —i es recalca— en les històries de Frederic, Guillem o Maria Lluïsa; la importància o la indiferència per dir-se Lloberola és igualment significativa, perquè ningú no pot fugir —si no és a base d'una catarsi, com Ferran— dels seus condicionaments atàvics: la degradació de Maria Lluïsa no és «res més que una crescuda ràpida i allucinant dels gèrmens que (...) duïa sense adonar-se'n.»³⁵

És clar que la contrapartida no és pas l'entronització de la classe burgesa. És veritat que «tenen una iniciativa, una ambició; fan rodar fàbriques i fan rodar cases de banca; fan treballar l'estómac del país...»,³⁶ però aquesta supeditació total al negoci és encara pitjor: «Com que són gent sense conviccions, tiren al dret; ara són partidaris d'aquest general beneit i demà serien partidaris d'una república o d'un règim comunista, si trobaven manera de fer quatre quartos.»³⁷ En el fons, doncs, les línies divisòries es dilueixen: Antoni Mates, nét de drapaire i home fort del tèxtil cotoner, es converteix en baró de Falset «per gràcia de la Dictadura»;³⁸ els Lloberola passen de ser «aquells senyors que tenen aquell tapís tan bo»³⁹ al «Déu li pagui, senyora marquesa!» de la pidolaire que rep cinc cèntims de Leocàdia i és l'única persona que se li dirigeix amb el tractament.⁴⁰ Els mateixos conversadors inconeguts ho confirmen: «Mentre el senyor Marquès de Sitjar vivia al carrer de Sant Pere Més Baix, semblava que fos alguna cosa; ara el tens arruïnat en un piset gairebé de menestral; és un pobre senyor Tomàs i res més.»⁴¹

L'adscripció social, doncs, no és, en principi, cap criteri que serveixi per valorar positivament els personatges. És cert que Sagarra sentia un feble especial per la gent del seu braç i de la seva tradició, i que l'horroritzava la mediocritat de les classes mitjanes,⁴² però aquesta preferència s'ha d'entendre sobretot en un sentit cronològic. En definitiva, i aquí comença la tesi moral de

32. I, p. 231.

33. I, p. 231.

34. II, p. 132.

35. II, p. 142.

36. I, p. 232.

37. I, p. 232.

38. I, p. 136.

39. I, p. 50.

40. I, p. 58.

41. I, p. 231.

42. I, p. 80.

Vida privada, allò que el narrador condemna és, sobretot, l'estupidesa i l'afany de figurar (de fer un paper que no és el que correspon), en qualsevol estament: aristocràcia, burgesia pseudo-catalanista,⁴³ representants del món polític (l'inefable Safont, diputat d'Esquerra, a la segona festa d'Hortènsia), o del món intel·lectual (a la festa de Níobe Cases). L'oposició aparences-realitat és inevitable; dèiem abans que la hipocresia és inherent al gènere humà, sobretot per un motiu. Perquè la societat, la civilització, ha dut l'home a amagar, ja inconscientment, allò que de debò és: «(...) la característica essencial d'una persona no es troba mai en la seva posició dintre la vida ni en el concepte que les altres persones puguin tenir d'ella, sinó que la característica essencial està en el fons secret de la persona, independent del temps i de l'espai, de la moral i dels prejudicis»;⁴⁴ però no independent de la història familiar i fins biològica, del «fatal atavisme»⁴⁵ de l'herència. Tothom, doncs, és el personatge de la seva *novella* particular; tothom es creu cridat a protagonitzar històries que el diferencien de la resta dels humans: Rosa Trènor pensa sovint en la seva «novella amb Frederic», i a la inversa; Guillem disfressa la seva prostitució amb la pseudo-mística de la decadència de l'estirp; i en darrer terme tots els personatges es pensen que trien les opcions de la seva vida quan, en el fons, no fan sinó seguir el dictat de la sang amb una mínima, o nulla, intervenció de la voluntat.

Però el narrador no els tracta tots de la mateixa manera. Pilar Romaní també va viure la seva novella secreta amb el pintor Sebastià Ripoll; i, tanmateix, Pilar és el personatge que personifica els valors del codi de Sagarra. Tampoc no manca la tendresa en el tractament de Leocàdia i fins de don Tomàs, ni una certa benvolença, que creix a mesura que avança la novella, envers Hortènsia. La conclusió és òbvia, i la trobàvem ja a les novel·les anteriors: servir-se hipòcritament dels altres amb finalitats que, per abreujar, anomenarem materials, és moralment condemnable i, a més, destrueix qui ho practica (Frederic perd l'amistat de Bobby, Guillem i M. Lluïsa perden el que els queda de sentit moral...). Allò que importa, en el fons, no és altra cosa que la sinceritat amb un mateix: Hortènsia i Pilar saben perfectament què fan i per què; l'esnobisme de l'una i l'adulteri de l'altra deixen de ser blasmables des del moment que provenen de la sinceritat interior, del món dels sentiments, i que són absolutament desinteressats: Hortènsia actua moguda per un intens barcelonisme, Pilar per amor. Al costat d'aquestes raons, la innocència dels que no tenen prou entitat moral, exempts de malícia, és un altre motiu de salvació (en el cas de Leocàdia, «una vella deliciosa»⁴⁶ que és incapaç de segones intencions). En darrer terme, al costat del sentiment i de la ingenuïtat, allò que eximeix de l'engany és el manteniment d'«una certa correcció i una certa dignitat fins en les coses inconcessables».⁴⁷ En altres mots: el que és autènticament condemnable és el fariseisme. El cas de M. Lluïsa és exemplar: «Maria Lluïsa no havia tingut la valentia suficient per rompre del tot amb la untuositat rànica de la seva família. Havia estat lliure i viciosa a mitges; si s'hagués resignat a viure, el temps que fos, brutalment i pòticament, acceptant totes les conseqüències, el procedir de Maria Lluïsa hauria pogut semblar suïcida per a molta gent, però al cap i a la fi respectable.»⁴⁸ El seu matrimoni és la prova que el seu alliberament és tan fals

43. I, p. 233.

44. II, ps. 130-131.

45. II, p. 154.

46. II, p. 102.

47. I, p. 166.

48. II, ps. 233-234.

com els escarafalls del seu pare. «Viure poèticament», doncs, és l'única possibilitat de salvació: la que triarà Ferran de Lloberola, que, ell sí, viurà d'acord amb el «menyspreu absolut pel nom que duia i per tot el que havia representat la seva família»;⁴⁹ la seva militància comunista és, simbòlicament, el final absolut dels Lloberola.

Aquesta reflexió doble 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).⁵⁰

Els dissenys últims de l'individu són fruit de la història biològica familiar, però el seu comportament social està lligat a l'època que li 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»⁵¹ 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 com Pilar de Romaní, lamenta profundament aquesta subversió i la literaturitza mitjançant l'entronització d'uns valors suposadament inherents a aquella època: el lligam amb el país a través del lligam amb la tradició; més enllà de la simple forma externa, el que compta és l'entitat moral d'aquests valors, capaç fins i tot de vèncer l'escepticisme del personatge de Bobby. El contrast 1850-1918/1918-1931 entra a *Vida privada* a través de la caracterització d'alguns personatges (Pilar, Bobby, Leocàdia); dels *ex-cursus* típics del Sagarra narrador, i de la caracterització plàstica del món: els objectes i els ambients connoten inequívocament una època i, de retop, una concepció del món, des dels mobles de don Tomàs a la decoració de vidre i metall de Níobe Cases. El retrat moral de Pilar Romaní és ben clar: Pilar és «una personalitat barcelonina anterior a l'exposició del vuitanta-vuit, sensible a les olors colonials, a l'oli de les fàbriques, a l'eficàcia del cotó filat i a les comèdies d'en Pitarrà»; «el seu cor col·laborava a l'aire de renaixement que en aquella època s'accentuava cada dia més a Barcelona».⁵² La seva història és el paradigma de tota una generació que, en opinió de Sagarra, va saber unir amb gràcia l'interès individual i l'interès col·lectiu. Pilar arriba a la «intransigència de casta» només quan el «desllorigament de principis»⁵³ l'empeny a arrapar-s'hi com a única manera de preservar la seva individualitat: la «mentalitat democràtica» de la seva joventut⁵⁴ corre el perill ara de confondre's amb «el que li feia més fàstic de tot que era l'esnobisme i les modes americanes».⁵⁵ De manera visceral,

49. II, p. 205.

50. Aquesta «organització harmònica» del material va ser motiu per parlar de paral·lels amb *Point Counterpoint* d'Aldous Huxley (1928) (TASIS, *Una visió... i La novel·la...*; SERRAHIMA, «Serra d'Or»). Però l'estructura de *Vida privada* com a tall horitzontal en la vida d'un sector determinat és, en el fons, falsa: l'acció se centra el 1927 i el 1932, però la quantitat de material que no pertany a aquests dos moments ens la dóna, directament, el narrador. Fora d'això, les semblances són només superficials i desapareixen en el punt bàsic de *Vida privada*: la nostàlgia.

51. II, p. 150.

52. I, p. 160.

53. I, p. 165.

54. I, p. 160.

55. I, p. 168.

Bobby és qui recull, a la mort de Pilar, la representació d'aquesta Barcelona d'abans, assumida en el passeig elegíac del final: el carrer Ample, la plaça Reial, el passeig d'Isabel II, la Rambla i el palau de la Virreina lliguen Bobby al pas-sat que només ha viscut a través de la seva mare; la conversa de Pilar és per a ell «com un alcohol de primera, del qual només n'hi restaven poquíssimes gotes, i calia assaborir-lo a tota consciència, escrupolosament».⁵⁶ El temps psicològic, doncs, inclou el temps històric («la mandra de Bobby, la seva passivitat i el seu somriure tenien alguna cosa de cementiri amable, que en un moment determinat les ombres dels morts s'hi passegen guarnides de perruques, d'egois-mes i d'aventures deliquescents»);⁵⁷ independent de la voluntat, l'atavisme fami-liar és irreductible (Bobby està emparentat amb els Amat) i no permet l'es-cepticisme ni la neutralitat.

En aquest món anormal hi ha, doncs, figures que desentonen; a consciència, com Pilar o Ferran —per posar dos casos extrems—, o sense saber-ho, com el mateix Bobby o Leocàdia. I hi ha, encara, el cas de persones com Agustí Casals, «amb el seu vernís d'home corrent», que deixa endevinar l'existència d'una altra part de la societat barcelonina: «ell era fill d'aquesta Barcelona democràtica i menestral presidida per l'estalvi d'espai, l'estalvi de temps, l'estalvi de diner i l'estalvi de roba».⁵⁸ El paper argumental d'Agustí és nul, però la seva funció és una altra; aquest personatge és també un paradigma, l'home que amb l'ajut de la intel·ligència supera la mediocritat de la seva classe sense història i arriba a valorar tot allò que conserva rastres de l'època ideal. Sent una «admiració deli-cada per aquest món selecte i inútil que avui en dia ha fracassat tristament»⁵⁹ i s'esforça per recuperar-lo, no pas amb el record —impossible en el seu cas—, sinó amb la imaginació: «la seva devoció per la Barcelona antiga» el duu a fre-qüentar el Cafè Suís, local supervivent del món perdut.⁶⁰

A través de tot això, ens anem adonant que el valor que centra la reflexió elegíaca de Sagarra és, precisament, el barcelonisme. Aquest és un mot que ca-racteritza, per presència o per omisió, tots els personatges (el tenen Pilar, Bobby i Agustí, però també Rosa Trènor, que, a la seva manera, també és una figura anacrònica), però que es resisteix a ser definit: manté lligams amb la capacitat de sentiment —de sensibilitat— i amb la importància de la tradició, de la qual, en certa mesura, és la síntesi (com es veu al final de la novella); bar-reja d'història, de raça i de paisatge, fa la impressió de ser, en darrer terme, l'essència de la mitologia personal de Josep Maria de Sagarra.⁶¹

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 a totes les convencions socials, en aquest «fons secret de la persona» només l'instint i l'herència tenen un paper. Maria Lluïsa i Guillem tenen la pretensió de practicar la llibertat sexual, però les seves infules de modernitat i de literatura amaguen «el desinflament absolut de la

56. II, p. 240.

57. II, p. 238.

58. I, p. 108.

59. I, p. 109.

60. I, p. 110.

61. Ben evident, ja, a les *Memòries* (1954), on, per exemple, podem llegir que «Don Manuel Duran i Bas, sense que fos un gran aristòcrata ni un gran milionari, era (...) l'ho-me més representatiu d'un barcelonisme que, per desgràcia, ja fa bastants quinquennis que s'ha esfumat» (2a. ed., p. 257).

voluntat» propi de les decadències familiars.⁶² La vitalitat sexual de Conxa Pujol s'explica, en última instància, pels seus antecedents antillans: «la millenària vibració del sexe» és «l'eix al voltant del qual roda l'home de tots els climes»,⁶³ i, en principi, ni la cultura ni la posició social hi intervenen de manera decisiva. Però això és només una premissa; al capdavall resulta que l'actitud del narrador és ben ambigua i dóna entrada a consideracions sobre la moral classista que, malgrat tot, hi és subjacent. Els personatges troben en el sexe un mitjà per a evadir-se d'una existència grisa i fracassada (Frederic), la compensació econòmica disfressada per la il·lusió de viure literàriament (Guillem), una manera d'alliberar-se de la rutina familiar (Maria Lluïsa) o el motiu principal de viure (Conxa). A primer cop d'ull, sembla que la condemna del narrador es justifica perquè els personatges no actuen amb sinceritat i practiquen un doble joc, sobretot els que fingeixen un sentiment amb una finalitat econòmica (Rosa) i els que es deixen envair per la rutina (la mateixa Maria Lluïsa); d'acord amb això, el moment de la iniciació és el més pur en la trajectòria sexual de l'individu, el que conté l'autèntica «grandesa poètica» del sexe, com es diu en el cas de Ferran.⁶⁴ Aquesta mena de moral natural implica, òbviament, una distinció entre allò que és bo i allò que és dolent: la normalitat i el vici, però també la bellesa i la lletjor («La moral també té una estètica; i les catàstrofes dintre d'aquesta estètica són implacables».)⁶⁵ Doncs bé: dins els paràmetres establerts per Sagarra, el vici es troba en personatges de determinats orígens: Antoni Mates, homosexual, és nét de drapaire; Conxa Pujol, nimfòmana, és d'ascendència cubana; Dorotea Palau, *voyeuse*, havia estat cosidora; els *partenaires* que satisfan Conxa són pescadors o xofers... Parallelament, però, ens trobem amb afirmacions d'igualtat a propòsit de la mentalitat conservadora de Pat⁶⁶ o amb l'ambigu diàleg entre dos personatges en l'expedició al barri *xino*.⁶⁷ Aquesta ambigüitat domina la visió que ofereix Sagarra d'un factor que té molt de millenari, com diu ell, però que es ressent també dels valors socials de l'individu i, fins i tot, de la moda; la panoràmica horitzontal es completa amb la caracterització dels «usos sexuals» dels anys vint: de l'espectacle pornogràfic a l'escena de la «cambrà del crim» a casa de Dorotea, una sèrie d'allusions, ellipsis i comparacions tradueixen la subversió de valors socials que el sexe reflecteix metonímicament.

Malament, doncs, es podia confondre *Vida privada* amb un pamflet a favor de l'amor lliure; ⁶⁸ el que hi ha és un tema tan vell com l'oposició contradictòria de les diverses facetes de l'individu situada ara en una realitat geogràfica coneguda i una època contemporània; una manera de literaturitzar una teoria de l'existència humana a la qual el narrador vol arrossegar-nos pel poder evocador de la paraula. Perquè, tant com dels comentaris explícits fets sobre la marxa, i més aviat barroers novellísticament parlant, la voluntat moralitzadora es desprèn dels recursos expressius, estrictament literaris, a través dels quals es representa lingüísticament la realitat. El lector, sens dubte, és molt més refractari a les declaracions de principis que no pas a la suavitat exercida per l'ús poètic del llenguatge narratiu. A *Vida privada*, la retòrica brillant i uniforme conté una visió del món que, de tant en tant, la veu inequívoca del narrador quasi-drama-

62. I, p. 76.

63. II, p. 194.

64. II, p. 194.

65. I, p. 69.

66. II, ps. 130-131, 144.

67. I, p. 253.

68. Com li va passar a GUANSÉ, *art. cit.*

titzat repeteix pleonàsticament. El to emprat en la novella és el que dona la clau de la interpretació, i els camins poden ser, perfectament, els de l'associació d'imatges i de sensacions: la il·lusió de realitat i la recerca de la complexitat moral del lector s'aconsegueixen a *Vida privada* a través de la recreació d'un món per les impressions que se'n reben. Una sèrie de recursos expressius, que caracteritzen la prosa de Sagarra, donen forma al text bo i apellant constantment a la memòria sensible del lector. Josep Pla ha parlat de Sagarra —i d'ell mateix— com a integrants de «la generació del realisme sintètic —i que se'm perdoni aquesta paraula, que escric només per fer-ne via».⁶⁹ Aquest concepte de realisme és, continua dient Pla, una reacció contra «el naturalisme pessimista i asfixiant, ple, romànticament i depressivament, de vaguetat i de detallisme» i pretén descriure «sense gaires il·lusions, d'una manera més o menys agra» la realitat del moment mitjançant «un contacte amb la vida molt més directe»: «un realisme més lleuger, més fresc, més mogut, molt més sintètic».⁷⁰ En la prosa narrativa de Josep M. de Sagarra, aquesta síntesi expressiva és eficaç gràcies a la utilització de figures retòriques basades en l'el·lipsi: la metàfora, la metonímia i la sinècdoque, compensades per algunes de signe oposat: la comparació i l'amplificació, que s'apliquen sistemàticament a aquells elements que ja eren producte de l'operació anterior i, doncs, que ja no pertanyien a la realitat sinó a la seva representació poètica: «Els neumàtics que feien córrer els "Hispanos" i els "Rolls" tenien una certa grandesa de catapulta romana; els coixins dels cotxes eren una mica castigats, però gastaven un panteix humà, com els pits de l'esclavitud. Les anques dels aristòcrates, que els esclafaven materialment tornant de besar la mà de la reina, podien sentir la genuflexió de tots els murcians, aixecant rails i rebentant canyerries, sense perill de cap bala».⁷¹ «De tant en tant, algun senyor de la vella guàrdia anava a refrescar-se els bigotis blancs amb la grassa perfumada dels escots més tendres, i tornava amb una anècdota agafada amb dos dits, delicadament, com si fos una papallona, i la deixava volar entre els nassos i les rialles, per untar amb una mica de mel i de cinisme la manca d'imaginació de l'arteriesclerosi.»⁷²

La intuïció i la racionalització fan contrapès en la creació d'un llenguatge narratiu que basa el seu èxit, ultra els recursos esmentats, en l'adjectivació: el paper de la derivació i la invenció insòlites creen la imatge d'una gent i una ciutat en un moment històric. I ens donen la caracterització plàstica, dinàmica i sumptuària d'una societat en la qual els objectes connoten el paper que s'hi fa; l'aparença exterior, que apella directament als sentits, és la que motiva precisament aquesta tria lingüística que és l'estil de *Vida privada*: l'exemple més esplèndid és el fragment dedicat a la primera festa d'Hortènsia Portell, on l'ambient i la concurrència, els lligams ocults entre les persones, les contradiccions entre els diversos grups i l'efecte coreogràfic del conjunt es dona totalment a base de l'exasperació de la metonímia i de la hipèrbol, que tradueixen la visió d'un món exasperat i igualment hiperbòlic. La distorsió lingüística es correspon amb la distorsió de la realitat.⁷³ De la mateixa manera, la parla, signe extern, en definitiva, de la persona, defineix els caràcters per l'opció català-castellà i pel fet de ser una màscara a l'abast de tothom: modismes, barbarismes, barreges, frases fetes que pertanyen a la parla barcelonina encara avui acaben

69. Josep Maria de Sagarra i la seva prosa, p. 417.

70. *Ibid.*

71. II, p. 12.

72. I, ps. 219-220.

73. I, ps. 217-236.

de completar la creació d'un món paral·lel que aconsegueix l'exigència de la novel·la tradicional: la imbricació d'una història fictícia internament coherent i optativament versemblant, i una concepció del món que n'ultrapassa els límits i que pot convertir en mite l'espectre de la realitat.

A *Vida privada* hi ha un personatge que adquireix aquesta grandesa, precisament a través de l'aspecte físic: Pilar de Romaní és l'espectre del passat, d'un passat ideal que Bobby és l'única persona capaç de descobrir i de mitificar (juntament amb Hortènsia): «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.»⁷⁴ La Barcelona vuitcentista emergeix de *Vida privada* condemnada a la destrucció per una Barcelona potser cosmopolita, però barroera i confusa, que ha enterrat l'ideal en benefici del profit utilitari. *Vida privada* vol demostrar la validesa d'uns principis morals en desús que topen sensiblement amb un món on la màquina i la velocitat són la síntesi de l'estupidesa humana de la mecanització fisiològica i sentimental.

III

Rafael Tasis lamentava que *Vida privada* no acabés de funcionar com a novel·la ciutadana.⁷⁵ *Vida privada* és, però, 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 els seus habitants. Els indicis proustians que semblen inevitables en la recuperació d'un món perdut poden trobar-se, com ja ha estat remarcat,⁷⁶ en l'episodi final. Centrat pràcticament en l'atmosfera mental de Bobby, s'hi recullen tots els fils de l'oposició entre dos móns igualment fascinants; 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.⁷⁷ Allò que preval, però, és la seva personalitat, fins ara en la penombra però present en la paraula: finalment, després d'haver imposat subreptíciament 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...»⁷⁸

73. I, ps. 217-236.

74. I, p. 181.

75. *Una visió...*, ps. 117-118.

76. *Vid.* Joaquim MOLAS, *Proust a Catalunya* («Serra d'Or», XIII [1971], núm. 139, ps. 277-278), on s'apunten coincidències concretes entre *Vida privada* i *À la recherche...*; Guansé havia parlat ja d'aquest paral·lel a partir de la consideració d'ambdues obres com a «cròniques». Aquest és l'error que es va mantenir fins a la lectura de Serrahima; Sagarra reverenciava l'obra de Proust, però no pas per aquest caràcter, sinó perquè era «el més autèntic creador de poesia i realitat de la nostra època» (*L'aperitiu: André Maurois, Obres completes*, I, prosa, p. 606; cf. també *Memòries*, p. 594).

77. És potser l'únic cas en tota la novel·la on el temps i el record pertanyen inequívocament a un personatge i no al narrador camuflat, tot i que la utilització del temps psicològic no és excessivament hàbil (el soroll del rellotge i el pols de Pilar). Les possibilitats narratives del record estan, en general, infrautilitzades a *Vida privada*.

78. II, p. 245.

Sagarra esmerçà, fins on li fou possible, la seva inèrcia de memorialista i d'articulista brillant en una novella que marca el punt àlgid i final d'un camí que ell, en aquells moments, preveia més llarg. El projecte no es va fer efectiu, per raons diverses; les més convincents es troben en una qüestió d'idiosincràsia personal: les *Memòries*, publicades el 1954, recuperació d'un passat més imaginat que viscut, ens tornaran tota la capacitat evocadora de Sagarra, sense l'obstacle que per a ell representava haver-la de referir a una trama novel·lística que no acaba de dominar. L'elegia pel món perdut i la devoció per tot allò que en sigui un indici pertanyeran, sense *camouflage*, a la seva pròpia biografia sentimental.⁷⁹ Lluny de coincidències puntuals, ens trobarem amb una obra molt més proustiana en la seva concepció, arrodonida pel fet d'acabar l'evocació, precisament, l'any 1918.

MARINA GUSTÀ

79. I aquí sí que els ressorts de la memòria a partir del reconeixement d'una sensació ja viscuda funcionaran plenament.