



**MIQUEL M. GIBERT, pròleg a *Galatea*, de Josep M. de Sagarra, 1998.**

Després de deu anys sense estrenar com a conseqüència de la Guerra Civil i de la repressió de la primera postguerra, Josep M. de Sagarra torna als escenaris l'any quaranta-sis amb una reposició, al Teatre Barcelona, de *L'hostal de la Glòria*, un dels seus grans èxits dels anys trenta. Però el dramaturg s'adona que les noves circumstàncies humanes i estètiques provocades pel trasbals del conflicte espanyol, primer, i per la Segona Guerra Mundial, després, li exigeixen una renovació de l'escriptura escènica. Abans, el 1945, havia escrit *El prestigi dels morts*, que, renunciant al vers i al final feliç característics, anuncia, d'una manera indecisa encara, una possible renovació del model sagarrià de melodrama. Però l'aposta decidida per la renovació es produirà l'any següent, amb la redacció de *La fortuna de Sílvia*, i sobretot el 1947, amb la de *Galatea*. L'any quaranta-vuit *Ocells i llops* posarà punt i final a aquests intents de l'escriptor de canviar l'orientació del seu teatre perquè no va obtenir l'acolliment esperat ni de la crítica ni, sobretot, del públic.

Les tres peces que acabo d'esmentar presenten, amb matisos diferents, un mateix tema: la corrupció moral que s'apodera del món present i que torna impossible o agònica la integritat ètica de l'individu. La brutalitat que l'autor observa en la realitat d'aquells anys quaranta, causada per la confusió social i espiritual produïda per les conflagracions més recents, converteix els ideals i els somnis més nobles en passat cada dia més remot, més irrecuperable. Les tres obres ens mostren uns supervivents d'aquest passat que proven de mantenir-lo viu d'una manera tenaç, però conscients que la posició moral que defensen pertany, definitivament, a un temps perdut.

D'altra banda, aquestes peces dibuixen una progressió en l'anàlisi pessimista de la realitat. Només cal comparar els tres finals per veure clarament que la posició de Sagarra va de l'escepticisme adolorit però moderat de *La fortuna de Sílvia* fins a la desesperança profunda, sense perspectiva de futur, d'*Ocells i llops* passant per «l'impuls de rebel·lió» —impossible, caldria dir— que ell mateix subratllarà en referir-se a *Galatea*. Per tant, aquesta «Farsa en tres actes i sis quadres, del nostre temps» se situa en el punt central de l'evolució de Sagarra en l'anàlisi del present, i com a tal,

esdevé un camp de combat en què transcorre una batalla decisiva.

L'autor, en el conegut pròleg al *Teatre* de les seves *Obres Completes*, assenyala els motius immediats que el van induir a fer, el 1947, una estada a París que tindrà una importància indiscutible en la redacció de *Galatea*: El fracàs de públic en les representacions de *La fortuna de Sílvia* i la renúncia de Luis Escobar a estrenar a Madrid la versió castellana d'*El prestigi dels morts*. El viatge a França s'allarga del vint de maig fins a mitjan octubre, i aquell estiu mateix, a l'Alta Savoia, no gaire lluny del Mont Blanc, escriu l'obra amb la pretensió de «formular[-hi] una sàtira moral, sobre el fons elegíac del poema del circ, en la que hi respirés aquest confusionisme catastròfic que ens ha dut la guerra, el qual arriba a marcar de leprosa ferocitat tot allò que vint anys enrere ens semblava inalterable».<sup>1</sup>

És indubtable, doncs, que hem situar la redacció de *Galatea* en el context de la impressió que li provoquen, en el París de la immediata postguerra mundial, les obres més rellevants del moment. A través de publicacions com *La*

---

<sup>1</sup> Josep M. de SAGARRA. *Obres completes. Teatre II*. Barcelona: Selecta, 1981 (Biblioteca Perenne), p. 14

*Revue Théâtrale* i d'algun article posterior del mateix Sagarra a *Destino*, podem concretar algunes de les peces que amb tota seguretat o molt probablement l'autor de *Galatea* va veure durant aquella estada a París: *Électra*, una versió francesa, abreujada per Paul Blanchard i dirigida per Margarite Jamois, de la trilogia *Mourning becomes Electra*, d'Eugene O'Neill; *La route du tabac*, d'Erskine Caldwell, en una adaptació de Kirkland i posada en escena de Jean Darcante; *Nuits noires* i *Des souris et des hommes*, versions franceses de *The moon is down* i d'*Of mice and men*, de John Steinbeck; *La ménagerie de verre*, traducció francesa de *The glass menagerie*, de Tennessee Williams; *Le procès*, de Kafka, en una adaptació d'André Gide i Jean-Louis Barrault; *L'aigle à deux têtes*, de Jean Cocteau, amb Jean Marais de protagonista; *Les mains sales*, de Jean-Paul Sartre, dirigida per Pierre Valde, i potser *Morts sans sepulture* i *La putain respectueuse*; *L'archipel Lenoir*, i és probable que també *Les nuits de colère*, d'Armand Salacrou; *Roméo et Jeannette* i *L'invitation au château*, de Jean Anouilh...

És natural que obres com les mencionades interessessin vivament, per la novetat, un home de la sensibilitat teatral

de Sagarra i que deixava enrere el resclosit ambient de l'escena catalana i espanyola de l'època. Però això no vol dir que n'acceptés el pensament, tan divers, ni els recursos expressius, ni encara menys, que volgués adoptar-los en la creació pròpia. En el pròleg de *Teatre* qualifica de *truculentes* les peces americanes dels escenaris de París, lloa el muntatge del text de Kafka i passa de pressa pels dramaturgs francesos del moment, existencialistes o no. Les reticències es converteixen, en articles d'aquests mateixos anys cinquanta, en una oposició franca a l'existencialisme. O com a molt, en una acceptació molt restrictiva:

*Confieso que de todas mis incursiones dentro del área del vocablo [existencialisme] no saqué conceptos de mucha claridad y precisión y deduje del existencialismo literario y artístico (...) la existencia de un prurito en amargar, ennegrecer, ensuciar, entristecer y empobrecer lo que llamamos la vida corriente. Y este prurito lo vi cultivado por algunos seres inteligentes y sensibles, pero positivamente negativos, y por un gran rebaño de individuos fatuos,*

*grotescos y vacíos, por no decir mentecatos e indeseables.<sup>2</sup>*

*(...) admiro la original personalidad de Sartre y su talento creador. No quiere decir que me sienta sartriano ni existencialista, ni comparta su posición ante Dios y los hombres. Para esto soy demasiado viejo, pertenezco a otro clima moral, y mi mocedad se nutrió de unas patatas distintas de las que hoy satisfacen la necesidad de muchos estómagos juveniles. Pero no soy de aquellos que, porque les molesta la posición de Sartre, no admiten su indiscutible y su auténtico valor literario.<sup>3</sup>*

És obvi, doncs, que Sagarra no estava gens disposat a seguir els passos d'unes formes teatrals que no podia assumir per uns motius ben clars. Així doncs, la renovació del seu teatre, si havia d'avançar, ho havia de fer per un altre rumb.

---

<sup>2</sup> José María de SAGARRA. «Existencialista», *Antepalco. Destino*, núm. 928, 21/IV/1955. p. 5.

<sup>3</sup> José María de SAGARRA. «Nekrassov», *Antepalco. Destino*, núm. 932, 18/VII/1953. p. 4. Per a una valoració del teatre americà, vegeu José María de SAGARRA. «Teatro angustioso», *Antepalco. Destino*, núm. 761, 8/III/1952. p. 4.

I és aquesta voluntat —la d'anar per un altre camí— la que revela l'anàlisi de *Galatea*: l'existencialisme, a part de la immoralitat dels personatges, que hi va voler veure una part de la crítica en el moment de l'estrena —el 15 de desembre de 1948, al Teatre Victòria, de Barcelona—,<sup>4</sup> em sembla que només pot ser fruit de la precipitació o del desconcert. Perquè l'obra és un text de fons simbolista i que recupera l'antic enfrontament modernista —tan representatiu del teatre de Rusiñol, per exemple— entre realitat i ideal, entre Prosa i Poesia, com ja va remarcar algun estudiós.<sup>5</sup> Això sí, el situa en unes circumstàncies contemporànies de l'escriptura del text. I el projecta en uns personatges adequats al moment de redacció, lleugerament farsescos,

---

4 Aquesta opinió encara es manifestava en algun article aparegut amb motiu de la versió que en va dirigir Ricard Salvat el 1972. Altrament, també s'havien fet referències a un cert pirandellisme de la peça, potser considerant que un personatge, en començar els actes primer i tercer, s'adreça directament al públic, i desdobla, així, la seva personalitat escènica.

<sup>5</sup> Vegeu Enric GALLÉN. «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». *Els Marges*, núm. 26, setembre de 1982, ps. 124-125; *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions 62, 1985 (Monografies de Teatre, 19), p. 143.

que viuen una peripècia entre tràgica i grotesca, amb tocs melodramàtics.<sup>6</sup>

## 2

Sagarra extreu l'anècdota argumental de *Galatea* d'un article seu, titulat «La dama de les foques», que va ser publicat el 1929 al setmanari *Mirador* i recollit al volum *L'aperitiu* (1937). L'escriptor hi deixa constància de les sensacions que li motiva la tornada a Barcelona d'una domadora de foques que ell, de criatura, ja havia vist com hi actuava. Ara bé, pel que fa al tractament temàtic, l'obra recorda *Celui qui reçoit les gifles*, un drama de Leonid Andréiev, estrenat el 1917, que la companyia francesa de Georges i Ludmilla Pitoëff havia representat a Barcelona el 1927, en versió francesa d'ells mateixos. Sagarra n'havia

---

<sup>6</sup> Com va anotar, encertadament, Maurici Serrahima, «la mentalitat d'en Josep M. de Sagarra és més a la vora del punt de romanticisme pietós —si bé realista— de Charles-Louis Philippe que no pas dels existencialistes que predominaven quan ell va escriure l'obra». Charles-Louis Philippe és l'autor de *Bubu de Montparnasse* (1901), amb un personatge de la qual, Berthe, equipara la figura de Galatea. Vegeu Maurici SERRAHIMA. *Notes i records*, xxiv, p. 104. Inèdit. Arxiu Nacional de Catalunya.



fet la crítica, amb objeccions importants, a *La Publicitat*,<sup>7</sup> però la peça va exercir, al meu entendre, una influència clara sobre *Galatea*.<sup>8</sup>

Es tracta d'un text d'inspiració simbolista, que es desenvolupa, igualment que l'obra de Sagarra, entre personatges del circ, i que té unes correspondències notables amb el text sagarrià: també a la peça russa l'esperit poètic, ideal, hi és representat per Consuelo, una *écuyère* que estima, gairebé sense adonar-se'n, al joquei Besano. En la puresa del sentiment amorós, hi dissol el desencís i l'amargor de la vida quotidiana. Però el pare de la noia la ven en matrimoni al baró de Regnard, un aristòcrata milionari i disbauxat que encarna la grolleria de la riquesa i l'esperit prosaic. El pallasso de les bufetades, el *clown* —un home il·lustre que, enganyat per l'esposa, ha renunciat al prestigi social i, fins i tot, al nom— s'ha enamorat de Consuelo, però comprèn de seguida que no

---

<sup>7</sup> Recollida a Josep M. de SAGARRA. *Crítiques de teatre a «La Publicitat»*, 1922-1927. A cura de Xavier Fàbregas. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona / Edicions 62, 1987 (Monografies de Teatre, 21), p. 330-333.

<sup>8</sup> No sé que hi hagi traducció catalana del drama d'Andréiev. N'hi ha diverses castellanques —de Cristóbal de Castro, de Rafael Cansinos-Asséns—, titulades *El que recibe las bofetadas*.

pot esperar-ne la reciprocitat, i per això esperona els sentiments del joquei davant les pretensions del baró. Finalment, el *clown*, en adonar-se de la indecisió de Besano i per evitar la profanació de la noia, enverina Consuelo amb una copa de vi, alhora que ell també s'hi enverina. Morts l'un i l'altre, el baró, despitat, se suïcida.<sup>9</sup>

Sagarra, però, a diferència d'Andréiev, situarà en primer terme de la seva obra la dona del somni i no el pallasso que l'acompanya. L'autor de *Galatea* hi recull el personatge de la protagonista poc abans de l'instant en què el va deixar al final de «La dama de les foques». Perquè si en l'article preveu que la domadora arribarà a veure un tros de pell dels animals convertit en botins, en la peça ens presenta la dona, a l'inici del primer acte, just al moment de vendre les bèsties al carnisser Samson. Per tant, trobem Galatea —madura, sentimental, més o menys estrofolària— quan fa explícita i irreversible la renúncia a la imaginació i a tot allò que en neix. I al circ que l'empara...

---

<sup>9</sup> Entre les obres d'Andréiev i Sagarra, s'hi observa, també, alguna coincidència de detall, com ara que el pallasso llegeix les línies de la mà de Consuelo per predir-li el futur —acte II—, i Galatea fa el mateix amb la seva mà —acte I, quadre I.

Des d'abans d'alçar-se el teló, Galatea és una dona de vida irregular, extraviada, però que, així i tot, conserva una estranya puresa. I aquesta puresa resta gairebé intacta al llarg dels sis quadres de l'obra: la domadora hi recorre les diverses estacions del camí de la derrota, sobre el fons terrible de la guerra i el món que n'ha emergit. En aquest aspecte, la trajectòria de Galatea fa pensar, en part, en l'itinerari dels protagonistes de l'*Stationen-Drama* expressionista. Però el sentit últim hi és oposat, perquè la trajectòria de la protagonista no es tanca sobre ella mateixa després d'aconseguir un guany moral indiscutible.

El punt de partida del text és la guerra contemporània, i el desplaçament inevitable de grans masses de població. Aquesta situació general, que emmarca el primer acte,<sup>10</sup> posa en funcionament un engranatge que, a més de la mort, implanta el desordre més profund entre els qui sobreviuen i anorrea les antigues formes de vida. Els esperits sensibles s'adonen, que les noves són absurdes, i per això mateix, rebutjables. Encara que, com Galatea, no tinguin el coratge de fer-hi front. Ella va malbaratar la seva força en posar el somni en mans del carnisser Samson, i

---

<sup>10</sup> S'hi reflecteix l'experiència de l'autor en fugir de París, el 1940, abans de l'entrada de l'exèrcit alemany.

les situacions que va vivint són la confirmació reiterada del seu fracàs vital:

JEREMIES: Quan aclucaves els ulls entre el tuf de les teves foques t'adormies en el teu paisatge blanc; en el teu paisatge de gel i de puresa on llüïen les esquenes de goma de les teves foques infantils! Si tu m'ho havies dit, Galatea, que el teu paisatge de gel et feia oblidar les boques dels homes, d'aquelles boques amb una dent d'or i una bravada de tabac negre i ambició insatisfeta... I ara, sense les foques, com el somniaràs, el teu paisatge. (Acte I, quadre I)

Però l'autor s'apiada del personatge, i li evita l'embrutiment últim de ser posseïda per Samson: Jeremies, l'antic august del circ, homosexual i bevedor, la veritable consciència de la dona, sap trobar en la feblesa pròpia la força que cal per aturar la voracitat d'aquest Polifem que és el carnisser, per preservar la puresa més íntima de Galatea. El pallaso imposa, uns instants, la victòria del somni i del passat agònic sobre la realitat i el present brutal. Però el miratge és fugaç, i al capdavall, només queden a l'escenari una dona perduda de fa temps i un assassí que ho és des d'ara.

3

*Galatea* és, sens dubte, una obra complexa en la qual conflueixen les perspectives col·lectiva i individual. D'una banda, hi trobem la dimensió històrica de l'anàlisi que l'autor hi fa de la fi d'un món tradicional de límits imprecisos, i que té uns representants, característics: socialment, el carnisser Samson de l'inici de l'obra; Marta, la dispesera; la dona del bar... Galatea, Jeremies en són les figures en l'àmbit estètic.

Però la crueltat de la guerra fa triomfar del tot els temps nous, confusos, grotescos i implacables, anunciats per l'egoisme fred, cínic, d'Eugènia, la filla de Galatea, i realitzats perfectament en l'ascensió social de Samson, un menestral convertit per la industrialització plena —nascuda de la guerra i dels trasbalsos consegüents, com l'expansió del mercat negre— en un plutòcrata i en el símbol de la brutalitat contemporània. Així doncs, Samson resulta l'element més dinàmic de la peça, ja que passa d'una realitat col·lectiva a una altra amb una capacitat d'adaptació extraordinària i triomfant-hi de ple. El seu és un destí molt superior al d'Aquiles, un jueu que s'afanyava a fer-se un lloc en els temps nous, però que mor en una frontera

qualsevol, per lleugeresa, per imprevisió, per excés de fantasia. No n'hi ha prou a no tenir escrúpols, perquè, a més, cal prudència, sang freda i sentit de l'oportunitat.

Altrament, els artistes que concorren al cafè de París<sup>11</sup>, diversos entre ells, però reunits per la frivolitat i encapçalats per un existencialista —Ganímedes, el més jove i el més inconsistent, però amb l'avantatge de representar la moda de l'instant—, són el correlat estètic d'allò que el carnisser esdevingut gran industrial encarna magníficament. Malgrat tot, Alcía Grim, una vella actriu, no té les condicions humanes que calen per ocupar un lloc al sol de la nova època. Però s'esforça a dissimular-ho, i compon amb el marit, tan vulgar tanmateix, amb llampecs de lucidesa—, i l'amant existencialista un tercet ridícul, gairebé entendridor, que sintetitza molt bé la banalitat social i artística de l'hora.

Ara bé, *Galatea* no permet, només, una lectura estètica com a reflex de la interpretació històrica, sinó que hi veiem també la defensa substantiva d'una posició literària i artística davant d'unes altres. La domadora de foques i el pallasso assumeixen l'art com absolut a la manera del

---

<sup>11</sup> Una al·lusió clara al famós Café de Flore, un dels centres de la vida social de la intel·lectualitat parisenca de l'època.

simbolisme de les acaballes del segle XIX. Un art entès, doncs, com a ideal i com a somni, i que ha perviscut fins a la vigília mateix de la guerra. Potser amb dificultats més que notables —no hem d'oblidar qui són Galatea i Jeremies: fonamentalment, uns infeliços des de l'òptica del conjunt de la societat—, vorejant el menyspreu, però també suscitant la il·lusió i l'encís, fins i tot en esperits tan feixucs com el de Samson.

La domadora i el pallasso són el circ, i el circ, que ve de la profunditat de la història, té la voluntat d'esdevenir etern, més enllà de les contingències històriques, com la tenia l'esteticisme modernista. D'altra banda, el circ com a referència vital i estètica ja havia aparegut en l'escena de la fi de segle tant en l'òpera —*I pagliacci*, de Ruggiero Leoncavallo; *Les saltimbanques*, de Louis Ganne—, com en la narrativa —*Romain Kalbris* i *Sans famille*, d'Hector Malot; *Les frères Zenganno*, d'Edmond Goncourt; *Stéphane Vassiliev*, de Jules Laforgue— i en el teatre —*L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol.

Tanmateix, la supervivència, fins i tot precària, de l'esperit estètic que el circ representa es converteix en un impossible per causa de la guerra i de les conseqüències

que en deriven. Perquè després del conflicte arriba l'hora d'un art nou que nega radicalment allò que el circ significa: és el moment de l'estètica confusa i grotesca dels cafès parisencs on regnen els existencialistes, erigits en estendard del futur artístic d'Occident. Un futur que, com a tal, és imprecís, però que, com a fill d'un present fútil, té assegurada una característica: la buidor. I potser també, malgrat les aparences, la submissió a la voluntat, la plutocràcia —tal com deixen entreveure les rèpliques del jove existencialista i l'industrial carnisser:

GANÍMEDES: Nosaltres, els joves com jo, no tenim una gran confiança en el capital.

ALÍCIA: Ganímedes, no siguis estúpid, què pensarà de tu el senyor Samson!

SAMSON: Pensarà que és molt jove, senyora.

(Acte III, quadre I)

És qüestió de temps, doncs, i de tracte sovintejat, que la confiança augmenti... En canvi, Galatea, tot i haver fet una bona part del camí d'adaptació a l'esperit estètic de la nova època —és una cantant de cabaret de prestigi—, encara conserva el fons de dignitat que li cal per negar-se al desig



possessiu de Samson, en el qual es fonen les realitats històrica i artística de l'obra, i sobre el qual l'autor projectarà la desesperació de Jeremies. El pallasso ha passat de ser la veu de la consciència històrica i estètica a ser el braç de l'acció venjadora, que, volent salvar les restes de dignitat del passat, les nega cruelment en una paradoxa tràgica. Per altra part, els artistes de la nova època podrien tenir la veu de la seva consciència en Diògenes, un vell dadaista d'una certa perspicàcia i que du el nom d'un antic filòsof cínic. Sagarra el mira amb benevolència perquè, malgrat tot, ve del món d'entreguerres, molt més íntegre en els seus excessos que no l'actual. Però no poden escoltar la veu de la consciència des de la banalitat que cadascun ajuda a crear —Diògenes, també: no és percebuda com a tal i es perd entre ressons contradictoris.

Finalment, la perspectiva individual de l'autor és a *Galatea* perspectiva moral. Sagarra hi opta, com a la resta del seu teatre, per una anàlisi fonamentalment ètica. I des d'aquest enfocament, hi trobem més un rebuig del present històric i estètic sorgit de la guerra que no una idealització del passat. El teatre sagarrià anterior a *La fortuna de Sílvia*,

*Galatea* i *Ocells i llops* revela un profund escepticisme moral que fa que el dramaturg, no trobant uns valors en els quals implicar-se amb convicció, propugni els valors que considera més propers sentimentalment i més eficaços per estructurar una consciència col·lectiva. I que són —no ho oblidem— la veritable base moral del seu públic.

En l'intent de renovació que les tres peces esmentades representen, Sagarra abandona l'adhesió, encara que sigui circumstancial, als valors més propers i més estesos, perquè el gran trastorn de les guerres —la mundial a *La fortuna de Sílvia* i a *Galatea*; l'espanyola, implícitament, a *Ocells i llops*— la torna impracticable: el desordre permanent s'ha instal·lat en el món i en la consciència ètica, i així no és possible ni el pacte convencional amb una escala de valors.

L'autor es queda sol amb l'escepticisme antic i amb un rebuig del present que és nou en la seva radicalitat. I en aquesta situació, s'aferra al passat no per la seva excel·lència suposada o real, sinó perquè només el passat històric, estètic i moral —un passat que ell mateix ha arribat a viure— li ofereix les condicions mínimes per a un pacte amb els valors

ètics immutables en els quals no creu —encara que potser hi voldria creure—, però que té l'obligació social de defensar.

Tenint en compte tot això, el fons tràgic, apocalíptic, de *Galatea* es converteix en evidència, així com l'ambició de la proposta que Sagarra hi fa. L'obra és, doncs, un text antimodern. I alhora, rigorosament modern. Per la realitat esquarтерada que mostra i el mirall angoixat que la reflecteix. És antimodern, però alhora modern per l'esquarтерament de la realitat que mostra i pel mirall angoixat que el reflecteix. El resultat dramàtic és suggeridor per l'equilibri inestable del conjunt. Per les possibilitats expressives que trobem en un vincle delicat entre el diàleg i els personatges. I en definitiva, per la fragilitat d'una composició amb uns elements —personatges, llengua, pensament— que, d'un a un, són prou sòlids. *Galatea*, doncs, és un edifici obert a la imaginació creativa.