

## PRÒLEG

*Galatea* és una obra d'una gran rellevància en el decurs teatral de J. M. de Sagarra. Escrita l'any 1947, marca un gir que expressa una consciència de crisi de «la nostra vella Europa» i una voluntat de respondre a aquest regirament. La peça se situa en un moment de caiguda dels vells principis morals: el primer acte ens presenta els personatges en un espai indeterminat de frontera i en un moment d'evacuacions, afusellaments... I també de transaccions: Galatea, abans domadora de foques en un circ, ven les seves estimades criatures a un carnisser que reconeix no posseir «escrúpols de cap mena».

*Galatea* és una obra tardana en molts sentits. Pertany a un període darrer (i molt definit) de Sagarra i té un cert caràcter d'encreuament d'èpoques: manté referències del simbolisme o el tardoromanticisme —com la figura de l'àngel o l'androgin— alhora que s'inscriu en una contemporaneïtat autoreflexiva i despersonalitzada. A més, es correspon amb la tonalitat estètica de les obres tardanes estudiada per T. W. Adorno, segons el qual aquestes obres tendeixen més a l'aspror que a la dolcesa i «mostren més l'empremta de la història que el creixement» envers una forma harmònica de tipus clàssic. D'altra banda, a *Galatea*, aquesta presència de la història remet a una civilització tardana i cansada.

En el quadre segon, Aquil·les, amb qui Galatea ha viatjat en un tren apinyat de «fugitius» —com el tren en què Sagarra va marxar de París—, al·ludeix a «paraules que tenen gust de cansament» en referència a aquest viatge; un viatge que els ha lligat, assevera, d'una manera «biològica». Davant d'aquesta retòrica, Galatea exclama: «oh, no facis literatura!»; i el mateix Aquil·les, impenitent xerraire, constata que «els homes i les dones han llençat les perruques i els postissos». En plena apocalipsi no hi ha lloc per a l'esteticisme; i tanmateix Aquil·les no abandona mai una certa pompositat, a la qual Galatea respon amb ironia. Escarnint la retòrica d'Aquil·les, Sagarra s'aparta de la delinqüescència finisecular.

Si Aquil·les apel·la a la bancarrota de l'idealisme per justificar la seva

golafreteria donant-li un toc cosmètic, Galatea manté una disposició a la indulgència i un requeriment de correcció, però la seva puresa encara fa més evident la prevalença de les necessitats de supervivència. Aquestes necessitats s'han imposat a la fidelitat al somni en la venda de les foques al carnisser. Les tres bèsties llueus eren la seva passió, i ara se n'ha desfet. Aquil·les, amb la seva xerrameca no sempre mancada de gràcia («tens àngel», li diu ella), n'és un lleu substituït —un *Ersatz*.

La vida i la meravella han cedit el seu lloc a l'assassinat i al negoci. Però el cataclisme es desenvolupa en to de farsa. La mateixa Galatea diu a Aquil·les que la farsa pot menar a la passió, mentre que aureolar la realitat no porta enlloc. El refús de tot patetisme és també una expressió de la crisi d'època.

A *Galatea* els personatges no es descriuen en termes d'identitat psicològica; són una personificació d'idees. I la crisi del subjectivisme té el seu revers en la importància dels noms. Però, en consonància amb la caiguda del subjecte, els noms s'aprimen. El mateix Aquil·les diu que no es mereix el nom que porta. En tots els casos ens situem molts esglaons per sota dels referents clàssics; així, quan Aquil·les dispara a Duroc (que li impedia travessar la frontera), el que apareix no és la ira de l'heroi mític, sinó una violència que s'insereix quotidianament en una vida que ja no val gaire. L'acte sembla haver perdut la seva gravetat; és tan sols un contrapunt d'una lleugeresa histriònica i banal.

En canvi, Galatea manté algunes valències simbòliques de la figura que en la tradició de nimfes i pastors encarna la bellesa plàcida. Així com en la mitologia Galatea respon a l'atac de Polifem convertint-lo en un riu d'aigua clara, la Galatea de Sagarra respon a l'adversitat amb serenitat, reconeix en els altres la presència d'una «llum d'àngel» i els infon un alè que els anima. Amb ella la vida batega més fort: la seva companyia esvaneix la relació freda i inhòspita que projectava la dispesera sobre certs objectes, ella allunya la imatge de l'esposa morta de la ment d'Aquil·les, i també allibera Jeremies — inseparable de Galatea com un desdoblament— del regust a la boca que li havia deixat la mort de la seva germana.

Tanmateix, Galatea no és jove ni bella («té quaranta i tants anys

repicats»). La seva aparença es correspon amb les pintures de nimfes que apareixen al principi de l'acte segon. Unes pintures velles i tacades d'humitat en una habitació d'elements desaparellats. L'amor s'ha després de les aures romàntiques i conjugals. Ella el viu sense gelosia, però també sense fer-se'n il·lusions. Acull la sexualitat amb franquesa i arran de terra. Però quan balla el vals amb Aquil·les sota el reflector de llum vermella —com la seva casaca—, en la fluència dels cossos s'afirma la vida d'una manera sobirana.

En el segon acte, Aquil·les intenta incorporar el doctor Baruc al projecte d'un «refugi d'ànimes lliures». Com Jeremies, Baruc és un nom jueu. Aquil·les tampoc no s'amaga de pertànyer al «poble elegit» (i això li costarà la vida). Aquil·les i Baruc recorden el temps dels valsos i l'opereta a Viena, així com la cultura del judaisme centreeuropeu. L'antisemitisme és un dels elements que connecta la crisi de la raó decimonònica i el hiatus que troba la seva imatge en els camps de la mort de la Segona Guerra Mundial. Les piles de cadàvers desacrediten les lleis eternes i impermeabilitzen a la compassió. La filla de Galatea, Eugènia, n'és un exemple.

Quan Eugènia visita Galatea per comunicar-li la mort del seu marit, la mare se sorprèn, ja que la filla sempre havia estat tan freda com el pare. I ara també es manifesta així quan explica que no va plorar gens («No em podia permetre luxes»). Però Galatea de seguida entén el que espera Eugènia d'aquell encontre: interpretar el paper de viuda d'un patriota, gaudir de la vanitat d'explicar un esdeveniment sensacional i fer lluir una imatge confortant de si mateixa, enllà de la banalitat de la seva vida de burgesa. Ni els més pragmàtics poden prescindir de representacions que confereixin reconeixement. Però, alhora que busca aquesta falca imaginària, la filla es lliura a les inèrcies de la vida física: quan s'adreça al darrer lloc on pot intentar salvar el marit, Eugènia se sent posseïda per la mandra i cedeix al plaer absurd d'aturar-se deu minuts davant d'una perfumeria; i quan s'assabenta que el marit ja ha estat afusellat, respira perquè ja ha passat el que havia de passar, i s'entrega a la son amb la «satisfacció sana i animal» d'un cos cansat.

Els actes gratuïts o induïts per una imatge són característics de l'anomenada «literatura existencialista». Però la crisi del vell subjecte racional

(que és també la del subjecte masculí) es desplega en un marc cronològic ampli, i Sagarra no solament introdueix en l'obra diversos elements representatius de tot aquest capgirament, sinó que a més assumeix una visió crítica que el porta a formes renovades de llenguatge. Per tant, seria incórrer en una simplificació reduir el context de *Galatea* a l'existencialisme (un «clima moral» del qual el mateix Sagarra es va declarar llunyà).

Certament, el primer quadre del tercer acte se situa en un cafè d'«un famós barri» de París, on trobem un petimetre de nom revelador: Ganímedes. Ara, però, el pastor adolescent que va enamorar Zeus ha passat a ser un estereotip. L'efebus encarna el culte a la joventut d'una època en què la joventut és més que una edat: és un valor, una moda, un sector lucratiu. «Ara som nosaltres els que manem», diu Ganímedes, al qual Jeremies qualifica d'«existencialista de pensió de senyoretetes». Amant d'una actriu madura que reclama el seu «dret a la publicitat» (Alícia), aquest noieta amb tupè i pantalons estrets és una condensació dels tòpics d'un temps i un lloc que la indústria cultural va convertir en moda a la postguerra. Però això és objecte d'una aguda sàtira: el fet que Alícia i Ganímedes ofereixin la seva *liaison* a la curiositat pública es correspon amb la manera en què Eugènia passeja l'afusellament del marit «com si fos un magnífic abric», segons havia dit Galatea.

En canvi, aquesta i Jeremies ens remeten als «espectacles de fira» de les primeres dècades del segle xx. El número de Galatea i les tres bestioles s'inscrivien en el regne oníric i poètic de les *féeries*. I no és balder recordar la important presència del circ en avantguardes com el dadaisme i el surrealisme. També en el tercer acte trobem un representant devaluat d'aquestes avantguardes: Diògenes, un poeta que porta una perruca verda així com Baudelaire es tenyia el cabell de verd. Sens dubte, Diògenes està passat de moda, com diu Ganímedes, que el situa, al costat del marit d'Alícia i de Jeremies, entre els «escèptics de l'altra guerra». Però té al seu favor que no és tan cínic com el seu nom podria indicar: el vell Diògenes «encara creu en alguna cosa», constata Jeremies.

En aquest moment, Galatea s'ha convertit en una cantant de fama. I és

significatiu que aquest triomf en un món en què tot esdevé circ (en el sentit d'espectacle mediàtic), coincideixi amb un irremissible allunyament de l'experiència del circ com a «meravella». Així ho expressa Jeremies, que es presenta com la consciència de Galatea. Ara, desposseïda del seu somni, ella és un cadàver que fa comèdia. Com tothom. El seu èxit al cabaret és el seu fracàs com a figura de somni. Si tornés al circ, la sang de les foques trinxades es projectaria sobre el seu cap, que es convertiria en el de Medusa: una figura de mort. Llavors, esperonada pels mots jeremiacs, Galatea evoca àmpliament el seu somni: lluna de nacre, ramats de foques, muntanyes de glaç, àngels que «no són homes ni dones»...

Aquest món de puresa ens fa pensar en l'àmbit de Séraphîtus-Séraphîta de Balzac, l'androgín càlid i gelat. En qualsevol cas, les fonts i referències oscil·len entre contextos variats. I els mecanismes de dramaturgia són també heteròclits. La llum del reflector que aïlla els personatges és de matriu expressionista; i al primer acte, quan el carnisser Samson apareix amb un davantal brut de sang, la imatge del «gran canalla» sembla extreta dels quadres d'escorxadors de George Grosz. Igualment, en el tercer acte, Hèrcules Hipòlit Samson reapareix com una encarnació del burgesos del mateix pintor expressionista i dadaïsta: panxut, amb frac i barret de copa, un gran cigar a la boca i dits curts i greixosos plens d'anells.

Ara Hèrcules H. Samson és President del Consorci de Carns Congelades, conseller d'un banc, propietari de diaris... S'ha acomplert el destí que havia anunciat presentant-se ja en el primer acte com a «home de negocis». Hi ha un clar paral·lelisme entre aquest primer monòleg i el que Samson farà al principi del tercer acte. Si en el primer la il·luminació vermella li feia dir que no és un dimoni, en el tercer acte la llum del reflector és blanca (com la que «l'electricista del teatre», diu, concedeix als àngels) i això l'indueix a explicar que els diners poden enlluernar tothom i revestir de puresa qualsevol cosa. Però, en aquest monòleg, Samson no solament s'adreça al públic; a més, opina sobre l'obra de la qual forma part («l'autor m'ha tornat a embolicar dins la trama de l'espectacle per pura economia teatral»). I és un joc paradoxal fer que sigui una personificació del «bescantat capitalisme» la que explica a

desgrat aquelles coses «que serviran d'antecedents» i estalviaran «escenes costoses de muntar»: *Galatea* s'alinea així amb el teatre que reflexiona sobre ell mateix com a espai de ficció, però el personatge tipificat que senyala amb el dit l'explicitació dels monòlegs es l'antípoda de l'horitzó utòpic-crític d'aquest teatre renovador.

El tàndem de Jeremies i Galatea s'inscriu en un pla relativament abstracte. Aquestes figures són indissociables com els beckettians Estragó i Vladimir o com un doble rostre de Janus. Jeremies fustiga i dissipa les il·lusions, de manera semblant a com el profeta bíblic mostrava la ruïna al seu entorn. Però el lloc de les llàgrimes ara l'ocupa un humor àcid i banyat en alcohol. Ell és el pallasso august que mai no guanya, i ara la seva pista és el món desencaixat. Ja no necessita el nas postís; li basta el seu nas pintat de vermell. Aquest nas enorme l'ha apartat de les dones; per això Ganímedes el veu com una figura «llunyanament masculina». Jeremies és el pol oposat a aquest jove aspirant a artista (però ja avesat a seduir els periodistes) i a Alcía, enaltidora dels homes que no veuen «les coses massa negres» (avui anomenats «positius»).

«No tinc més remei que quedar-me amb tu», diu Jeremies a Galatea. I, en efecte, ell no deixa d'acompanyar-la durant tota l'obra. A més, li forneix símbols, rols, imatges... Primer la confronta a l'esvaïment del seu somni: «entre el tuf de les foques t'adormies en el teu paisatge blanc, en el teu paisatge de gel i puresa...»; i després, la contraposa a Samson oferint-li el paper de Judit com a possible via de retorn a un altre somni passional. Però Jeremies ha obert aquesta porta brandant un ganivet contra Samson, és a dir, responent-li i penetrant així en el territori masculí d'agressió, cosa que Galatea no pot secundar.

En un altre moment Jeremies es preguntava si Galatea havia esgotat la seva capacitat de resistir. Però Galatea no cedeix davant d'Hèrcules H. Samson —dos noms associats a la força— quan aquest l'acompanya a la seva cambra. Ni tampoc accepta representar el paper que li endossa Jeremies (una imatge que no és menys masculina que les que projecta la fascinació de Samson sobre la dona de la casaca vermella).

En el tercer acte Samson va a cercar Galatea per posseir-la: la vol comprar

igual que va comprar les foques. Ara, amb una falsa sinceritat que és un acte de força, Samson reconeix que la va «escanyar» en arrabassar-li per poc preu les tres bestioles, i confessa que ho va fer impulsat pel ressentiment: volia, diu, «venjar-me d'aquella passió que vostè havia despertat en mi i que jo era incapaç de resoldre». Per a Samson la dona d'ulls trasbalsadors ha estat sempre una sirena. Però ara, envalentit per la seva nova posició, no vol seguir subjugat per les seves imatges de desig insatisfet. Aquesta nit ha de «guanyar», ha de fer-se «passar el gust».

També aquí hi ha un paral·lelisme amb l'acte primer: si en aquest acte Samson arriba dient «els homes de negocis som puntuals», en el tercer acte fa un pas més: «els homes de negocis som expeditius»; i de seguida es veu què vol dir, això. Per si la seva avidesa no era prou òbvia, Samson recorda els seus tractes amb prostitutes. Ara el preu és més elevat: un braçalet de diamants. Però tot es compra i es ven. I si cal, li comprarà a la sirena tantes foques com vulgui: «demani». I la farà encara més famosa: «puc disposar de tots els diaris, totes les emissores...».

Com Samson, Aquil·les havia manifestat a Galatea que no volia fer «compliments». I també s'havia mostrat egoista, voraç, groller... Tanmateix, com a depredador, Aquil·les està un grau per sota de Samson. Quan, davant del cadàver de Samson, Galatea mussita: «era millor el fàstic, ... perquè ell representa la gran mentida (...) i la nostra veritat, la nostra pobra veritat no se la creu ningú», aquesta és la veritat del circ. La que Jeremies volia retrobar en imaginar que Galatea-Judit passejaria el cap de Samson-Holofernes «i els cavalls es posarien drets damunt les potes i els lleons rebentarien les gàbies». En escoltar això, però, Galatea demana a Jeremies que calli; ara és ella la que apaga les il·lusions, reiterant que aquest triomf «no el creuria ningú». Perquè el que triomfa realment és el que Samson representa. A la llum de «l'honradíssima mentida», ella només és una «dona perduda» i «el pobre Jeremies» ja no és sinó «un assassí».

Efectivament, ella està perduda en el temps dels assassins: «quan jo encara somiava podia distingir els carnissers dels àngels. Avui, senyor Samson, no distingeixo res», diu Galatea quan se'n va amb «el criminal». En aquesta

contraposició ella redreça la seva voluntat i fa caure a Samson del pedestal: a una banda, hi ha una força que vol posseir, i a l'altra una sensibilitat que pot cedir davant d'una escomesa, però, que, perquè és dúctil i plural («tinc molts destins»), aplega prou força per dir-li a Samson que no li té por. Aquesta plurivalència és la de l'art. Tanmateix, la tragèdia subjacent a la farsa és l'adeu a la potència de la imaginació que afina el sentit de la realitat. La de la poesia és una veritat que es configura a partir d'identitats fictícies. Una veritat que reconeix el que té de mentida. Per això la meravella del circ és «sense concessions». En canvi, el tràfic comercial que s'estén a tot convertint-ho en mercaderia produeix un espectacle fals perquè vol ser una veritat irrefutable i «respectable». I aquesta és la lògica que l'obra mostra victoriosa: la del negoci i l'autopromoció. Si la societat de l'espectacle —Guy Debord *dixit*— és dogmàtica però no té la consistència del dogma, Aquil·les o Ganímedes representen la mentida evanescent i amorfa, mentre que Samson encarna la mentida que s'imposa assassinant, l'explotació en el seu nucli dur, la primacia de l'utilitarisme sobre el pensament conformador: «se'ls ha de trobar un desllorigador pràctic», a les idees, «una forma productiva»...

En el primer acte Jeremies constata que no per a tothom la guerra és un malson. El triomf dels que venen «salsitxes de carn de foca» al mercat negre és el triomf del quantitatiu. I tota l'obra mostra exemples d'una inèrcia que imposa aquesta lògica sobre la de l'art i la de la qualificació de la vida. Des d'aquest punt de vista, *Galatea* no només és una obra que respon a l'exigència de Sagarra de posar la seva «consciència» en connexió amb el «clima espiritual» del seu temps (segons ho va dir ell mateix en un pròleg a les seves *Obres Completes de Teatre*); a més a més, en aquest retrat Sagarra mostra tendències que anticipen de manera sorprenent molts aspectes del present.

JOSEP CASALS

(Professor d'Estètica i Història de l'Art a la Universitat de Barcelona i autor dels llibres *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte; Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura* i *Crónica crítica. Periodismo, universidad, burocracia, política, nación*)