

Núm. 79 (Tardor 2025)
ISSN 2386-4753



Farsa i teatralitat: una aproximació crítica a *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra

Farce and theatricality: a critical approach to *Galatea*, by Josep Maria de Sagarra

Maria Moreno i Domènech 
Universitat de Barcelona, Estat espanyol
maria_moreno@ub.edu

Data de recepció: 01/06/2023
Data d'acceptació: 02/11/2023
Data de publicació: 23/09/2025

Resum

Aquest article s'aproxima a l'obra teatral *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra, a través del concepte de teatralitat. En primer lloc, es proposa una definició del terme i s'analitzen les crítiques teatrals de Sagarra al diari *La Publicitat* per tal de determinar com Sagarra entenia el concepte de teatralitat. Seguidament, s'analitzen els mecanismes estètics que conformen l'obra: la inclusió de mecanismes narratius, la creació d'una atmosfera determinada, l'artificiositat dialèctica, la subversió simbòlica. Per acabar, les conclusions esbossen com aquesta teatralitat, entesa a grans trets com una explicitació de la convenció teatral, permet conjugar simbolisme i farsa.

Paraules clau: *Galatea*; Josep Maria de Sagarra; teatralitat; farsa

Abstract

This article analyses the play *Galatea*, by Josep Maria de Sagarra, through the concept of theatricality. First, a definition of the term is proposed and the author's theatrical reviews in the newspaper *La Publicitat* are analysed to determine how Sagarra understood the concept of theatricality. Secondly, the aesthetic devices of the play are analysed, such as the inclusion of narrative mechanisms in the play, the staging of unique atmospheres, the dialectical artifice, or the symbolic subversion. Finally, the conclusions outline how this theatricality, broadly understood as awareness of the theatrical convention, allows symbolism and farce to be combined.

Keywords: *Galatea*; Josep Maria de Sagarra; theatricality; farce

Com citar: Moreno i Domènech, Maria (2025). Farsa i teatralitat: una aproximació crítica a *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 79, 159-180. <https://doi.org/10.7203/caplletra.79.30094>



Aquest treball és subjecte a una llicència de [Reconeixement 4.0 Internacional de Creative Commons \(CC by 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

© 2025 Maria Moreno i Domènech

1. BREU INTRODUCCIÓ

Teatralitat és un terme que es fa servir sovint per definir les espurnes del joc teatral que emanen d'un determinat diàleg, situació o text dramàtics. Si fem un cop d'ull a la crítica teatral que Sagarra va publicar a *La Publicitat* o a *Destino*, crida l'atenció que en molts dels seus articles fa servir aquest terme. Sagarra era un home de teatre, amatent a les noves formes teatrals del moment; així, a més de les produccions que estrenà amb un notable èxit durant els anys vint i trenta,¹ en el període de postguerra escriví un seguit d'obres que giren entorn «del crepuscle d'una època»: *Ocells i llops*, *La fortuna de Silvia* i *El prestigi dels morts*,² que, tal com ha indicat Miquel Maria Gibert, tenen un propòsit modernitzador (Gibert, 2014, p. 73). D'entre aquestes obres, *Galatea* és la que cristal·litza tot un seguit de tècniques i procediments escènics; en aquesta peça Sagarra és capaç d'explorar i explotar una nova noció de teatralitat. En efecte, els mecanismes del teatre de Sagarra han estat exposats amb anterioritat per Miquel M. Gibert (2006, 2014). També Gallén i Santamaria s'han endinsat en l'estudi de la represa teatral de Sagarra després de la Guerra Civil (Gallén, 1985, 1994, 2011; Santamaria, 2014) i Foguet (2016) han situat perfectament la dimensió politicosocial de l'autor durant l'exili. Amb la intenció de donar continuïtat a aquests estudis sagarrians, aquest article es proposa explorar la noció de teatralitat que apareix constantment en els pròlegs de Sagarra o en els seus textos periodístics a fi d'acotar el concepte de teatralitat i d'exposar com en la consciència d'artifici o, en altres paraules, de teatralitat, es va projectant en tonalitats diverses en aquesta «sàtira moral, sobre el fons elegíac del poema de circ» (Sagarra, 1952, p. xxii).

Caldrà, doncs, en primer lloc, acotar el significat del terme teatralitat que, sense dubte, evoca tant l'essència primigènia del teatre com una certa sofisticació escènica. I, sobretot, com veurem, la teatralitat és el recordatori constant de l'ambigua relació entre escenari i platea.

1 En aquest sentit, Gallén comenta: «A hores d'ara ja és prou coneguda l'estreta unió que l'empresa inicialment finançada pel banquer Evarist Fàbregas, i posteriorment administrada per Josep Canals, establí amb Josep M. de Sagarra tant pel que fa a la gestió estricta del Teatre Romea (1918-1926) com a la del Teatre Novetats». De forma gradual, Sagarra s'anà convertint en l'autor imprescindible, en el dramaturg que sense discussió possible des del punt de vista empresarial podia inaugurar qualsevol temporada de teatre català amb les mínimes, però suficients, garanties d'èxit (Sagarra, 1994). De fet, l'autor, en el pròleg del primer volum d'*Obres Completes* comenta: «Entre els vuit i dotze primers anys de la meua vida, el Teatre Romea i el Teatre Principal foren, per a la meua innocència apassionada, el que deu ser un harem ben proveït per un sultan que s'estimi» (Sagarra, 1948, p. xviii). També Francesc Foguet (2018, p. 37), fent referència a la temporada 1931-1932 comenta: «En els quatre espais comptats de programació de teatre en català, que seguia la inèrcia dels darrers anys, el dramaturg que es mantenia incombustible era Josep Maria de Sagarra, present al Romea (*L'hostal de la Glòria*), al Novetats (*Les tres Gràcies*) i al Poliorama (*Llanto de Angelina*, traducció de Marquina)». De fet, Domènec Guansé en un article a *La Rambla* titulat «L'esperit dels dies. El teatre català obre les portes», afirma: «Josep Maria de Sagarra, esdevingut abans dels quaranta anys degà i patriarca del nostre teatre, hereu de la triple glòria de Guimerà, de Rusiñol i de l'Iglésias; glòria que ell porta sense espantar-se gota i amb una "nonchalance" singular» (Guansé, 1932).

2 Núria Santamaria encaixa les obres *Ocells i llops*, *La fortuna de Silvia* i *El prestigi dels morts* dins de l'anomenat Cicle escatològic (Santamaria, 2014, p. 88).

2. SOBRE EL CONCEPTE DE TEATRALITAT

La dimensió material del teatre produeix una fricció constant entre realitat i ficció, és a dir, l'edifici teatral determina unes relacions entre escena i platea que basculen indefugiblement entre la il·lusió mimètica i la projecció d'artifici. Un seguit de contrastos —tradicionalment coneguts com a clímax i anticlímax— fa moure les rodets de l'engranatge teatral amb un ritme àgil capaç de mantenir l'expectació per allò que succeeix a l'escenari. El present escènic és lloc de condensació (Dort, 1995, p. 223) i, per tant, l'eficàcia dramàtica es fonamenta en la projecció implícita o explícita d'un entramat el·líptic que convergeix en el moment escènic.³

Com tants altres conceptes, el terme teatralitat és d'una gran amplitud semàntica: tant pot fer referència a un gest autoreferencial com a un element de la comunicació humana (Postlewait & Davis, 2003, p. 1). Sens dubte, la teatralitat és un fenomen que sobrepassa els límits de l'escena (Féral, 2002, p. 98), segurament perquè té a veure amb la consciència de les relacions ambigües que s'estableixen entre la realitat i la representació.

Si acotem la definició de realitat en relació amb l'artefacte escènic, observem que la teatralitat designa unes coordenades de recepció i, consegüentment, determina un angle sobre l'escena (Burns, 1973, p. 13). Presència i projecció conformen, doncs, la dialèctica de percepció teatral i, per tant, ficció i realitat conviuen en un mateix espai, en un espai que juga amb els límits d'aquesta escissió.

Encara que teatralitat és un terme que s'ha definit a partir de la recepció i no d'una determinada estructura escènica, certament té a veure amb un reguitzell de mecanismes que permeten copsar una certa noció d'artificiositat escènica, com poden ser les referències a la naturalesa il·lusòria de l'obra o a la noció del món com un escenari, o bé el recurs de *mise-en-abîme*, entre d'altres.

La teatralitat, doncs, es fonamenta en una certa consciència del joc escènic i, per tant, en el pacte que s'estableix entre l'obra i el públic: és difícil de definir-ne, doncs, uns mecanismes i uns paràmetres concrets perquè, tal com ha observat Óscar Cornago (2015, p. 53), la relació que s'estableix entre l'escena i el públic es redefineix a cada espectacle. Tanmateix, però, cal tenir en compte que, malgrat la seva dimensió espectacular, la teatralitat també és un fenomen textual.

Certament, l'origen del terme teatralitat, que va emprar per primera vegada Georg Fuchs el 1909 a *Die Revolution des Theaters*, fa referència a la posada en escena; és a dir, esmenta els diversos elements —il·luminació, música, escenografia, interpretació i un llarg etcètera— que tenen a veure amb l'espectacle teatral (Fischer-Lichte, 1995, p. 85). En aquest sentit, s'ha fet cèlebre la següent definició de Barthes que aparentment deslliga la teatralitat de la textualitat:

3 En aquest sentit, Mikel Dufrenne (1953, p. 460) comenta: «L'ellipse est inévitable au théâtre non seulement parce que le dramaturge doit choisir les scènes les plus signifiantes et les situations les plus chargées d'intérêt, mais encore parce que la durée, qui est comme suspendue pendant le présent de la scène, ne peut être restaurée que pendant les entr'actes comme les événements ne peuvent se déployer que dans les coulisses».

Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (Barthes, 1964, pp. 44-45)

En aquesta aproximació semiòtica, Roland Barthes (1964, p. 45) assevera que la teatralitat «és el teatre menys el text», una afirmació que sovint s'ha dit i repetit sense tenir en compte les conccreions que el crític fa unes ratlles més avall: «Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation».

Malgrat que la teatralitat es concreta en la representació, el text és la llavor, el fonament d'aquest moment escènic. Per tant, la teatralitat és també substància literària, un substrat textual que determina les relacions que s'estableixen entre escena i platea, i que alhora redefineix la noció de mimesi i il·lusió teatral. La teatralitat és el moviment d'oscil·lació contínua de l'escena produït pel fràgil equilibri entre artificiositat i naturalitat escèniques. Per tant, tal com ha comentat Sarrazac, la noció de teatralitat és variable en funció de cada període històric, (Sarrazac, 2009, p. 181), atès que la teatralitat il·lumina els mateixos procediments teatrals.⁴

La teatralitat té a veure també amb una certa consciència d'artifici artístic, és a dir, és reconèixer el teatre com la «lúdica reducció d'allò real».⁵ El terme fa referència, doncs, a una concepció antimimètica de l'escena que crea una situació teatral a partir d'una artificiositat àgil, sovint lúdica i efectista, que fa referència a tots aquells elements que fan explícita la pròpia convenció teatral.⁶ La teatralitat sempre es construeix sobre la mirada de l'altre (Cornago, 2004, p. 197), és la complicitat que s'estableix amb el públic a través d'un desplegament hàbil de trucs escènics que l'espectador reconeix com a tals.

Per tant, la teatralitat es pregunta sobre la interpretació de la realitat en escena. S'interroga justament per la possibilitat de representació. L'art i la literatura sempre plantegen una dialèctica amb la realitat, per bé que ho fan des d'uns termes antimimètics. De fet, la història de l'estètica occidental gira entorn d'aquesta dialèctica,⁷ sempre dinàmica (Potolsky, 2006, p. 93). En aquest

4 «Como vemos, un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, la ostentación de la superficie de representación, de los signos que se van a poner en juego. A través de un exceso de materialidad, el código llama la atención sobre sí mismo, haciéndose más visible» (Cornago, 2005, p. 8).

5 Walter Benjamin emprà aquest terme per tal de referir-se al teatre romàntic alemany —tant tragèdia com comèdia—, que considera hereu del teatre de Calderón (Benjamin, 2007, p. 288).

6 Tal com comenta Elizabeth Burns: «Nevertheless, as I have tried to show, the rhetorical device of presentation has itself developed, and persists, in the theatre, building on the accumulated audience awareness of the convention so as to renew the deeper significance attaching to the ambiguous relationship between the play-word and the world outside the theatre, an ambiguity resting on the representation in complete, comprehensible, bounded terms of the social realities from which the members of the audience may be presumed to have emerged, and to which they will return, and on the implicit or explicit reference to other possible social realities» (Burns, 1973, p. 47).

7 En aquest sentit, Hans Blumenberg comenta que l'estètica occidental gira entorn del concepte de realisme: «At no time in the history of Western aesthetic theory has there been any serious departure from the tendency to legitimize the work of art in terms of its relation to reality» (Blumenberg, 1979, p. 30).

sentit la teatralitat pot ser considerada paradigma de la modernitat en la mesura que entén que la realitat és també una representació. L'esperit de modernitat jugarà amb el concepte de mimesi (Corvin, 1995, p. 607) en la mesura que la realitat és entesa també com una representació, des de Maquiavel fins a Descartes.

La reflexió sobre la mimesi implica no només reconèixer la convenció artística, sinó també entendre la polidimensió d'una realitat que és impossible de copsar en un conjunt. La teatralitat en escena mostra la dinàmica d'aparences que condiciona la nostra realitat i en revela uns trucs escènics que, alhora, reconeixem com a propis del nostre món social. La teatralitat remet a la metàfora clàssica *theatrum mundi* i, per tant, és representació dels trucs teatrals que fonamenten un determinat entramat social.⁸

En conclusió, la teatralitat és un mecanisme teatral que deixa entreveure els procediments dramàtics per tal de mostrar una artificiositat inherent a la mateixa condició humana i el paper que inevitablement l'ésser humà fa en societat. Crea una agilitat escènica a través d'una complicitat que revela constantment la imprecisió dels límits entre escena i platea, és a dir, entre ficció i realitat. En altres paraules: revela que la concreció del moment escènic no és tan diferent a la del moment històric; ambdós es teixeixen per un seguit de limitacions i determinacions que depassen la necessitat imperant de comprensió de l'ésser humà. És a partir de la consciència de l'ambigüitat intel·ligible de la realitat, resultat de l'entroncament d'un entramat de subjectivitats que dialoguen des d'uns paràmetres sempre inestables, que apareix la teatralitat per recordar-nos que «La vida és sols una ombra passatgera, / un trist comediant que gasta fums / i s'escalfa damunt de l'escenari / una hora, i no se'l sent piular mai més».⁹

3. SAGARRA I LA TEATRALITAT

Ara bé, quan s'elogia la teatralitat d'una obra, a què es fa referència? En les seves crítiques a *La Publicitat* Sagarra fa servir sovint aquest mot per fer referència a diverses peces i muntatges. En una crítica dedicada a l'obra de Carles Soldevila *Els milions de l'oncle* fa referència al teatre d'Oscar Wilde en aquests termes:

Wilde es preocupava que les situacions fossin sòlidament teatrals —no humanes; la vida i el teatre no tenen res a veure—; un cop assolida la teatralitat començava l'humor del diàleg, i el diàleg de Wilde, amb els seus acudits finíssims, amb les seves imperceptibles mossegades, és precisament el llegat immortal del seu teatre. (Sagarra, 1987, p. 110)

8 «La metàfora clàssica del *theatrum mundi* definí el sujeto social como un actor dentro de un modelo de mundo entendido como representación. Como dice Sennet, “esta tradición expresaba la vida social en términos estéticos”» (Cornago, 2015, p. 18).

9 Evidentment, la traducció citada dels cèlebres versos de *Macbeth* és la de Sagarra (Shakespeare, 1979, p. 139).

Observem, doncs, que la teatralitat s'infereix de la situació, no de l'acció. A diferència del teatre de base mimètica que busca una progressió argumental que creï la tensió necessària perquè la platea estigui pendent de l'evolució de la història, la teatralitat de Wilde té a veure amb uns girs purament verbals. La trama és simplement un engranatge per exhibir una artificiositat escènica, sovint lúdica i efectista, basada en la rapidesa dialèctica dels personatges, en la rèplica. És a dir, en la dialèctica.

Sagarra també relaciona la teatralitat amb certes dosis d'elements pintorescos. D'aquesta manera, en la seva crítica sobre *Seny i amor, amo i senyor*, d'Avel·lí Artís i Balaguer, diu que és una comèdia «plena de color, de gran teatralitat» (1987, p. 29). Sagarra sol destacar la naturalesa pintoresca d'alguna comèdia dels germans Quintero¹⁰ o d'Arniches¹¹ o del teatre de Ferenc Molnar.¹² Així, amb motiu de la posada en escena el 20 d'abril de 1927 al Novetats de *Pianella di ventre*, una producció italiana d'una obra de l'hongarès Ferenc Molnar, Sagarra (1987, p. 269) comenta: «El teatre de Molnar, teatre d'humor i de poesia lliure, nerviós i original, amb una tècnica simple, pintorescament colorit, és un dels valors més vius de l'actual escena europea».

Més enllà de l'anàlisi de les seves obres, els pròlegs, els articles i les conferències de Sagarra permeten copsar les seves idees sobre l'art teatral. Així, en un article amb motiu de la mort de Jacinto Benavente, deixa ben clar que la preocupació de l'home de teatre és sempre la fecunditat escènica, les lleis de les quals sempre tenen un marge d'imprevisibilitat.¹³ Intentarem però, sistematitzar quins són els elements que Sagarra considera essencials.

En primer lloc, la base de l'edifici teatral és la llengua. Així, Sagarra considera que «la naturalitat i el to viu de la paraula» (1987, p. 268) són clau a l'hora de crear una peça que funcioni sobre l'escenari. De fet, tal com ha assenyalat Miquel M. Gibert (2006, p. XLIX), «la llengua literària de Josep Maria de Sagarra és una de les més riques i expressives de la literatura catalana del segle XX».¹⁴ Així, «el progressiu monopoli que Sagarra exercí en els escenaris barcelonins, avalat per

10 En una crítica del 23 de setembre de 1923 de *Las vueltas que da el mundo*, dels germans Álvarez Quintero, Sagarra (1987, p. 137) recorda els inicis dels germans dramaturgs: «Les primeres obres d'aquests senyors tenien una gràcia de cosa sincera i fresca; s'aguantaven, i s'aguanten, sempre que no sortien del sainet, de la comèdia de costums, del caricaturesc i del pintoresc. Ara, quan volen fer poesia o alta comèdia, els desgraciats germans Quintero ensenyen l'orella; són d'un cursi pujat i espantós».

11 Tot fent referència a l'estrena el 12 de juny de 1924 al Novetats de la comèdia en dos actes *Ángela Maria*, Sagarra (1987, p. 139) comenta: «El senyor Arniches en aquesta comèdia ha deixat la corda pintoresca i agra, que és la seva corda i la que si per cas el té de fer immortal. Aquí no hi ha res de la misèria grotesca i el color viu esqueixat que ha produït tants bons moments en el teatre espanyol de la darrera època».

12 «El teatre de Molnar, teatre d'humor i de poesia lliure, nerviós i original, amb una tècnica simple, pintorescament colorit» (Sagarra, 1987, p. 269).

13 «Como los grandes hombres de teatro, no tiene más preocupación que la escena y la fecundidad escénica, en la que fatalmente hay que andar un poco a ciegas, en la que no se puede prever todo, y en la que no existe otra lámpara que la del corazón y la voluntad, que por muy bien dispuestos yerran, y don Jacinto, como todos los hombres puramente de teatro, tiene sus aciertos y sus caídas.» (Sagarra, 1959, p. 206).

14 Aquesta expressivitat lingüística com a fonament de l'eficàcia de representació marca també la tasca de Sagarra com a traductor teatral. En aquest sentit, en relació amb la traducció de *Macbeht*, Palomo ha subratllat «l'afany de crear un text captivador que es pugui representar dalt d'un escenari» (2020, p. 102).

l'èxit de públic de determinades propostes teatrals» (Gallén, 1994, p. 31), és en bona mesura fruit de la capacitat lingüística de l'autor, que basteix els seus diàlegs a partir d'una «llengua abundant, eloqüent, sembrada d'expressions populars i d'imatges d'una gran plasticitat» (Gibert, 2006, p. XLIX). I, a més, tal com ha comentat Fàbregas, sap «jugar al funambulisme entre l'expressió popular i el virtuosisme culte» (Sagarra, 1987, p. 11).

Aquesta sensibilitat lingüística de Sagarra es reflecteix constantment en la seva crítica. Així, per exemple, fent referència a l'estrena de la comèdia de Soldevila *Civilitzats, tanmateix* destaca que «les paraules i els conceptes sonaven d'una manera fresca i neta» (Sagarra, 1987, p. 106) i també elogia «la paraula viva i desesperada» (Sagarra, 1987, p. 106) de l'obra de Valle-Inclán, *La cabeza del Bautista*. Així mateix, en comentar la traducció de Carner de Joan Casagran, de Sommerset Maugham, es queixa que, malgrat que és «llisquent i amable a estones» és «una mica encarcerada en certs indrets, no es pot dir que sigui una traducció excel·lent. Es veu massa que és traducció» (Sagarra, 1987, p. 106). També es queixa de la descurança idiomàtica d'Alexandre Maristany amb aquestes paraules: «El senyor Maristany escriu una llengua infectada i corrompuda d'espanyolismes, sense trobar mai la paraula vivent ni la frase incisiva» (Sagarra, 1987, p. 106).¹⁵

Segonament, Sagarra parla en tot moment de la ciència o de la traça teatrals, que té a veure tant amb la construcció dels personatges com amb el disseny d'una trama que calculi d'una manera versemblant la lògica de l'acció. En aquest sentit, comenta:

I a més a més, en el teatre, hi ha l'art de saber aguantar les figures, de saber-les objectivar, d'anar-les separant les unes de les altres per produir el contrast i l'oposició dels caràcters; hi ha l'art de saber tallar i mesurar les escenes, de calcular els efectes, de desenrotllar graciosament l'acció. Això és el que costa en el teatre, i això, quan reïx d'una manera perfecta és el que dona consistència i eternitat a les obres, independentment del seu valor moral i filològic. I dintre aquest camp es pot fer tot, es pot escriure tot, des d'una cosa tan ponderada i retinguda com la *Phèdre* de Racine fins a una cosa tan tempestejada i heterogènia com el *Faust* de Goethe. Des de les comèdies tan naturalment artificioses de Goldoni, fins a les descabdellades fantasies d'un Crommelynck o d'un Georg Kaiser. (Sagarra, 1987, p. 106)

Per tant, observem que la ciència teatral no s'adscriu a cap corrent literari determinat ni a una determinada manera d'entendre l'escena, sinó que té a veure amb un encaix de les diverses oposicions a partir de les quals es basteix l'artefacte escènic i també amb la força poètica de les escenes. Aquest poder poètic és el que permet que les obres de teatre esdevinguin clàssics. Així, parlant d'Ibsen comenta: «Però hi ha alguna cosa en el teatre d'Ibsen que no passa mai: és la força poètica i és la ciència teatral. I són les dues coses juntes, perquè amb la ciència teatral sola, no en fariem res. Sardou sabia molt més de teatre que Ibsen, però Sardou no era poeta, i la seva obra ja no pot interessar a ningú» (Sagarra, 1987, p. 106).

15 Aquest fragment correspon a una crítica de *La riquesa de Simònides*, d'Alexandre Maristany, apareguda a *La Publicitat* el 1923.

En tercer lloc, Sagarra atorga molta importància a la creació d'un ambient o atmosfera determinats. És molt conscient que cada escena té unes lleis internes que li confereixen una determinada eficàcia escènica. És molt habitual que en la seva crítica Sagarra faci referències a situacions o escenes concretes de les obres. Així, elogia la capacitat de Valle-Inclán a l'hora de crear un ambient «gris i infecte»,¹⁶ destaca l'ambient de circ de *Celui qui reçoit les gifles*, d'Andréiev (Sagarra, 1987, p. 106) o dels *Espectres*, d'Ibsen.¹⁷ I parlant d'*Els creditors*, afirma: «A més, Strindberg és formidable en l'art de crear un ambient. Un ambient enrarit que pesa com una llosa damunt del cor del que s'ho mira. Amb una lentitud i una sang freda de cirurgia va operant damunt de l'escena, sense precipitar res, analitzant-ho i dissecant-ho tot» (Sagarra, 1987, p. 448).

Per acabar, cal destacar que Sagarra té una concepció totalment antimimètica del teatre —«el teatre és la cosa més artificial i més anti-fotogràfica que hi ha al món», havia dit en una conferència de 1924 (Sagarra, 1924). Així, al pròleg tercer del volum de les *Obres Completes*, que recull *Galatea*, afirma:

L'escenari és una gran boca oberta, hòrridament esbalandrada, la qual necessàriament ha d'omplir-se cada dia amb la fantasia dels decorats i amb la carn i l'ànima dels actors, perquè la il·lusió de determinats ciutadans s'ha després d'uns diners, que de vegades costen de guanyar, per exigir d'aquella boca plena de l'escenari, o llàgrimes o rialles, que el públic anomena distracció i, en definitiva, és evasió i descans del nostre pa de cada dia, per anar a la caça del somni. (Sagarra, 1952, p. xiv)

Aquesta noció d'il·lusió teatral es vincula a la necessitat d'evadir la realitat; una pulsio que ja indica que tant dins com fora de l'escenari la teatralitat camufla l'horror, una idea que marca els diàlegs de *Galatea*. També en un article a *Destino*, publicat l'any 1958, duu a terme una defensa aferrissada del teló teatral, tot recordant que el teatre és també il·lusió escènica.¹⁸

Aquesta consciència d'artificialitat, que és la base de la noció teatralitat entesa com una reflexió de l'essència dels elements teatrals, a més de ser un exercici d'honestat autorial ens desco-

16 El famós i il·lustre autor ha volgut evocar el mite monstruós de la Salomé literària, en un ambient gris i infecte i en una acció precipitada i intensa a la manera del Gran Guinyol (Sagarra, 1959, p. 195).

17 Sagarra fa referència a la posada en escena de la companyia de Zacconi l'*Spettri*, d'Ibsen. Comenta: «Ara mireu una mica què hi ha posat el poeta Ibsen en aquesta tragèdia dels *Espectres*. Ibsen, primer de tot, crea un ambient en la seva obra; això és importantíssim, i això passa desapercebut moltes vegades en les representacions. És un ambient de cosa encongida, trista i nebulosa. Una casa solitària en un fiord, on s'hi sent la remor monòtona de les onades grises. Colors obscurs, nogueres envellides» (Sagarra, 1959, pp. 361-362).

18 «Además, hay que tener en cuenta que el telón es un elemento esencial en el teatro; es la liviana y sutil muralla que separa los hombres que contemplan de los hombres que crean ilusión. Y esta muralla puede tener sus encantos y su riqueza; su visión y su presencia pueden ser un descanso, un alivio o un incitante del deseo, según los casos. El telón, como cortina solemne y prestigiosa, viene a ser el fantástico abrigo de la obra teatral; el que la protege y el que regula y mide los espacios en que la obra teatral se ausenta para volver a aparecer». Aquest fragment correspon a un article publicat al número 1109 de *Destino*, amb data 8-XI-1958 (Sagarra, 1994, p. 88).

breix els mecanismes de l'ofici dramàtic tal com l'entén Sagarra. La teatralitat són, doncs, els fils de l'artifici que confeccionen una determinada perspectiva del públic sobre l'escena. En la modernitat, els gran homes de teatre no poden obviar la consciència d'espectacle que, com Sagarra apunta, té a veure amb la naturalesa paradoxal del teatre. Així, un autor com Bernard Shaw, malgrat els esforços en sentit contrari, és «d'una incontestable teatralitat»:

A més a més, aquesta obra, com totes les de Bernard Shaw, és d'una incontestable teatralitat; teatralitat en el bon sentit, i fins tot, si es vol, en el mal sentit de la paraula; encara que jo confesso que en aquest mal sentit no hi he cregut mai. (Sagarra, 1987, p. 436)

Caldrà veure, doncs, com des d'aquesta boca «hòrridament esbalandrada» (1948, p. 48), Sagarra projecta sobre l'escenari una determinada visió del món.

4. GALATEA: TEATRALITAT I MECANISMES ESCÈNICS

4.1 TEATRALITAT I MECANISMES ESCÈNICS: NARRACIÓ I ARTIFICI

No és cap descobriment afirmar que *Galatea* és una *rara avis* de la producció sagarriana. Si bé és cert que altres obres de postguerra com *Ocells i llops* i *La fortuna de Sílvia* tenen unes tonalitats més fosques que la resta del corpus dramàtic de l'autor i que, a més, estan amarades «dels nous corrents estètics europeus» (Foguet & Gibert, 2021, p. 360). *Galatea* n'és una excepció, justament perquè, tal com ha indicat Pérez de Olaguer (1998, p. 58), Sagarra intenta situar l'obra en les coordenades del teatre modern de l'Europa de meitat de segle. En paraules de Maurici Serrahima, en aquesta obra «Sagarra hi juga fort» (Serrahima, 1974, p. 70).

L'estrena de *Galatea* el 15 de desembre de 1948 al Teatre Victòria va ser un fracàs de públic¹⁹ i, tret d'alguna excepció, va generar força rebuig de la crítica. Després de la guerra, el retorn de Sagarra a escena amb l'estrena de *L'hostal de la Glòria* el 5 de juliol de 1946 havia estat un èxit. Tanmateix, la represa teatral de Sagarra se situa als antípodes de la continuïtat, i té una voluntat ferma de trencament amb la producció passada i fins i tot en una entrevista amb Soler Serrano va proclamar el seu desinterès respecte a la seva obra anterior (Gallén, 1985b, pp. 133-134).

Quan es parla de *Galatea* gairebé només es fa referència a les influències del teatre estranger, però manca veure com Sagarra, que sempre és un vers lliure, no s'adscriu tampoc a cap corrent, sinó que a partir d'una constel·lació de mecanismes i procediments en boga crea una peça per-

19 «A més a més, el dia de l'estrena de *Galatea* —segona quinzena de desembre—, es produí un fred insòlit; al Victòria no hi havia calefacció suficient i el públic sense treure's els abrics petava de dents. A desgrat d'això la més intel·ligent i selecta assistència del país es presentà al "Victòria" a contemplar l'estrena. Ara bé, la crítica en general digué terribles penjaments de la comèdia, només el senyor Juli Coll des de "Destino" va posar les coses en el seu lloc. Els marramaus d'altres diaris foren èpics, m'insultaren com si jo fós [sic] un incendiari o un corruptor de menors. La fugaç presència de *Galatea* al Paral·lel causà, però contrarietat a molts que volien veure-la i no hi varen ser a temps.» (Sagarra, 1952, p. xxv).

sonalíssima i, per tant, inclassificable. Sagarra va visitar el París de postguerra i comenta que, a part de refer-se «d'uns quants anys d'abstinència de cargols a la bourguignone i d'espectacles autèntics» (Sagarra, 1952, p. xix), va freqüentar els teatres parisencs. Més enllà de la picada d'ullet de *bon vivant*, que tan negativament ha influït en la recepció crítica posterior de la seva figura, Sagarra explica:

Vaig veure les últimes i truculentes novetats del teatre americà —Wilder, Tennessee Williams, Caldwell, Steinbeck—, el Sartre, el Camus, el Salacroux i el darrer Anouilh, el Kakfa dut al teatre meravellosament per Gide i Barrault, els cridaners i novíssims films italians, aleshores també desconeguts a Espanya i tantes d'altres coses de bon contemplar i de bon meditar. (Sagarra, 1952, p. xxv)

Palau i Fabre ha destacat que Sagarra és un escriptor que va quedar fora dels corrents modernistes o noucentistes, encara que en pogués incorporar elements.²⁰ El mateix passa amb el seguit d'innovacions teatrals que Sagarra, sempre amatent a totes les veus teatrals europees que sonaven amb força —no oblidem que és un gran traductor de Pirandello—, també manlleva i adapta alguns procediments teatrals del moment. Obrim el teló i vegem, doncs, com el dramaturg planteja aquesta «Farsa en tres actes i sis quadres del nostre temps». En el quadre primer trobem que «l'escena apareix mig a les fosques, il·luminada només per un raig de llum groguenca que es projecta sobre la figura de Samson.» (Sagarra, 2014, p. 79), que inicia el parlament següent:

SAMSON Senyores i senyors: encara que em presenti sota una sospitosa llum vermella, no sóc el diable; no passo de ser un home correcte dins aquesta època vulgar i accidentada que ens ha tocat viure. És més, senyores i senyors: m'atreveixo a declarar que jo aquí represento un element bescantat del capitalisme. [...] Jo no sóc el personatge principal de la comèdia i no tinc dret a excedir-me massa en paraules. En realitat serviré per donar relleu i importància a la simpatia de la primera actriu. En l'obra present, la primera actriu és Galatea; no es facin il·lusions perquè el nom és el millor del personatge. Galatea no és cap joventut florida ni és cap bellesa. (Sagarra, 2014, p. 79)

La introducció d'un narrador escènic que enquadra el primer i el tercer acte és un procediment d'una teatralitat antimimètica ancorat en una dimensió poètica del teatre. Certament, alguns crítics hi han trobat influències brechtianes²¹ i el mateix Salvat s'hi va aproximar des d'una perspectiva brechtiana en el seu muntatge estrenat al Teatre Moratín el 1972. Si bé és cert que, tal com ha assenyalat molt oportunament Núria Santamaria, és cert que: «Existeix més d'una

20 «No encaixa del tot bé ni amb el modernisme ni amb el noucentisme. Quan Sagarra entra a la palestra, de fet, molt poc temps després és el noucentisme el que s'imposa i Sagarra és un home que no s'hi adiu i es rebel·la o no està d'acord amb les normes noucentistes. Sagarra arrossega encara alguns dels valors del modernisme, i incorpora alguns dels valors del Noucentisme, però no s'hi entrega del tot» (Palau i Fabre, 1992).

21 «Creo que Brecht y Pirandello son puntos de referencia en la obra, que cuenta con un trabajo de actores francamente bueno en general» (Pérez de Olaguer, 1998, p. 58).

suggestiva similitud amb la *Mare Coratge* de Bertolt Brecht, per exemple: les dues protagonistes tenen tres fills de tres pares diferents, totes dues recorren una Europa assolada per la guerra i les dues troben companys de viatge peculiars i oportunistes» (2014, p. 100), es tracta d'una coincidència més argumental que poètica.

El narrador desencantat és una figura que inicia la farsa i sembla una reminiscència d'aquest trencament inicial i final de la quarta cortina que emmarca *The Glass Menagerie*, obra que per a Sagarra era molt superior a *A Streetcar named desire*.²² Aquests enquadraments escènics tenen en comú que ambdós personatges aclareixen quina funció fan en l'obra —«I am the narrator of the play, and also a character in it» (Williams, 1990, p. 144) i quina és la posició que hi ocupa la resta de personatges o, en el cas de Samson, la funció de presentar-nos el personatge principal que dona nom a l'obra. A més, encara que en clau ben diferent, tots dos personatges anuncien aquesta dimensió simbòlica: «I am using this character also as a symbol» (Williams, 1990, p. 144) diu Tom a *The Glass Menagerie*, mentre que Samson es presenta com «un element bescantat del capitalisme». Si bé és cert que la melancolia lírica de Tom està ben allunyada del pragmatisme escènic de Samson, ambdós són dos rapsodes escènics que emmarquen les coordenades de l'acció i, en conseqüència, se situen en una teatralitat als antípodes de la poètica teatral que va d'Aristòtil a Hegel i que, tal com ha assenyalat Sarrazac, hibrida mimesi i diegesi (Sarrazac, 2021, p. 311).

The Glass Menagerie és la poètica del record, aparentment antirealista,²³ que emmarca una poètica d'evasió en el sentit que la realitat es percep a través d'uns personatges que tracten desesperadament d'evadir-la (Corrigan, 1976, p. 395). Per tant, s'accentuen els elements teatrals de la vida, en la mesura que la imaginació és una eina de distorsió que permet als personatges refugiar-se en la seva interioritat, però alhora els situa als marges de l'entramat social (Gunn, 2007, p. 81). És un realisme psicològic que funciona per contraposició entre les ficcions dels personatges i la realitat, mentre que la poètica d'evasió a *Galatea* es fonamenta en un seguit de contrapunts de distanciament dels personatges amb ells mateixos i aquests contrapunts confegeixen un teixit evasiu que copsa escènicament el clima històric de l'Europa de mitjan segle xx.

4.2 TEATRALITAT I MECANISMES ESCÈNICS: UNA ATMOSFERA ESCINDIDA

L'ambigüïtat de *Galatea* té a veure amb un ús particularment teatral dels elements simbòlics, uns elements que no projecten interioritat ni idealisme, sinó que són un contrapunt pintoresc que accentua el registre de farsa «del nostre temps». La creació d'una atmosfera un pèl desconcertant és la base de la construcció d'una teatralitat fonamentada en uns diàlegs en què els personatges mostren una profunda autoconsciència de l'artificiositat de l'entramat social. El pintoresc no és, doncs, un element decoratiu i d'aquesta manera el record del circ permet pro-

22 «A mí “Un tranvía” me ha parecido siempre muy inferior al “Zoo”» (Sagarra, 1959, p. 27).

23 «The play is memory. Being a memory play, it is dimly lighted, it is sentimental, it is not realistic» (Williams, 1990, p. 145).

jectar sobre les diverses escenes un rerefons poètic que impregna l'espai escènic dels successius quadres. Curiosament, aquesta arcàdia perduda és el paisatge d'una artificiositat d'ensomni.²⁴

D'entrada, doncs, l'univers circense permet una escissió entre la realitat i el record i crea una dissonància escènica constant.²⁵ A banda, *Galatea* és una obra que, a més de no seguir una progressió argumental aristotèlica, presenta una gran mobilitat espacial; així, en l'obra se succeeixen sis quadres que pinten cinc espais diferenciats: l'interior d'una pensió de família [I,1], el bar d'una estació de frontera [I,2], l'interior d'una casa de refugiats improvisada [II,1 i 2], l'interior d'un vell cafè de París [3,1] i una cambra d'un vell hotel de Montmartre [3,2]. És una escenografia de tonalitats atrotinades que emmarca aquesta estructura de quadre. Així, les didascàlies del segon acte, per exemple, projecten amb una precisió minuciosa els detalls més subtils del mobiliari:²⁶

Un interior improvisat amb mitja dotzena de mobles, que mal que delatin la seva procedència dels encants, no deixen de ser triats amb un gust per les coses fastuoses [...]. Es veu un forn de gas mig tapat per un paravent de l'estil Lluís XV. Al paravent li ha fugit la purpurina que daurava les fustes, i les pintures que representen nimfes perseguides per sàtirs, estan tancades d'humitat i d'abandonament. El paravent és el moble més important de la peça. (Sagarra, 2014, p. 109)

Malgrat la minuciositat descriptiva, cal subratllar que aquests fragments no tan sols confegeixen un paisatge simbòlic decoratiu, sinó que també són acords escènics que marquen el to dels quadres. Cal entendre que Sagarra no divideix l'obra escènicament, sinó per sis quadres que mantenen una correspondència més tonal que no pas argumental. Per tant, el sentit de l'obra es basteix també a través d'unes imatges que són clau a l'hora de posar en escena les coordenades mentals d'un moment determinat. Certament, *Galatea* no és una obra psicologista, però sí que s'hi explora l'esperit d'un temps, no tant des de l'anàlisi del moment històric concret —que és insinuat, però no explicitat—, sinó més aviat des del clima de confusió que hi regna.²⁷

Entre la diversitat de la producció teatral de Sagarra, que va dels poemes dramàtics al melodrama psicològic o la comèdia psicològica (Carbonell, 1964, pp. 99-106), cal remarcar que hi ha uns motlles dramàtics comuns entre els quals destaca la construcció d'una trama eficaç que sol

24 Cal recordar que, com assenyalava Pemán: «Nada en el circo es natural. Todo tiene una especie de “sobrenaturalidad” a nivel físico y humano» (*Teatro, circo y music-hall*, 1967).

25 En aquest sentit, cal remarcar que l'ambient circense capta un element d'idealitat als antípodes dels quadres grotescos del *fenomenos* de *La niña gorda*, de Santiago Rusiñol.

26 Aquesta precisió a l'hora de confegir una paisatge poèticament esbalandrat, la trobem també en alguna didascàlia de *L'alegría que passa*: «Arriba un carro de gimnastes. El carro, verd, destenyit i molt empolsat. A darrera, una mica de plataforma, amb algunes plantes tísiqües; al mig, una finestra amb cortines de llustrina desllustrada i, a sobre, cèrcols, cadires i altres eines d'ofici» (Rusiñol, 1981, p. 24).

27 Curiosament, en «L'Aperitiu» titulat «El comte d'Orgaz», publicat a *Mirador* el 22-3-1934, Sagarra comenta (2001b, p. 198): «A mi, el que em distreu més, i ja ho he dit altres vegades, és passejar-me tranquil·lament entre els climes apagats de la història».

acabar amb un desenllaç conciliador.²⁸ *Galatea*, en canvi, presenta una trama fragmentària, o almenys no progressiva, que s'allunya del model aristotèlic de la seva producció anterior. Si en les obres precedents tots els elements estaven adreçats a crear una trama que tingués els cops d'efecte pertinents per tal d'atrapar l'atenció de l'espectador, a *Galatea* tots els elements —trama inclosa— s'adrecen a la creació d'una atmosfera temporal. L'atmosfera de *Galatea* és la base d'aquesta teatralitat alhora poètica i decadent que permet crear situacions teatralment sòlides obviant la progressió dramàtica aristotèlica.

Aquesta atmosfera es crea no només a través de les dissonàncies, sinó també a través de les ressonàncies, concretament de les ressonàncies de circ. Primerament, el circ té unes ressonàncies elegíques, tal com molt bé havia notat Eugeni d'Ors,²⁹ que permeten a l'espectador situar-se de seguida en una tessitura de la ben coneguda poètica de l'artifici. Així mateix, s'insereix en una tradició de ficcions circenses que va de *Celui qui reçoit les gifles* [1919], de Leonid Andréiev —a parer de Sagarra, d'un simbolisme excessivament decoratiu—³⁰ al cèlebre film *The Circus*, de Charlot, una de les pel·lícules preferides de Sagarra (Permanyer, 1982, pp. 268-269). Sagarra, més afí al cinema americà que al rus, comenta fins i tot que prefereix anar a un bon film de Charlot que a algunes de les comèdies que omplien les cartelleres barcelonines (Iribarren i Donadeu, 2008, p. 29). Més enllà del detall anecdòtic, però, cal subratllar que el llargmetratge de Charlot presenta una naturalesa genèrica simbiòtica, tal com havia assenyalat Francesc Trabal (Iribarren i Donadeu, 2012, pp. 205-206), que és present també a *Galatea*. En aquesta tradició també cal destacar *Parade*, un ballet avantguardista amb llibret de Jean Cocteau, música d'Eric Satie, coreografia de Léonide Massine i escenografia de Pablo Picasso. Aquest ballet va ser estrenat el 18 de maig de 1917 al Théâtre du Châtelet de París, sota la direcció de Diaghilev.³¹

La teatralitat inherent del circ ressalta els elements constitutius del joc escènic i, així, tots els elements de vestuari i *attrezzo* exacerben aquesta consciència d'artifici. De fet, el mateix Sagarra en l'article de 1929 «La dama de les foques» trasllada aquest sentit de teatralitat a la cambra

28 En aquest sentit, Corbella (1999, p. 113) comenta: «Per contraposició als seus divergents desenvolupaments argumentals *Ancien Régime* amb uns desmesurats comtes Arnau recorren una naturalesa esglaiada, és en aquests desenllaços integradors que les seves obres enllaçaven amb els plantejaments més assenyats i ponderats de la resta d'autors del Romea».

29 En una glossa titulada «Elegia», D'Ors fa la següent comparació entre el circ i el cinematògraf (2001, p. 96): «El Circ era Ensomni, i el Cinematògraf és lliçó anecdòtica, quasi pedagògica de la realitat... —Quan la pel·lícula aspira a fantàstica, esdevé ridícula. L'exactitud de la fotografia revela massa innoblement els comparses sota la túnica d'àngels o les armadures dels guerrers medievals... —El Circ era una cosa de poetes: el Cinematògraf és una cosa d'adolescents».

30 Aquesta obra va ser estrenada al Teatre Novetats de Barcelona el 1927 i Sagarra (1987, p. 330) va fer una crítica de l'estrena en què reflexiona sobre la naturalesa decorativa de l'obra: «És més un dramaturg decoratiu, per això la interpretació que dona G. Pitoëff a la seva obra *Celui qui reçoit les gifles* em sembla la més encertada. Una interpretació que no es mou de l'arabesc, que va caçant la línia, el color i l'efecte de llum per a no deixar mai d'ésser decorativa».

31 En una crítica dedicada a *El tren blau*, Sagarra (1987, p. 461) comenta: «La primera vegada que vaig veure *Parade*, aquell ballet d'un avantguardisme escandalós fou al Real, de Madrid, ja fa cosa de set o vuit anys. La topada va ésser formidable».

de la domadora: «A la tauleta de nit, una llum amb un pàmpol vermell fa tot l'efecte d'una aurora boreal d'escenografia» (Sagarra, 2001a, p. 83). Aquests elements pintorescos emmarquen tota la farsa i li donen una dimensió poètica que Sagarra considerava imprescindible en la modernitat.³²

A més, l'ambientació circense permet una certa mal·leabilitat dels personatges i alhora n'estableix una tipologia. Així, la dama de les foques, Galatea, va acompanyada sempre de Jeremias, l'excèntric del circ. L'excèntric és una reformulació moderna de la famosa figura del bufó, que sempre és un element de teatralització de l'escena, en la mesura que en fa una dissecció. El bufó és, doncs, un element reflexiu que marca una determinada percepció escènica.³³ Tot i que al segle XX encara podem trobar bufons al teatre de Ghelderode, a *Galatea* observem una profusió de personatges liminars provinents de l'univers teatral i parateatral que ressalten els procediments escènics i que sovint fan una reflexió metateatral.

La inclusió de la figura d'un *raisonneur* desesperat encarnat en l'excèntric permet tenyir de simbolisme una figura ben coneguda del teatre de *boulevard*. L'excèntric té tints de maníac i foll, i desafia així la congruència i el sentit comú (*Teatro, circo y music-hall*, 1967, p. 328) i el de Jeremias confereix al personatge un aire profètic veterotestamentari. Així, després de la mala venda de les foques al carnisser Samson, Jeremias evoca la poesia de les criatures pinnípedes. Diu:

JEREMIAS Però si tu m'ho havies dit, Galatea! Quan aclucaves els ulls entre el tuf de les teves foques en el teu paisatge blanc; en el teu paisatge de gel i de puresa on llueixen 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, aquelles boques amb una dent d'or i d'una bravada de tabac negre i ambició insatisfeta... I ara sense les foques, ¿com el somiaràs, el teu paisatge? (Sagarra, 2014, p. 81)

El circ serveix, doncs, com a mirall refractari d'una realitat. Aquest joc de contrastos que és a la base del quefer teatral es planteja com una dicotomia entre evasió i realitat que deixa entreveure el conflicte històric des d'una distància que permet captar tot el seu horror. Segons Jordi Carbonell, «a conseqüència de l'actitud aristocràtica, el teatre de Sagarra és quasi sempre una evasió i, per tant, un desarrelament del món contemporani —bé en el temps, bé en l'espai, bé en la societat.» (Carbonell, 1964, pp. 99-111). Ara bé, aquesta exacerbació de l'evasió és també una manera de copsar la brutalitat i l'horror que, de manera natural, l'ésser humà procura esquivar. En altres paraules, aquesta necessitat d'evasió de què parlava Sagarra en el pròleg de les *Obres Completes*.

32 En una entrevista de Soler Serrano a Sagarra amb motiu de l'estrena d'*El prestigi dels morts* al Teatre Romea el 17 d'octubre de 1946, Sagarra comenta que la recepta d'aquest nou teatre que trenca amb la producció anterior és: «Realista, pero con fondo poético; humano y moderno, pero con interés espiritual. Porque estoy convencido de que ello es necesario en esta época» (Gallén, 1985a, p. 139).

33 En paraules de Kott (1988, p. 130): «For buffoonery is not only a philosophy, it is also a kind of theatre».

4.3 TEATRALITAT I MECANISMES ESCÈNICS: ARTIFICIOSITAT DIALÈCTICA

Encara que en termes generals la recepció crítica de l'obra va ser desfavorable —i Junyent fins i tot la qualificà de «teatro para anormales» (1948, p. 5) altres crítics, com Juli Coll, ja assenyalaren que la peça obria nous camins escènics i remarquen que *Galatea* «és un drama de la paraula» (Coll, 1948, p. 5); Manuel de Cala (1948, p. 8), d'altra banda, comenta que «la seva força de suggestió recau en el diàleg».

Així, l'ambigüitat que caracteritza l'obra és sobretot verbal, en el sentit que moltes vegades costa copsar el pensament que s'amaga rere l'artificiositat dialèctica que exhibeixen els personatges. Aquesta distància dels personatges respecte a ells mateixos i a la resta prové d'aquesta autoconsciència de teatre social. Tanmateix, Sagarra, que sabia molt bé que l'art del teatre és l'art del contrapunt, ens ofereix també algunes converses carregades d'humanitat, com la de *Galatea* i la senyora Marta, al primer quadre. Altrament, el segon quadre és un moment teatral de transició en què es presenta el personatge d'Aquiles, el cinisme del qual permet el diàleg aspre i seductor entre ell i *Galatea*. És aquí on ens endinsem en aquest diàleg fosc, ambigu i artíficiós, propi de les obres d'Anouilh, que en el segon quadre agafarà una embranzida dramàtica formidable. Així, els moments àlgids de l'obra s'assoleixen en els contrapunts àcids dels diàlegs, que tenen el seu clímax en la conversa entre *Galatea* i la seva filla Eugènia.

EUGÈNIA És clar! Tu diràs... És més, mamà, m'he passat dos dies dubtant si era convenient que et veiés o no. Perquè és el que teu deies: ¿De què ens podem servir l'una a altra? Però la vanitat d'explicar-te una cosa sensacional... Comprends? Tu ets una dona que no pot ser més novel·lesca... però jo, pobra de mi, fins la mort del meu marit, als teus ulls, he estat una burgesa repugnant, sense altra originalitat que la de no poder veure la seva mare. Però des que soc vídua d'un patriota, afusellat, he canviat d'idees, potser soc més complicada... I és això, vinc a presentar-te l'espectacle de la meua vida... No vinc per amargar-te la teua, oh, no! Ni per demanar-te res...

GALATEA Així, Eugènia, resulta que continues tan banal com sempre. (Sagarra, 2014, p. 114)

Aquesta barreja d'urbanitat i mala bava, extremadament àgil, fonamentada en la concepció teatral que té el personatge d'ell mateix, crea una inestabilitat interpretativa que situa l'espectador en les coordenades més inquietants de la teatralitat. Amb tot el seu cinisme, aquest fragment sembla recordar-nos que és l'art el que intenta imitar la vida. Sembla clar que Sagarra té un deute amb Anouilh,³⁴ molt destre a presentar-nos uns personatges que, conscients d'interpretar una mascarada social, desdibuixen els límits de la seva pròpia personalitat.

34 Així, els paral·lelismes de *Galatea* amb l'obra *Le Voyageur sans bagage* (1937) es poden resseguir en el desig d'evasió dels personatges, en l'observació irònica de les convencions socials a partir de l'exageració de la teatralitat conversacional o, fins i tot, en el fet que ambdues obres tenen el conflicte bèl·lic com a teló de fons. És cert, però, que no es tracta d'una influència directa, sinó que més aviat *Galatea* recull diversos tons i procediments del teatre del moment i té una naturalesa sincrètica, tal com ha apuntat Gallén: «El teatre francès de l'època (Sartre, Camus i Anouilh) i la personal recepta de Sagarra per a un teatre «realista, pero con fondo poético; humano y moderno, pero con interés espiritual», tal com ell mateix

Un altre element que basteix aquesta teatralitat de to ambigu és justament que els personatges comenten de manera molt precisa el paper que juguen en una vida que imita el teatre. Així, molt adientment, Aquiles comenta que Galatea «com una reina de la gran època la satisfà de no desprendre's del seu bufó. A les aristòcrates de debò els agraden els mots picants i les frases sense eufemismes» (Sagarra, 2014, p. 114). I aquestes converses, d'una cínica urbanitat, que caracteritzen el segon acte de l'obra, es clouen amb un moment poètic d'un vals sense música que embolcalla l'escena típica de melodrama, d'Aquiles besant Eugènia, la filla de la seva amant.

Al segon quadre, la contenció de Galatea davant la prevista fugida d'Aquiles amb Eugènia situa l'espectador als antípodes del melodrama. En la conversa, carregada de segones intencions, entre Aquiles i Galatea, la domadora exhibeix una sofisticació verbal farcida de referències a les ressonàncies teatrals que hauria pogut tenir un moment tan procliu al dramatisme: «A tu t'hauria fet gràcia que jo m'hagués tret un punyal, que t'hagués representat una gran escena de gelosia o desesperació...» (Sagarra, 2014, p. 128) diu, tot advertint a Aquiles que la seva filla tan sols s'ha pres d'una manera massa infantil el seu paper de cínica.³⁵ Galatea, que és qui enfila un diàleg al qual confereix unes dosis d'una teatralitat sofisticada i conscient que li permeten alhora eludir la desfeta personal i precisar amb una lucidesa brutal les raons reals subconscients que empenyen les accions dels personatges d'Aquiles i Eugènia. La brutalitat del diàleg sorgeix, doncs, d'una sofisticació evasiva i ofereix una analítica implacable de com convenció i transgressió són tan sols dues cares del sentit de teatralitat inherent a la condició humana.

4.4 VERS UNA SUBVERSIÓ TEATRALITZADA DEL SIMBOLISME

Un dels elements més originals d'aquesta nova teatralitat és l'ús irònic del simbolisme. Un exemple, el trobem en la fantasia circense en to poètic en què Jeremies recorda a *Galatea* que després del sacrifici de les seves foques ja no pot tornar al circ. És ben bé una maledicció d'òpera, però indefugible en aquest fantasieig amb tocs macabres. I és que encara que Jeremies perdi el temps intentant aprendre a fer trampes als daus, «i no acabant-ho de resoldre» (Sagarra, 2014, p. 131), en les seves paraules ressonen els ecos profètics del seu nom. Sagarra juga amb un teixit simbòlic veterotestamentari, considera el Vell Testament d'una modernitat salvatge (Sagarra, 2011, p. 29), i en un gest de simbiosi inusitat el barreja amb el simbolisme hel·lènic.

De manera òbvia hi ha una subversió de la magnificència dels personatges: la bellíssima i encantadora nimfa Galatea de les *Metamorfosis*³⁶ és convertida en una dona tronada, ja no és «cap

declarava a Soler Serrano; s'hi sumaren, en qualsevol cas, per produir com a resultat una obra de síntesi, *Galatea*, que ja no va tenir continuïtat» (Gallén, 1985b, p. 140).

35 «GALATEA: [...] Li has caigut en gràcia, perquè vol fer l'original; creient-se que és una cínica s'ha pres d'una manera massa infantil el seu paper de viuda d'un home afusellat i, en comptes de situar els seus diners en alguna cosa relativament sòlida, que és el que li demana el temperament, vol gastar-se'ls en aventures.» (Sagarra, 2014, p. 128).

36 En el llibre de les *Metamorfosis*, Galatea sent aquestes paraules de Polifem: «Ets més blanca, Galatea, que la fulla de la nívia trona, més florida que els prats, més alta que el vern allargat, més brillant que el cristall, més juganera que el tendre cabrit, més llisa que les petxines polides per la mar incessant, més

joventut florida». Samson ens avisa que «el nom és el millor del personatge» (Sagarra, 2014, p. 80), un comentari que de bon principi adverteix l'espectador de la relació paradoxal amb el referent mític. Galatea no és una nimfa, no és cap personatge fascinant. També l'heroic Aquil·les, un jueu que al tercer acte sabrem que ha mort en un camp de concentració a Iugoslàvia, és «un home d'una vulgaritat espantosa» (Sagarra, 2014, p. 127). Tampoc no és casual el nom d'Eugènia, que etimològicament significa «ben nascuda», ni que Jeremies parli del naixement de la noia com una «desagradable impertinència» i es lamenti que Galatea no hagués avortat.³⁷

El fet que l'elenc de personatges sigui una pintoresca simbiosi de referències gregues i veterotestamentàries ja implica unes dissonàncies pròpies de la farsa i ofereix una dimensió més profunda a uns personatges que són construïts a partir d'alguns traços expressionistes. Si el simbolisme sol tendir a la subjectivació de l'escena (Illouz, 2004, p. 127), *Galatea* fa servir els elements simbòlics per plasmar les contradiccions individuals i col·lectives d'una època. El símbol no està al servei d'aprofundir en la interioritat subjectiva, sinó de projectar uns moviments ideològics i psíquics que determinen un paisatge psíquic d'un temps.

En aquest sentit, al primer quadre del tercer acte aquesta exacerbació del gest teatral antimimètic arriba al seu grau màxim quan les didascàlies indiquen que a l'interior del vell cafè parisenc: «Hi ha tres taules on s'asseuen diversos personatges que són en realitat ninots de roba, extravagants artistes, literats absurds i burgesos pacífics» (Sagarra, 2014, p. 138). Aquesta escenografia a més pot tenir reverberacions de l'antre del quadre *El cafè dels Incoherents*, de Rusiñol, que retrata la bohèmia artística de finals del XIX.³⁸ Així mateix també pot evocar el quadre de Picasso *Les noces de Pierrette*, un oli que Pablo Picasso va pintar el 1905 que també retrata bohèmia i burgesia en un cafè parisenc.³⁹

Segurament és en aquesta escena quan la farsa esdevé més mordaç. Tal com ha assenyalat Gallén (1982, p. 124), els ambients parisencs de cafès existencialistes hi apareixen caricaturitzats. L'extravagància és ridiculitzada més enllà, però, d'un moment històric concret. Aquest caràcter simbiòtic de la farsa (Davis, 1978, p. 6), permet parodiar tant l'existencialisme —i, paradoxalment, l'obra va ser acusada d'existencialista per la crítica— com l'anterior bohèmia avant-

agradosa que el sol de l'hivern, que l'ombra estival, més noble que els fruits, més majestuosa que l'alt plàtan, més resplendent que el glaç» (Ovidi, 2019, p. 289).

37 «Jeremies [...]: I ja ho veus...una serp!, res més que una serp!... Tant de bo haguessis anat a la clínica... quan t'ho van aconsellar! Ja ho saps que hi havia una persona decent disposada a pagar-te-la, la clínica...» (Sagarra, 2014, p. 117).

38 Tal com ha assenyalat Margarida Casacuberta: «El primer, de l'any 1890, forma part d'una pintura excepcional, dins el conjunt de la seva obra, per la quantitat de personatges que hi apareixen. Es titula *El cafè dels Incoherents*, representa un antre parisenc i Rusiñol ocupa el primer pla de la tela, assegut, de perfil, amb el barret posat, amb el cigar a la boca, amb els ulls abaixats, i tan desdibuixats com els altres figurants de l'escena» (Casacuberta, 1999, p. 199).

39 Es titula *Les noces de Pierrette* i és un oli exquisit pintat l'any 1905. És una pintura amb argument: Pierrette ha decidit abandonar la vida bohèmia i la via més ràpida que ha trobat per fer-ho és fent allò que es diu un bon casament. L'escena se situa en un cafè. Els personatges ocupen dues taules: quatre estan de cara, un d'esquena i l'altre de perfil (Casacuberta, 1999, p. 89).

guardista. Així, en un mateix cafè Sagarra fa conviure Gamínides, que encarna l'intel·lectual existencialista, amb Diògenes, el vell poeta dadaïsta (Gallén, 1982, p. 124).

A més, el salt temporal i argumental ha estat presentat per un monòleg de Samson que explica que «per pura economia teatral» l'autor l'ha tornat a embolicar en la trama de l'espectacle (Sagarra, 2014, p. 137), un gest que explicita el propi mecanisme teatral. La teatralitat és entesa així amb tocs pirandellians i ens situa en la bohèmia parisenca —ja faci referència als corrents existencialistes o als surrealistes o, en definitiva, a tots dos— en un emmirallament ridícul amb el seu propi personatge. Una altra vegada l'atmosfera, un aire carregat de sobreactuació, és al servei de la dissecció d'un entramat intel·lectual i artístic que té el convencionalisme de la provocació. Sagarra, que mai no va ser un intel·lectual «de cul enganxat a la cadira» (Palau i Fabre, 1992) es rifa de l'amanerament de certs moviments amb pretensions subversives. L'habilitat és que el marit d'Alícia —als antípodes del cornut de Crommelwinck— comenta:

MARIT D'ALÍCIA Digueu compresiu, Alícia; compresiu com els divans i les taules i les cadires d'aquest cafè, que ens escolten, sense explotar i sense fer-nos petar de cap contra el sostre. Compresiu com aquests tristos miralls, que toleren la peruca de Diògenes, i les impertinències d'aquest minyó, que tu t'has triat, no per posar-me en ridícul, sinó per a fer-te il·lusions, perquè en el fons, estimada Alícia, tothom sap que ets una dona honesta i estalviadora. (Sagarra, 2014, p. 114)

Així, tot aquest efectisme escènic emmarca un gran artificialitat del discurs. Sens dubte, el tercer acte és «la clau de volta de la modernitat de la peça» (Corbella, 1999, p. 105). La teatralitat esdevé el millor reflex per mostrar els elements teatrals i, per tant, convencionals de qualsevol grup, independentment de com de protestatària o rupturista sigui la seva naturalesa. Es contraposa amb una certa sofisticació dialèctica de la *persona* social que el personatge pretén interpretar amb la seva naturalesa real. El joc de les aparences també juga un paper important en l'extravagància de les bohèmies i *Galatea* mostra, doncs, que l'ésser humà sempre està subjecte a la convenció.

A *Galatea* el simbolisme està al servei de l'escepticisme i així, fins i tot el seu rerefons poètic esdevé ridícul quan Jeremies assassina Samson i equipara Galatea a la Judith bíblica, un fantasma que adquireix dimensions patètiques:

JEREMIES ¿No t'agradaria el paper de Judit, agafant el cap d'aquest canalla pels seus cabells, greixosos i repentins? I aleshores entrariem al circ tu i jo... tu amb el d'Holofernes i jo amb unes rialles que no s'acabarien mai... i els cavalls de circ es posarien drets damunt les potes, i els lleons rebentarien les gàbies... i els acròbates esllanguits es quedarien suspesos en l'aire sense cordes ni anelles que els aguantessin! (Sagarra, 2014, p. 156)

5. CONCLUSIONS

A *Galatea*, doncs, la teatralitat es concreta en un seguit d'efectes i procediments que creen una distància amb l'entramat simbòlic i li confereixen una dimensió farsesca. D'aquesta manera, la venda de les foques és un *leitmotiv* que permet que l'obra acabi amb una fantasia grandiloqüent de circ que crea un efecte macabre, tal com s'ocupa de remarcar la mateixa protagonista. El simbolisme de la Judit bíblica queda contrarestat per l'amargor de Galatea. Tanmateix, la distància creada pel pintoresc fa que els personatges —a excepció de la senyora Marta— es construeixin com una fantasia d'ells mateixos, una fantasia sobre la qual es basteixen sis quadres d'una tonalitat escèptica i que tenen en comú una certa ambigüitat escènica. I aquesta ambigüitat prové de l'efecte lúdic que es projecta sobre uns moments de guerra i d'immediata postguerra. Els efectes propis d'aquest sentit modern de la teatralitat creen, per tant, un confusióisme que capta un clima històric des d'una poètica d'evasió. *Galatea* és un collage de procediments teatrals heterogenis que s'amalgamen a l'entorn d'una autoconsciència d'artifici, que mostren la teatralitat que marca l'esperit d'una època. En aquest sentit, es pot concloure que la noció de teatralitat que Sagarra exposa en pròlegs i diversos escrits crítics té la seva concreció en *Galatea*. En aquesta obra, la teatralitat es posa al servei de la farsa, una simbiosi que permet dur a terme una caricatura dels moviments intel·lectuals i culturals preeminents i alhora copsar l'anhel implacable de defugir la realitat. Els canvis bruscos dels paràmetres estètics del teatre de Sagarra es poden estructurar a través de la teatralitat com a fil conductor, ja que permeten entendre com el sentit de l'obra es teixeix a través de les formes de representació. I la teatralitat no és res més que l'autoconsciència de la forma teatral.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Barthes, Roland (1964). *Essais critiques*. Éditions du Seuil.
- Benjamin, Walter (2007). El origen del *Trauerspiel* alemán. Dins *El concepto de la crítica de arte en el Romanticismo alemán*. «Las afinidades electivas» de Goethe. *El origen del 'Trauerspiel' alemán* (pp. 217-459). Abada Editores.
- Blumenberg, Hans (1979). The concept of Reality and the Possibility of the Novel. Dins *New Perspectives in German Literary Criticism* (pp. 29-48). Princeton University Press.
- Burns, Elizabeth (1973). *Theatricality*. Harper & Row.
- Cala, Manuel de (1948, 18 de desembre). En el Victoria. Estreno de *Galatea*. *El Noticiero Universal*, p. 8.
- Carbonell, Jordi (1964). L'obra dramàtica de Josep Maria de Sagarra. Dins *Josep M. de Sagarra. Obres Completes IV. Teatre* (pp. 1343-1406). Editorial Selecta.
- Casacuberta, Margarida (1999). *Els noms de Rusiñol*. Quaderns Crema.
- Coll, Julio (1948). La última obra de Sagarra. *Destino*, 594, 21-22.
- Corbella, Ferran J. (1999). Josep M. de Sagarra. Un dramaturg entre l'europeisme i el franquisme. *Revista de Catalunya*, 137, 98-118.
- Cornago, Óscar (2004). La teatralidad como crítica de la modernidad. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 15-17, 191-206.

- Cornago, Óscar (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. *Revista de teoría y crítica teatral*, 1. <http://hdl.handle.net/10261/191901>
- Cornago, Óscar (2015). *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores.
- Corrigan, Mary Ann (1976). Realism and Theatricalism in A Streetcar Named Desire. *Modern Drama*, 19, 385-399. <https://doi.org/10.3138/md.19.4.385>
- Corvin, Michel (1995). *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*. Bordas.
- Davis, Jessica Milner (1978). *Farce*. Methuen.
- Dort, Bernard (1995). *Le Jeu du Théâtre. Le Spectateur en dialogue*. P. O. L.
- Dufrenne, Mikel (1953). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Presses Universitaires de France.
- Féral, Josette (2002). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, 31(98/99), 94-108. <https://doi.org/10.1353/sub.2002.0026>
- Fischer-Lichte, Erika (1995). Introduction Theatricality. A Key Concept in the Theatre and Cultural Studies. *Theatre Research International*, 20(2), 85-89.
- Foguet i Boreu, Francesc (2016). *El teatro catalán*. Renacimiento.
- Foguet i Boreu, Francesc (2018). L'escena catalana durant la Segona República vista per Domènec Guansé (1931-1936). *Els Marges*, 166, 35-48.
- Foguet i Boreu, Francesc, & Gibert, Miquel M. (2021). Josep Maria de Sagarra, Dins J. Castellanos & M. M. Gibert (Eds.), *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (III). De 1922 al 1959*. Enciclopèdia Catalana; Editorial Barcino; Ajuntament de Barcelona
- Gallén, Enric (1982). Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950). *Els Marges*, 26, 120-126.
- Gallén, Enric (1985a). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Edicions 62.
- Gallén, Enric (1985b). La represa teatral de Josep Maria de Sagarra. Dins *Homenatge a Antoni Comas. Miscel·lània in memoriam* (pp. 133-149). Universitat de Barcelona; Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Gallén, Enric (1994). Sagarra i el Teatre Romea: història d'una recepció. Dins *Josep Maria de Sagarra. Home de teatre 1894-1994* (pp. 31-47). Centre Dramàtic de la Generalitat.
- Gibert, Miquel Maria (2006). Introducció al teatre de Josep Maria de Sagarra. Dins N. Garolera & M. M. Gibert (Eds.), *Teatre 1. Rondalla d'esperpers. Dijous Sant. L'estudiant i la pubilla. El jardinet de l'amor* (vol. 15, pp. VII-LII). Edicions 3 i 4.
- Gibert, Miquel Maria (2014). El teatre de Josep Maria de Sagarra i el mal menor dels clàssics. Dins *Actes de la jornada d'homenatge a Josep Maria de Sagarra, celebrada a l'Institut d'Estudis Catalans el dia 27 d'octubre de 2011. A cura de Narcís Garolera* (pp. 72-76). Publicacions de l'Institut d'Estudis Catalans.
- Guansé, Domènec (1932, 10 d'octubre). L'esperit dels dies, el teatre català obre les portes. *La Rambla*, p. 3.
- Gunn, Drewey Wayne (2007). «More than Just a Little Chekhovian». *The Sea Gull as a Source for the Characters in The Glass Menagerie*. Dins H. Bloom (Ed.), *Tennessee Williams' The Glass Menagerie* (pp. 69-78). Infobase Publishing.
- Illouz, Jean-Nicolas (2004). *Le Symbolisme*. Librairie Générale Française.

- Iribarren i Donadeu, Teresa (2008). De cine: la intelligentsia catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut. *Els Marges*, 86, 21-40.
- Iribarren i Donadeu, Teresa (2012). *Literatura catalana i cinema mut*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Junyent, Josep Maria (1948, 19 de desembre). Farsa de nuestros tiempos en tres actos, de José María de Sagarra. *El Correo Catalán*, p. 5.
- Kott, Jan (1988). *Shakespeare, our contemporary*. Routledge.
- Ors, Eugeni d' (2001). *Glosari 1908-1909*. Quaderns Crema.
- Ovidi (2019). *Metamorfosis II*. (A. M. Trepas & A. M. de Saavedra, Trad.). Editorial Alpha.
- Palau i Fabre, Josep (1992). *Cicle Tres escriptors i la llengua d'un poble* (ponència presentada a l'acte Sagarra: medieval, renaixentista i modern). Ateneu Barcelonès.
- Palomo Berjaga, Vanessa (2020). Sagarra sagarreja? Anàlisi lingüística de la traducció de *Macbeth* de Josep M. de Sagarra. *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 69, 85-114. <https://doi.org/10.7203/caplletra.69.17265>
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1998, 21 de novembre). Reencuentro con Sagarra. *El Periódico*, p. 58.
- Permanyer, Lluís (1982). *Sagarra vist pels seus íntims*. Edhasa.
- Postlewait, Thomas, & Davis, Tracy C. (2003). Theatricality: an introduction. Dins T. Postlewait & T. C. Davis (Eds.), *Theatricality* (pp. 1-39). Cambridge University Press.
- Potolsky, Matt (2006). *Mimesis*. Routledge.
- Rusiñol, Santiago (1981). L'alegria que passa. Dins *Teatre* (pp. 13-39). Edicions 62; "La Caixa".
- Sagarra, Josep Maria de (1924). Teatre, poesia i realitat. *La mà trencada*, 2, 19-23.
- Sagarra, Josep Maria de (1948). Pròleg. Dins *Obres Completes I* (pp. XIII-XXXIX). Editorial Selecta.
- Sagarra, Josep Maria de (1952). Pròleg. Dins *Obres Completes III. Teatre* (pp. XI-XXXIX). Editorial Selecta.
- Sagarra, Josep Maria de (1959). *Cola de Gallo*. Ediciones Destino.
- Sagarra, Josep Maria de (1987). *Críiques de teatre «La Publicitat» 1922-1923*. (Xavier Fàbregas, Ed.). Institut del Teatre.
- Sagarra, Josep Maria de (1994). *Jospe Maria de Sagarra: home de teatre: 1894-1994*. Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.
- Sagarra, Josep Maria de (2001a). *Prosa 4. L'Aperitiu (1a part)*. (Narcís Garolera & Eulàlia Mumbú, Eds.) (Vol. 9). Edicions 3 i 4.
- Sagarra, Josep Maria de (2001b). *Prosa 4. L'Aperitiu (2a part)*. (Narcís Garolera & Eulàlia Mumbú, Eds.). Edicions 3 i 4.
- Sagarra, Josep Maria de (2011). *El perfum dels dies*. Quaderns Crema.
- Sagarra, Josep Maria de (2014). *Galatea*. Dins *Teatre de postguerra* (pp. 75-157). Edicions 62.
- Santamaria, Núria (2014). *El prestigi dels morts, La fortuna de Sílvia, Galatea i Ocells i llops, un cicle escatològic? Franquisme & Transició*, 2, 83-109.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2009). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Diputació de Barcelona; Institut del Teatre.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2021). *Poétique du drama moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Seuil.
- Serrahima, Maurici (1974). *Del passat quan era present II. 1948-1953*. Edicions 62.

- Shakespeare, William (1979). *Macbeth* (J. M. de Sagarra, Trad.), Institut del Teatre (Diputació de Barcelona).
- Teatro, circo y music-hall* (1967). Argos.
- Williams, Tennessee (1990). The Glass Menagerie. Dins *The theatre of Tennessee Williams. Volume 1. Battle of Angels. The Glass Menagerie. A Streetcar Named Desire* (pp. 143-237). New Directions Books.