

MITES CLÀSSICS EN LA LITERATURA CATALANA MODERNA I CONTEMPORÀNIA



AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ
EULÀLIA MIRALLES

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Barcelona, 2007

Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cinc anys*

Núria Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona

L'origen d'aquestes notes és indestriable de la percepció d'un canvi d'oratge en la literatura dramàtica catalana dels darrers anys i del propòsit de temptejar algunes línies d'anàlisi que ajudin, si no a explicar-lo, com a mínim a descriure'l. En el darrer tram del segle passat, els textos per a l'escena se les havien amb les indefugibles limitacions de la paraula per donar compte de la realitat, amb el naufragi integral de la lògica que construïa personatges i històries, amb l'ensulsiada de les convencions que regien l'espai i el temps. Situats en aquesta *finis terrae* dels benentesos de la ficció dramàtica, una part significativa dels autors dels noranta van desplaçar l'eix dels seus treballs del què al com i, seduïts pel simulacre, es concentraren a escorcollar i posar en evidència les trampes del joc teatral o a elidir-ne alguns dels seus components, bo i sostenint un pols amb l'espectador que maldava per treure l'entrellat de situacions i figures. Com en tot, la tendència va produir peces estimables i renovadores, però també va badar la porta a la indigència d'idees i de referents culturals, i va laminar no poc els usos de l'idioma. La investigació estètica i el neguit epistemològic es van convertir en estil i l'estil, en recepta. L'aparició ulterior de nous creadors i nous textos amb l'eixamplament de tècniques i temes indiquen, sembla, el desig recuperat d'integrar-se i dialogar amb la tradició de manera més complexa.

El tema és ampli i, com més va, més facetes d'estudi poden descobrir-s'hi. El fet d'abordar-lo des del pretext dels mites clàssics ens condemna a la visió parcial, i és menester acceptar que els suggeriments que se'n deriven hauran de ser rectificats a consciència per entendre el panorama general. Del que he escrit pot col·legir-se que la perspectiva de les ratlles que s'enfilaran no és erudita –no pretén detectar fonts, compulsar variants, glossar mudances respecte als models antics– i atès el lapse temporal que abracen tampoc no aspira a ser historiadora, encara que els mètodes d'aproximació siguin essencialment manllevats dels historiadors. Treballem amb fang tendre, amb processos que són en marxa o amb inèrcies residuals que encara no s'han deturat i que poden evolucionar; ens mirem creadors que estan en actiu i que poden desmentir-se o autovindicar-se en qualsevol instant,

* Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca «Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles xx i xxi» (HUM 2005-01109) del GELC (Grup d'Estudis de Literatura Catalana) de la UAB.

amb textos que poden ésser revisats si mai arriben a l'edició o a l'estrena, amb partitures obertes... A pesar de tanta indeterminació, la passejada no vol ser erràtica, sinó crítica i no renuncia a esbossar alguna hipòtesi interpretativa, per provisional que sigui.

Assumida l'índole transitòria de l'escrit, el resseguiment de textos pretenia centrarse en la producció dels primers cinc anys del segle XXI. El problema és que, tot i posant voluntariosament al cabàs dos parells de microdrames i la propina d'alguna peça on les al·lusions als mites són anecdòtiques com és el cas de *Narcís als llimbs* (2003) de Josep A. Baixeras,¹ la suma total no ultrapassa la dotzena: una xifra massa exigua si el que intentem és d'anar una mica més enllà del simple inventari. En conseqüència, semblava adequat recular fins al 1990 per aconseguir un coixí d'exemples que guanyés un cert valor representatiu. A pesar de tot, no he sabut trobar més enllà dels trenta títols.

El migrat balanç quantitatiu ens aboca, doncs, a una evidència, si més no inicial: els mites clàssics no interessien gaire als dramaturgs catalans de darrera hora. La hipòtesi sembla sostenir-se per la facilitat amb què es poden improvisar càbales sobre els motius d'aquest desafecte: la forrolla d'una determinada escola d'escriptura, patrocinada per sales i premis, la formació més tècnica que no intel·lectual, dels creadors, un sentit de l'actualitat i una noció de l'autenticitat, impermeabilitzats pels tòpics, una notòria aculturació dels auditoris, que desconeixen les beceroles mítiques i que difícilment estan en condicions d'apreciar les virtuts d'una represa de qualsevol dels relats... La versemblança de les sospites no pot obviar que, tanmateix, són intuïcions no demostrades, i que ens caldrien més dades per transcendir la constatació impressionista. Per tant, potser no hauríem de capficar-nos massa en el «per què no?» i dispensar, en canvi, l'atenció al «per què sí?»: com és que n'hi ha alguns –poquets– que encara troben la solta als vells mites? Quina mena de rendiment artístic els treuen? Hi ha un fons de coincidència en els préstecs i en la manera com són usats? Una mirada ràpida a la col·lecció d'obres autoritza a avançar dues funcions prioritàries del recurs mític, matisables i no sempre excloents. D'una banda, el substrat clàssic serveix amb freqüència de crossa cultural i moral a aquelles propostes escèniques que no s'han rendit a la bancarrota dels valors ètics i estètics i que estan decidides a no arronsar les espatlles davant la realitat abstrusa i hostil. De l'altra, el pòsit imaginari i iconogràfic de l'antigor s'usa com a pretext per reflexionar sobre el mitjà artístic mateix, sobre els ingredients expressius i les estratègies de re-presentació.

L'ETERN HUMÀ

En termes generals, em sembla que es pot dir que el mite és vist per la majoria dels dramaturgs com un absolut, com el paradigma fundacional d'una manera de veure i de provar d'entendre el món associada a tota una sèrie de valors humanístics, que són en la rel d'allò que podríem anomenar «civilització». En un sentit molt lax, és clar, perquè fet i fet totes aquestes categories són aprofitables en la mesura en què la idealització en difumina formes i significats específicament històrics i els concedeix una vigència atemporal. Per aquest motiu, el desig de divulgar unes històries amb el segell sublimador

1. Josep A. Baixeras, *Narcís als llimbs*. Tarragona: Arola, 2003 (La Gent del Llamp, 47). El Narcís en qüestió és Narcís Oller i Moragas, destinat a la zona que els escriptors de tercera ocupen a l'ultramón.

de «clàssic» pot convertir-se en un objectiu en si mateix, sobretot quan s'aplica a modalitats teatrals adreçades a públics infantils o juvenils, on la intenció didàctica hi sol anar adherida. Un espectacle com ara *Històries de teatre* (2004), ideat per l'actriu Rosa Gàmitz per a nens de deu o dotze anys, inclou l'adaptació d'un fragment de la història d'Edip –l'encontre amb l'esfinx–, a més de la glossa dels principals episodis de *Romeo i Julieta* de Shakespeare i *Cyrano de Bergerac* de Rostand, perquè «els seus personatges són interessants, amb sentiments diversos, amb situacions intrigants. I també, és clar, perquè són pilars fonamentals de la literatura universal. [...] Són històries i personatges que “enganxen” els nens. Plenes de valors i que ens fan pensar en moltes coses».² Marcs i contextos són bandejats en favor de la construcció d'un producte atractiu (enjòlit de la trama, personatges empàtics) que persuadeixi dels beneficis del teatre i la literatura en la formació integral de l'individu. Recíprocament, la bateria de jocs i exercicis que es proposen com a cua educativa de la representació vénen sancionades per l'excel·lència –«pilars fonamentals»– d'un autoritat que també poden ésser morals perquè es presenten revestides d'una laïcitat políticament correcta.

Heroïna (2004) de Francesc Campos podria argüir-se com a mostra d'una espècie de teatre juvenil que segueix una línia pedagògica similar, bé que amb un tractament més agosarat de les solucions escèniques i dels dilemes ètics. La peça va ser escrita per a Parranoia Teatre, el grup estable de l'institut de secundària Josep M. Parra d'Alzira i va rebre el premi Talia del Certamen Compitalia, atorgat per l'Institut de Teatre Grecollatí de Segòbriga.³ Teatre de joves per a joves, que intenta motivar-los i captivar-los tocant aquells temes que, en teoria, els afecten de ple en la vida real. L'obra es descabdella en un doble pla: el d'Helena, la noia d'avui en dia, que decideix ajudar el seu germà Carles, turmentat per l'addicció a l'heroïna; i el d'Antígona, la princesa que contravé les normes enterrant Polinices. Els dos plans, el contemporani i el mític, se sobreposen en l'espai de la cambra de la protagonista i es desenvolupen amb tècnica de contrapunt. La lectura de la tragèdia d'Antígona, «pega molt fort»⁴ en la consciència d'Helena i inspira la resolució d'auxiliar el germà malalt, prescindint de la llei. Com assenyala la prologuista d'*Heroïna*, «el conflicte de l'obra de Sòfocles té una clara finalitat, donar solvència clàssica i entrecreuar-se i barrejar-se amb un conflicte actual».⁵ En efecte, les fragmentàries recreacions, somniades o imaginades, de l'obra grega donen gruix a l'esquàlida trama contemporània i proporcionen trets suplementaris de grandesa als actes del personatge coetani. La confusió de les dues peripècies s'apuntala sobre la convicció subjacent de l'existència d'una condició humana essencial que comparteix idèntics neguits i afanys amb independència d'espais i de temps. Per tant, el que reclama la peça és una identificació emotiva més que no una reflexió. Antígona és confegida com una espècie de «rebel amb causa» que actua en defensa d'un sentit de la justícia «natural» –«inherent a la persona».⁶ El subjecte esdevé, doncs, la darrera i més genuïna instància ètica, pel damunt de les regles comunitàries, i la col·lisió

2. Rosa Gàmitz, Dossier-guia pedagògica d'*Històries de teatre*, p. 3. Podeu recuperar el document per via electrònica, si us plau: www.bcn.es/santandreuteatre/pdf/catala/FitxaRosaGamiz.pdf.

3. Empar Brià i Pelufo, «Introducció» en Francesc Campos, *Heroïna. Joc de xiques*. Alzira: Bromera, 2004 (Bromera Teatre, 31), p. 25.

4. *Ibidem*, p. 93.

5. *Ibidem*., p. 27.

6. *Ibidem*, p. 27.

dramàtica acaba adquirint la fesomia d'un xoc de voluntats i interessos particulars o d'una romàntica confrontació entre el feble i el poderós.

ANTÍGONA. [He anat] En contra de la teva llei. No en contra de la Justícia. Estàs equivocat si penses que la teva voluntat o la d'un altre, o la de la majoria, poden convèncer-me del que he de fer o deixar de fer, per més que estiga escrit en forma de llei.⁷

La idea d'un fons humà invariable tampoc no és estranya en el teatre de Miquel M. Gibert, per bé que, a diferència de l'exemple d'abans, l'equivalència no pretén afavorir la identificació emocional de l'espectador-lector, sinó guiar-lo cap a un ordre de consideracions, amarades d'escepticisme. *Fedra o la inclemència del temps* (1993) encetava una trilogia sobre els mites clàssics que mai no s'ha arribat a concloure.⁸ La peça té una vocació decididament adulta que es posa de manifest en els procediments, l'exigència artística i l'ambició intel·lectual. Els turments eròtics de la filla de Mínos i Pasífae es desplacen a un mitjà burgès d'indefinida contemporaneïtat, en un indefinit entorn agrari –Celroig. L'àtona mitjanja defineix els personatges: Teseu és, en la fabulació de Gibert, un propietari rural que va renunciar a fer d'artista per circumstàncies familiars, per «por a un altre fracàs i per peresa»,⁹ Fedra, una erudita, inquieta i voluble, i Hipòlit, un estudiant d'arquitectura homosexual, amb tirada al nihilisme, que torna a la casa paterna fugint d'una possible detenció per vendre drogues. La peça pot ésser llegida –d'acord amb les indicacions de l'autor– com una crònica poc complaent de la crisi d'uns valors col·lectius, que també han percutit en els de l'individu.¹⁰ Tanmateix, el peu forçat del mite atorga més pregonesa al tema i la meditació adquireix volada existencial. El tarannà dels personatges, desposseït d'elevació, i el caire vulgar de les seves angúnies, sarcàsticament subratllat a cada pas, ja no admeten els patrons estèticament redemptors de la tragèdia o la comèdia, sinó «la intriga matussera que transcorre davant de vostès»,¹¹ per això l'ontologia que se'n desprèn és ben desenganyada: la felicitat i l'amor són miratges, els homes es destrueixen entre ells sense la intervenció dels déus i «els qui han de morir s'entesten a ignorar la seva penosa condició. I de la ignorància en fan un dret».¹² De res no ha servit l'experiència de segles, l'orbetat persisteix, recalitrant i grotesca. Traces de les Fedres de Racine, de Villalonga, d'Espriu reverberen explícites en el text de Gibert, amb intensitats diferents, com un

7. *Ibidem*, p. 76.

8. «A la segona obra, el mite serà Antígona, i a la tercera faré una síntesi de la trasllació dels mites clàssics a la contemporaneïtat. Fedra, com a mite, més interioritzat, personal; i Antígona, com a mite, més públic.» (Lluís Bonada, «Miquel M. Gibert: "Continuaré escrivint teatre encara que no es representi"», *El Temps*, 472, 5-VII-1993, p. 94). L'autor mateix em confirma, en conversa, que el pla inicial no va arribar a port.

9. Miquel M. Gibert, *Fedra o la inclemència del temps*. Barcelona: Edicions 62, 1993 (El Galliner, 134), p. 30.

10. «La idea que vaig tenir va ser de traslladar el mite al segle xx [...] i en particular als anys 80, en la situació diguem-ne moral dels anys 80. [...] Em sembla que és una situació marcada per la crisi general de les grans ideologies revolucionàries o progressistes, el marxisme i les teories de l'alliberament de l'home. La crisi genera un estat d'inestabilitat que provoca moltes ruptures internes en l'individu. [...] Aquesta gran crisi es manifesta en la generació que va ser jove a principi dels 70 i a finals dels 60 [...]» (Lluís Bonada, «Miquel M. Gibert...», art. cit., p. 94).

11. Miquel M. Gibert, *Fedra...*, p. 54-55.

12. *Ibidem*, p. 46-47.

demolidor recordatori de la inèpcia humana que qüestiona el benefici de tornar a contar el contat i potser, en darrer terme, la funció mateixa de l'art. L'obra participa així d'una llei de pessimisme que l'acosta a Salvador Espriu més que a qualsevol dels altres models citats. De fet, la influència d'*Una altra Fedra, si us plau* (1978) és corroborada amb la utilització d'un recurs metadramàtic molt similar, que també és distanciator i que rescata algunes funcions de l'antic cor. Si en el cas d'Espriu, tres personatges d'*Ariadna al laberint grotesc* comentaven la recreació teatral del mite,¹³ en la peça de Gibert són tres màscares les que intercalen observacions sobre els esdeveniments, reblades per les implacables intervencions d'un adust corifeu, Eurípides, que s'adreça directament als espectadors-lectors recordant-los la seva condició mortal: «Però abans els he de dir que els veig, a vostès, amb una claredat completa. I m'impressionen els rostres. Tots. És clar, són els rostres dels condemnats».¹⁴

EL VÈRTEX POLÍTIC

L'antítesi entre l'estupidesa constitutiva i l'ús de l'escenari com a tribuna per a la denúncia alligadora incrementa el seu caràcter paradoxal en el teatre fistonejat pel compromís o l'afany d'intervenció. Una de les provatures més interessants en aquesta parcel·la és *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004) d'Albert Mestres, text que havia servit de matriu llibretística a l'òpera *1714. Món de guerres*, estrenada el 2004.¹⁵ Defugint els motlles tradicionals, *1714...* s'arreglera en una expressivitat hereva de Brecht, Artaud i Maiakovski: en un espai circular de circ romà on els espectadors poden seure a les grades o a peu pla de l'acció, se succeeixen episodis que mostren amb cruesa l'horror de les guerres, el dolor i la por dels innocents, la contagiosa febre de la violència, la liquidació de tota esperança en el racional, etc. La barreja d'èpoques i personatges en una estructura modular, el trencament de la congruència cronològica i de la unitat d'espai acreixen l'efecte d'espiral i la impressió que el món ha viscut immers en una guerra perenne i que l'instint sàdic ha governat sempre les relacions entre els homes. Els procediments antiingenuistes i la sofisticada tria de fonts literàries que es deixaten dins la peça mai no entren en contradicció amb la salvatge brutalitat que es mostra, més aviat recalquen la naturalesa irreparable de les agressions bèl·liques i suscituen la reflexió que es deriva del tractament artístic de la guerra, tant pel que fa als mitjans per traduir escènicament el tema, com pel que fa als principis ètics que es comprometen en reflectir l'horror, en emprar el mal com a pretext per a la bellesa i/o el bé. Com que es tracta d'assumptes determinants és lògic que l'autor inclogui

13. Vegeu Salvador Espriu, *Fedra. Una altra Fedra, si us plau*, a cura de Miquel Edo. Barcelona: Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu / Edicions 62, 2003 (Obres Completes Salvador Espriu. Edició crítica, 7), p. 319-322 n.

14. Miquel M. Gibert, *Fedra...*, p. 71. Aquesta mena de finals també són del gust espriuà, recordeu el parlament final de l'Altíssim a *Primera Història d'Ester* (1948) o les corporeïtzacions de la mort a *Ronda de Mort a Sinera* (1965) i a *Una altra Fedra, si us plau*. Gibert remarcava la forma com Espriu introduïa «un quart pla que reuniria els espectadors reals de la representació sota la mirada del geni de la mort» en un article coetani: Miquel M. Gibert, «Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra», *Caplletra*, 14, primavera 1993, p. 120 esp.

15. *1714. Món de guerres*, estrenada el 23 de juliol del 2004 al Festival Internacional de Música de Perelada, amb música de Joan Enric Canet, Ximo Cano, Josep M. Mestres Quadreny, Josep M. Ramos, Rafael Reina i Josep Vicent, amb la direcció musical de Josep Vicent i direcció escènica de Ramon Simó.

Èsquil en la nòmina dels «deutes directes i premeditats» de l'obra.¹⁶ Fet i fet, *Els Perses* són –escriu David Lescot– «comme une configuration idéale, vers laquelle s'efforceraient de tendre toute dramaturgie de la guerre ou de la politique»,¹⁷ un formó original que sembla pesar en el clima d'angoixa i perill imminent que es crea en l'episodi de «La violació» de *1714...*, on també hi ressonen ecos de *Les Suplicants*. Així mateix, la reminiscència de les Erinies esquilianes s'endevina en el fragment de «Les Fúries», tot i que els personatges de Mestres, tres velles –la Fam, la Culpa i l'Epidèmia– que anuncien l'arribada de la quarta germana –la Mort–, potser tenen més a veure amb les bruixes de *Macbeth* o amb els genets apocalíptics que no amb les deesses de la venjança que persegueixen Orestes.¹⁸

Xavier Otero i Xavier Giménez se serveixen del mite d'Ifigènia per bastir un al·legat antibel·licista i antipolític en *Amb el genoll*, representat als Lluïsos de Gràcia i al Teatre Kaddish del Prat de Llobregat el 1998.¹⁹ El text, més a prop d'un guió de *performance* que d'altres fórmules dramàtiques, conjuga els estímuls sensorials (imatges, sons, olors...), tècniques d'art d'acció i elements rituals, per interrogar-se implícitament sobre el paper de la cultura en una societat gronxada en el confort narcotitzant mentre el terror genera víctimes arreu. Ifigènia, que torna a parlar amb retalls dels mots d'Eurípides, traduïts per Carles Riba,²⁰ torna a encarnar l'acceptació de l'inútil sacrifici no consumat. El carnatge dels innocents en benefici d'obscurs interessos no s'atura. L'efectisme de les situacions creades, el simbolisme d'objectes i accions, els patrons artístics invocats –Joseph Beuys, Antonin Artaud, Ignasi Iglésias, Eurípides mateix– desemboquen en una radical defensa del subjecte, la consciència del qual es pretén sotragar:

Cal extirpar de la vida el concepte del polític, concepte inútil i inservible, aliè a la vida i a la mort. Autoderminació individual, llibertat i creació constitueixen el pols de la nostra acció cívica.²¹

Comptat i debatut, és aquest individualisme àcrata el que explica la concepció d'una peça on els actors, més que interpretar, fan de mitjancers, mostren i no demostren, ofereixen materials sense la «tendenciosa» organització d'un argument per preservar la llibertat perceptiva dels assistents, que així poden ordenar i fer sentit de tot plegat de manera autònoma. Teòricament, és clar, perquè tota articulació, per incoherent que sembli *a priori*, és significativa i perquè el final de la representació no deixa espai a l'ambigüitat. Amb independència, però, de com es resol la proposta d'Otero i Giménez, el calculat engrunament de la sintaxi dramàtica convencional segueix la línia de les alternatives

16. Albert Mestres, *1714. Homenatge a Sarajevo*. Tarragona: Arola, 2004 (Textos a part, 24), p. 9.

17. David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*. Belfort: Circé, 2001 (Penser le théâtre), p. 9.

18. És possible que en l'estímul imaginatiu de Mestres hagi influït un quadre com *Les conseqüències de la guerra* (1638) de Rubens on les Fúries són al darrere de Mart. Les velles endolades del català sorgeixen quan «la nostra germana Guerra ha passat» (Albert Mestres, *1714...*, p. 91).

19. El text va ser finalista del II Premi AIET de Teatre el 1997 i es va publicar a la revista de l'Associació: *Assaig de Teatre*, 7-9, desembre 1997, p. 189-199. Carles Hac Mor donava notícia de la seva escenificació: «Ença i enllà del teatre», *Avui*, suplement «Cultura», 2-VI-1998, p. VIII.

20. «S'ha determinat que mori i això mateix vull. Seré feliç per haver tornat a Grècia la llibertat. No estaria bé que massa jo la vida estimés» és la citació que s'inclou en l'obra d'Otero & Giménez (p. 191) i que prové d'un parlament molt més llarg: Eurípides, *Ifigènia a Aulida* en *Tragèdies*. Traduïdes per Carles Riba, vol. 3. Barcelona: Curial, 1977 (Clàssics Curial, 4), p. 243-244.

21. Xavier Otero & Xavier Giménez, *Amb...*, p. 198.

espectaculars que durant tot el segle passat sancionaven l'extenuació d'unes poètiques que es descobrien falsificadores o inaptes per traduir una realitat vertiginosament insondable. No obstant això, tant el declivi d'uns procediments formals com el vertigen i la perplexitat epistemològiques tenen un revers de signe contrari al de l'irracionalisme i que igualment gira els ulls vers al mite per buscar-hi, no el primari, sinó el primigeni: no el nexa amb una sensibilitat ancestral, eclipsada per les impostures de la raó i la ciència, sinó els fonaments d'una cultura, en el sentit més ample del terme. Les «Antígones» de Pere Alberó i de Jordi Coca il·lustren de manera prou diferent això que miro d'explicar.

Antígona o la sement enterrada (1992) d'Alberó, estrenada als jardins de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona el 1990, obeeix a un impuls de restauració, que segueix l'estela d'un cert Pier Paolo Pasolini, i que ateny, tant als codis dramàtics de la tragèdia clàssica –a la rehabilitació del cor, en especial–, com a les funcions crítiques que se li suposen al teatre. En contrast amb un drama burgès naturalista i psicologista que ha «fomentat l'equívoc que la missió principal del teatre és l'entreteniment»,²² l'autor es proposa edificar una obra centrada en la força epifànica del verb i la confrontació agònica: «Cap mitjà com el teatre per aconseguir que aquesta Paraula doni fruit, i conjuntament amb d'altres elements teatrals, [...] esdevingui una energia, capaç de provocar en l'espectador una experiència estètica, que lluny de ser una acció alienadora, té el ferm pressupòsit de ser l'impuls que obri la receptivitat necessària per disposar l'espectador a la reflexió i la discussió, com si d'una àgora grega es tractés».²³ En conseqüència, el text es presenta com una reinterpretació del mite que activa la seva vigència a través de les pinzellades líriques i de la intencionalitat política. Com assenyala Ricard Salvat en el pròleg, la princesa adopta una fesomia inèdita en atansar-la a la figura d'Electra i en esquitxar amb tocs lorquians algunes de les seves intervencions.²⁴ En efecte, l'escena de l'enterrament de Polinices està saturada de morbositat eròtica, més pròxima, segons com, al Wilde de *Salomé* que no a Lorca, i d'imatges que identifiquen el germà amb un nou Prometeu, amb la «sement del sacrifici» enterrada i que una hora o altra haurà de florir. El cadàver, incorrupte dins el sepulcre, s'erigeix així en esperó per a una Antígona que reclama venjança i no justícia, convençuda que «sovint la destrucció es l'únic camí per a construir».²⁵ Lluny de la màrtir pacificadora d'Espriu, l'heroïna d'Abelló recupera la tossuderia anouilhiana de la noia que diu «no» i, en lloc de sortides conciliadores, de la pau a canvi de l'oblit, opta per l'estrall purificador:

Això no ha estat una evolució. El passat senzillament s'ha dinamitat. [...] He sentit paraules, per les que molts homes moririen en boques brutes, buides, sense cap valor. Com podem tornar a dir llibertat, com podem tornar a dir amor, esperança, si els han posat preu?...

Saps que aquests són els pitjors assassins, aquells que amb les mans netes, han atemptat contra la capacitat que tenien els homes de ser diversos als seus consemblants i poder lluitar conjuntament per una llibertat que mai estat escrita. [...] He viscut en un món difícil i brutal, però els arbres creixien forts i verds.²⁶

22. Pere Alberó, «Antígona o la sement enterrada», *Assaig de Teatre*, 1, desembre 1994, p. 121.

23. *Ibidem*, p. 122.

24. Ricard Salvat i Ferré, «Pròleg» en Pere Alberó, *Antígona o la sement enterrada*, *Entreacte*, 17, abril 1992, separata núm. 12, p. 2.

25. Vegeu l'escena segona en *Ibidem*, p. 3-4 i p. 12

26. *Ibidem*, p. 9.

Mentre Ismene, la possibilista, capitula i s'avé a col·laborar amb la nova democràcia tebana, la «bàrbara» Antígona s'encastella en una veritat innegociable que la condueix a la reclusió on esdevé una altra llavor enterrada que, encara que mori, «pot produir una collita abundant... [...] Perquè la sang ha encès les paraules».²⁷ Els valors d'un ordre amansidor són radicalment contraposats a una circumstància on la lluita violenta pot estar al servei de la genuïna justícia. Les diatribes que el dramaturg posa en boca de la princesa, fàcilment traslladables a la història espanyola més recent, abandonen tota abstracció i incideixen críticament en el pla del concret:

El canvi havia de ser lent, però era imprescindible donar satisfacció als ciutadans que volien viure en democràcia. Una vegada es consolidés, podrien delegar les seves ocupacions polítiques en els polítics, i dedicar-se amb avidesa al consum d'aquesta nova societat del benestar i el plaer...²⁸

Si la proposta d'Abelló navega entre l'esteticisme deliquescents i la prèdica polític-moral, l'*Antígona* (2002) de Jordi Coca aparenta una simplicitat àtica, a resultes potser de la pretensió essencialitzadora que hi troba Jordi Malé.²⁹ Bregat en la lectura dels clàssics,³⁰ Coca elabora una versió libèrrima de la tragèdia de Sòfocles, inspirada en l'actitud intel·lectual de Josep Palau i Fabre vers els mites grecs i que ell mateix resumia en ocasió de l'estrena de *Mots de ritual per a Electra* (1958) a l'Espai Brossa de Barcelona el 2003 quan elogiava les virtuts d'un text que, basat en la tradició mítica, mostrava «els problemes eterns dels límits d'allò que els humans considerem legítim» i alhora reflectia els fets reals.³¹ Semblantment, Coca afirmava que la seva pretensió amb *Antígona* no era escriure una tragèdia «sinó un drama perquè parlo de coses que ens afecten a tots i, per tant, és una obra política».³²

A primer cop d'ull les emocions semblen un motor més poderós que no pas els grans preceptes en aquesta peça, tot i que, com ha suggerit Malé, és la necessitat de la lliure expressió dels sentiments, coartada pel tirà, el que esdevé principi,³³ atès que representa la pedra de toc de la dignitat humana, el punt en el qual el que és íntim conflueix en el social. Allò que es reconeix o es reivindica com a autènticament humà (la memòria, l'emoció, el lliure albir, el dret a l'esperança) és el que determina l'acceptabilitat de les normes en l'univers on les ideologies s'han desfet. L'anarquia, reconeix Tirèsias, destrueix les millors ciutats, però les lleis «que no són dignes d'un humà» afavoreixen

27. *Ibidem*, p. 15.

28. *Ibidem*, p. 14.

29. Jordi Malé, «Pròleg» en Jordi Coca, *Antígona*. Barcelona: Proa, 2002 (Òssa Major. Teatre, 14), p. 19.

30. Podem citar com a mínim un antecedent artístic de divulgació dels clàssics: *La faula dels ocells grecs*. Barcelona: Empúries, 1997 (L'Odissea, 96), una novel·leta juvenil, basada en *Els ocells* d'Aristòfanes, que va obtenir el Premi Ramon Muntaner 1997.

31. Jordi Coca, «L'Electra de Palau i Fabre (II)», *Avui*, 3-II-2003, p. 38. Coca és autor d'un treball de recerca sobre aquest dramaturg: *Aproximació al primer teatre de Josep Palau i Fabre 1939-1958* (2001), inscrit en el Programa de Doctorat en Arts Escèniques de la UAB, i prepara una tesi doctoral sobre tot el teatre de Palau i Fabre.

32. Marta Cervera, «El Lliure estrena una versió moderna d'«Antígona»», *El Periódico*, 9-V-2003, p. 75. L'obra es va estrenar el 8 de maig del 2003 al Teatre Lliure de Gràcia amb la direcció de Ramon Simó.

33. Jordi Malé, «Pròleg» en Jordi Coca, *op. cit.*, p. 20.

l'anarquia.³⁴ La defensa de la integritat dels individus es fa present al llarg de tota l'obra a través de la dicotomia entre l'humà i el bestial: Antígona es resisteix a la mansuetud canina que ha de tolerar la ignomínia que recau sobre el germà «insepult a mercè de les feres, ja que ell també va ser una fera»,³⁵ però és capaç de tornar-se «un llop si la mosseguen» i de fer que «les mans siguin urpes»³⁶ per enterrar Polinices. Al capdavant, «som humans perquè respectem els morts».³⁷ Creont només veu en Antígona l'amenaça de «l'escorpí» i per això la destrueix amb les seves pròpies mans.³⁸ Una sèrie de binomis addicionals –callar i parlar, l'encegament i la lucidesa, el càstig i el perdó...– s'engranen dins l'obra com a contrafort de la pugna principal, bo i sedimentant un maniqueisme que és en la base de la pedagogia civil i/o política sobre la que es basteix l'obra: encara que el tirà i l'abusiu poder de l'estat hi siguin condemnats, no s'amaga que els delictes són compartits. Com Edip que «lluïtà per la veritat i es descobrí culpable»,³⁹ el coneixement del mal i la injustícia no ens exonera de res, si mantenim el silenci.⁴⁰ La peça és en si mateixa una declaració en contra del mutisme covard d'intel·lectuals i ciutadania, però les circumstàncies de la seva estrena, en plena guerra d'Iraq, varen afegir-hi un inesperat mordent contestatari.⁴¹

Coca i Abelló elaboren proposta de teatre polític abeurant en uns orígens que els forneixen trames simbòlicament significatives i la justificació mateixa de la plataforma teatral, entesa com a cerimònia cívica i ritu ciutadà. El seu atansament a les fonts admet l'ajust creatiu a una sensibilitat i a unes problemàtiques més actuals sense esmussar la gravetat de les formes i els assumptes clàssics, perquè és en darrer terme aquesta gravetat el que els confereix crèdit moral. L'heroica noblesa de la filla d'Edip és potenciada en ambdós casos. Francesc Font, en canvi, s'inclina a oferir la cara menys sublim de la princesa en *Antígona, des de la cuina*, text concurrent al Premi Memorial Santos Antolí 1997. Font usa un mecanisme desmitificador tan simple i tradicional com el d'ensenyar-nos els grans personatges a través dels ulls dels seus esclaus. Els esdeveniments del conflicte àulic són reportats pels serfs o bé servits fragmentàriament amb citacions emmanllades de la traducció ribiana mentre a la cuina, davant dels ulls de l'espectador, es fan visibles les penalitats dels servents i les tragèdies que mai no es recordaran (tortures, explotació, violacions, captivitat...). El que vertebra l'obra és, doncs, la tòpica oposició entre els de dalt i els de baix, la idea que els privilegis mundans no són el just reconeixement a unes virtuts, sinó el producte de la força.

34. J. Coca, *Antígona*, p. 54.

35. *Ibidem*, p. 38.

36. *Ibidem*, p. 34 i 35.

37. *Ibidem*, p. 31.

38. *Ibidem*, p. 62.

39. *Ibidem*, p. 29.

40. «Pero, dice Coca, en realidad todos callan y ese silencio cómplice rubrica la defensa de sus intereses y se convierte en un “silencio ideológico” que viene a decirnos, a la postre, que “no hay alternativa a lo que vivimos.”» (Santiago Fondevila, «El mito de *Antígona*, visto por Jordi Coca en clave contemporánea y política», *La Vanguardia*, 2-V-2003, p. 31).

41. Vegeu, per exemple: Joan-Anton Benach, «Antígona y mister Bush», *La Vanguardia*, 11-V-2003, p. 55. Convé no oblidar que una de les iniciatives de mobilització global contra la guerra va ser la lectura de *Lisistrata* d'Aristòfanes a vuit-centes ciutats del món. A Barcelona, la lectura va tenir lloc al CCCB el 3 de març de 2003 i Coca va fer-ne divulgació al diari: «Lysistrata Project», *Avui*, 3-III-2003, p. 38.

Hi ha més dolor en un sol any, en un sol dia, de la vida de qualsevol esclau que en tota la història d'aquesta família. El seu dolor sempre ha estat causat pel seu orgull, per la seva cobdícia, per la seva ambició, per les seves traïcions, per les seves bogeries... i el nostre també ha estat causat pel seu orgull, per la seva ambició, per les seves bogeries...⁴²

Congruent amb aquest partit pres, Font dona a les víctimes gruix humanitzador (Ofió és l'esclau il·lustrat que guia la trama i comenta els fets, Coleu és descendent d'una llarga nissaga d'esclaus, Xània ha envellit, sotmesa a tota mena de vexacions sexuals, Seline és l'antiga amistançada de Creont, que ha perdut un fill en el setge de Tebes, etc.) i rebaixa la reputada aurèola dels amos, ensenyant les seves mesquines reaccions: el tirà és tot just un covard ambiciós i Antígona, una enderiada, geniüda i insensible, que menysprea i castiga cruelment els esclaus.⁴³ L'aristocràtica elegància dels mots de la versió ribiana contrasta amb la prosaica vulgaritat d'una parla, volgudament anacrònica, que trenca qualsevol il·lusió idealitzadora i subratlla la iniquitat dels poderosos. L'al·liconament, expressat per Ofió, conserva un punt de cautelosa incertesa, perquè a pesar del determini de donar ales a una expectativa de progrés, a la confiança que «la història avança endavant, encara que de vegades sigui lícit dubtar-ne» i «que no hi ha límits per a res fora dels que nosaltres mateixos ens hi posem», no s'oblida que n'hi ha de convençuts que res no pot canviar i que «per tal que les coses marxin bé calen remers ben estacats al banc, capatassos amb un bon fuet i capitans que marquin el rumb».⁴⁴

DESMITIFICACIONS HUMORÍSTIQUES

Al marge de les admonicions d'*Antígona des de la cuina*, el que té més interès de l'obra és el propòsit desmitificador, atès que, sense entrar en estimacions qualitatives, és el que l'acosta al conjunt de treballs teatrals que posen en qüestió un determinat sistema de valors per mitjà del desarmament dels mites que el ratifiquen i el justifiquen en el pla simbòlic. Un altre text d'Albert Mestres, *La Bufa* (1998), estrenat també en una versió operística,⁴⁵ antecedent en determinats aspectes de *1714. Homenatge...*, proveeix una bona mostra del revisionisme mitogràfic del darrer tombant de segle. El protagonista de *La Bufa* és un Ulisses que es deleix per tornar a casa, las d'aventures, dolent-se del temps perdut «en aquell coi de setge dels daixonsis / més llarg que un dia sense pa» i de tants anys «d'illa en illa / com un saltamarges».⁴⁶ El casal pròdig d'Ítaca amb una Penèlope, convertida en mestressa de casa, «experta en labors que relluen»,⁴⁷ li sembla

42. Francesc Font, *Antígona des de la cuina*. Obra en dos actes, Barcelona (inèdita, mecanografiada, dipositada al Centre d'Investigació i Documentació de l'Institut del Teatre de Barcelona), p. 58.

43. «L'altre dia, vaig portar una agulla de pit a l'ama Antígona, la hi vaig donar oberta i ella es va punxar una mica. Doncs em va ventar una hòstia que em va fer rodolar per terra mentre cridava: "Serà malparit aquest mocós! És que no saps que les coses no es donen així, cabronàs? Tens sort de què estic de bon humor, perquè si no et faria capar amb un xerrac"» (*Ibidem*, p. 17).

44. *Ibidem*, p. 62.

45. L'òpera de cambra es va estrenar amb el títol de *La petita bufà* al Teatre Malic el 28 d'octubre de 1995, amb música de Jordi Rossinyol i amb la direcció escènica d'Andreu Carandell.

46. Albert Mestres, *La Bufa*. Barcelona: Proa, 1998 (Óssa Major), p. 21 i 24.

47. *Ibidem*, p. 28.

l'indret més desitjable per passar amb confort burgès la resta d'una existència, curta com «cua de conill», que s'escola amatent: «[Vull] menjar la carn a desdir / i beure el vi dolç de l'espaió casol / i jeure i dormir a l'espaió casol».⁴⁸ L'ànsia de fugir de Calipso i de satisfer els capricis personals que enceta l'obra es reproduïen en l'escena que recrea l'estada de l'heroi a l'illa d'Eea, retintut pels encanteris de Circe. Ulisses conversa amb la seva consciència, evoca les peripècies que ha travessat des de Troia fins a la cova de Polifem, els saqueigs, les lluites, les dones conegudes, i es lamenta de veure's reduït «a pura carn», a juguina sexual de la dea que «em té presoner del seu plaer / i fa i desfà / quan i com li rota / i fa i desfà / com un mocador / al seu plaer».⁴⁹ Les rèpliques de la consciència, però, esmicolen sarcàsticament el personatge mostrant-lo com un titella vanitos. Aquest fons d'hipòcrita egoista, de Don Joan de pa sucac amb oli, també li és retret per Circe quan el deixa marxar: «ni et pensis / maco / que perquè tu / Ulisses de gran ardit / pretens fer creure que les coses són així / resulta que les coses són així / i els altres tan contents i tu tan tranquil».⁵⁰ La pobresa d'esperit del personatge acaba de posarse en evidència amb l'arribada a la llar: Ulisses deixa que els pretendents de Penèlope es matin els uns als altres amagat a les porqueres i, atrapat en un «casal que res no val», depauperat, mig en runes —«que si bigues plenes de corcs / que si parets encrostonades / que si portes que gemeguen / que si rajoles aixecades / i corrents d'aire / i goteres»—, amb una dona grassa i envellida i un fill que reclama drets i béns a punta d'espasa,⁵¹ torna a lamentar-se. Es lamenta de l'avorridíssima Ítaca, de les injustícies que la vida li ha fet, de l'estafa mateixa que és la vida: «i l'eternitat és aquí cada instant / cada instant repetit fins a la basca / com gotes d'aigua / i casa meva no és casa meva / ni hi ha cases en aquest món / ni hi ha glòria en la glòria / ni hi ha amor en l'amor / ni hi ha vida en la vida».⁵²

L'es mussament de l'excelsitud de l'heroi homèric a través d'una caracterització on el tret predominant és la mediocritat contribueix a posar de relleu la força mixtificadora dels discursos —literaris, històrics, mítics— pervinguts i a encomanar un escepticisme que podria titllar-se de malencònic, si no fos que la peça incorpora un enèrgica protesta de signe polític i social que es fa prou nítida en l'episodi del descens a l'Infern —sobretot amb l'encontre amb l'espectral figura de «Hitler o Regan, segons com es miri»— i en la Cançó de Sarajevo. Potser sí que, com opina Malé, aquestes falques no encaixen de manera prou orgànica en el llibret,⁵³ no obstant això sembla prou evident que ambdues seqüències participen de la idea sobre l'efímera fragilitat de la vida i la tendència humana a malmetre-la. Mestres confecciona una particular versió de l'Hades,⁵⁴ poblat de fantasmes: Tàntal, Sísif, un Sòcrates malcarat i misogin, una lacònica Anticlea sobre qui Ulisses aboca la seva frustració existencial, i una Maria Antonieta que, empeltant amb el motiu de la mort i la culpa igualadores, repassa la galeria de tipus que comparteixen el claustre infernal (el

48. *Ibidem*, p. 27.

49. *Ibidem*, p. 33 i 45.

50. *Ibidem*, p. 48.

51. *Ibidem*, p. 89.

52. *Ibidem*, p. 99-100.

53. Jordi Malé i Peguerols, «Albert Mestres: “La bufà”», *Revista de Catalunya*, 137, febrer 1999, p. 134-137.

54. La fugacitat de l'existència i el trànsit a l'altre món també es tracta a *Contes estigis o el cabaret dels morts* dins Albert Mestres, *Dramàtic i altres peces*. Barcelona: Edicions 62, 2001 (El Galliner, 186), p. 74-132.

banquer, el buròcrata, el poeta, l'advocat, el drogat, l'industrial...), còmplices i inductors de les misèries del món.

La Bufa posa l'humor i el desballestament del mite al servei de la denúncia políticossal. Una cosa i altra es combinen en dosis variades, amb graus de qualitat distints i amb intencions diverses en altres produccions dels darrers anys: Daniel Escandell Montiel, per exemple, arriba a resultats que són tota una altra cosa, encara que usi elements similars, a *Zeus i la penya de l'Olimp* (2000).⁵⁵ El text va tenir un format anterior, més breu, que guanyà ex-aequo el I Premi Insulae de Creació Literària el 1997 i que l'autor considera un simple extracte de l'obra sencera.⁵⁶ Escandell justifica la seva comèdia com un entreteniment que no té altra pretensió que acostar la literatura clàssica a un públic majoritari d'una manera divertida, descobrir-li «un món apassionant ple de mites del qual [la gent], potser, podria acabar meravellada». ⁵⁷ En aquest sentit, es diria que la tria d'un camí didàctic «irreverent, aquell que pot entendre tothom»⁵⁸ està impulsat pel determini de posar un esquer atractiu i antipedant a l'ham divulgatiu del llegat grec, més que no pas per la decisió d'imaginar una alternativa teatral popular pròpiament.

L'obra arrenca amb el retorn dels antics déus a la terra, forçats a abandonar el seu retir a Mart a causa de les sondes que han enviat els nord-americans. La penya de divinitats rep un bany caricaturesc (Hebe parla afectadament com les nenes modernes, Pan és un rústic amb accent valencià, Dionís, un disbauxat...), que permet alimentar l'humorada en relació amb la galeria d'arquetips humans (el drogat, els punks) i divins (Déu) amb què topa. Articulada en sis actes, que corresponen a les diverses hores d'un dia, més un pròleg i un epíleg, el que determina l'estructura de l'obra és la fabricació de cada un dels esquetxos, la lubricació de la broma o la recerca del gag: l'obsessió d'Ares per les comèdies musicals, la picabaralla entre Talia i Melpòmene, la conversa entre Déu i Zeus, la confusió de les fleques amb temples de Pan, els apèndixs metateatral que interrompen la ficció buscant la complicitat dels espectadors, etc. Disgustats davant un món que no els agrada i sobre el qual ja no poden exercir cap influència,⁵⁹ els déus emigren a Mercuri on de nou seran pertorbats per una expedició que busca vida intel·ligent. Les tènues pinzellades satíriques sobre els usos moderns, l'obligada fuga de les velles divinitats donen la raó a les prevencions morals de l'autor vers una societat «massa ocupada amb ella mateixa per estudiar el passat».⁶⁰

Joan Cavallé, per la seva banda, elabora un sarcàstic exercici desmitificador amb el microdrama sobre la figura de Prometeu, *Aquí tens el meu fetge* (2005). L'acció s'esdevé en el restaurant on ha de treballar Prometeu, Zeus hi irromp amb una colla d'emascarats que destrossen el local mentre el renya per haver-lo desafiat:

55. Daniel Escandell Montiel, *Zeus i la penya de l'Olimp*. Eivissa: Mediterrània-Eivissa, 2000.

56. *Ibidem*, p. 13.

57. *Ibidem*, p. 16-17. Escandell al·ludeix a una altra peça seva, *El cavall de broma*, que no he pogut localitzar.

58. *Ibidem*, p. 16.

59. La cirurgia estètica fa que Hebe ja no serveixi com a deessa de la joventut, Hestia troba inútil exercir com de protectora de la llar quan tothom viu de lloguer, Dionís s'ha fet vell per aguantar la gresca humana, Hades es queixa de les perforacions que han arruïnada el seu reialme, la metereologia fa que Zeus mai no pugui agafar per sorpresa els homes... (*Ibidem*, p. 117-122).

60. *Ibidem*, p. 16.

El senyor té ganes de destacar. El senyor té ganes de ser generós. El senyor té ganes de demostrar totes les coses que sap fer. Però ha triat per fer-ho el reclau més mesquí de tota la Creació. Tota aquesta pobrissalla que no mereix altra cosa que menyspreu. El senyoret creu que tothom és digne de respecte. A més, el senyor ha tingut la gosadia de deixar-me el ridícul.⁶¹

Després de la incursió gangsteril, la senyora Eagle arriba exigint sopar i Prometeu li serveix, com cada nit, el seu fetge en un plat. I com cada nit, Prometeu explica la noble acció que va emprendre al treure els humans de la «trista tenebra» en què vivien i al transformar aquelles «bèsties innocents i felices que pasturaven d'esma en el jardí dels immortals» en éssers savis i lliures, bo i sabent que seria castigat i que els seus protegits «atribuiran tot el mèrit a l'error d'una dona pel desig de tastar una poma».⁶² Tip d'esperar que Heracles el vingui a rescatar, Prometeu es desfà de la seva torturadora enverinant-la amb la poma de Blancaneus i quan arriba el fill d'Amfitrió amb els fruits d'or de les Hespèrides sota el braç, després d'haver acomplert amb totes les feines que «li han encolomat», el seu ajut ja és innecessari. El mordaç exercici dramàtic de Cavallé aconsegueix així, d'una passada, relativitzar el mèrit de la gesta de Prometeu, que priva els éssers humans de la felicitat edènica, i relligar, a partir del motiu de la poma, tres tradicions mítiques: la clàssica, la folklòrica i la bíblica.

Més comprensiu amb les febleses humanes i divines, Arnau Vilardebó ha anat ampliant i modificant un espectacle, intítulat genèricament *Ous còsmics*, on la mitologia n'ha estat el pretext axial. De fet en són una sèrie, d'espectacles, i des de *Taure* (1996) fins a *Neixen déus* (2006), Vilardebó ha sabut combinar els «sabors hilarants» amb «una textura que s'ajusta rigorosament a la precisió historicollegendària».⁶³ En efecte, els pilars que sostenen les representacions d'aquest creador són la narrativitat i la comicitat: la matèria primera prové, com ja s'ha dit, de la teogonia clàssica, explicada amb precisió, sense afegir o treure els elements que les fonts llibresques li han proporcionat,⁶⁴ però és la forma com es divulga, l'ús d'un registre col·loquial que permet una aproximació immediata als relats, les il·lustracions mímiques, l'ús de les onomatopeies, la ridiculització de conductes, les expansions clownesques, els comentaris laterals relacionats amb les preocupacions del dia, l'entesa cordial amb l'espectador i les modulacions iròniques, els que infiltren jocositat. Les categories del narratiu i del còmic, tot i la draconiana austeritat dels espectacles de Vilardebó, s'han d'entendre de forma complexa perquè s'edifiquen sobre un atapeït canemàs de tradicions histriòniques, tant pel que toca a la transmissió oral de relats, com pel que té a veure amb les tècniques corporals adjacents a la pantomima.

El darrer lliurament de la sèrie, *Neixen déus*,⁶⁵ s'articula al voltant d'una tria de quatre episodis: la naixença de Dionís de la cuixa de Zeus després de la venjança d'Hera sobre Sèmele, l'infantament d'Àrtemis i Apol·lo amb algunes apuntacions sobre la deïtat caçadora, les relacions d'Eurínome i Ofió, i les d'Hera i Zeus. Personatges i

61. Joan Cavallé, «Aquí tens el meu fetge» dins AADD, *Dramaticulària. 18 textos breus per felicitar-nos*. Tarragona: Arola, 2005 (Textos a part, 25), p. 80.

62. *Ibidem*, p. 81-83.

63. Francesc Massip, «Quins ous!», *Avui*, 13-XII-1996, p. 46.

64. Vilardebó cita Robert Graves entre les seves autoritats i diu pestes de les versions de Walt Disney.

65. Presentat al cafè teatre Llantiol els dimecres del mes març de 2006.

accions són atansats a un món d'arquetips fàcilment compartible –Zeus és «un lligon» impenitent, Hera és de les «que fa putades a les nòvies» del marit, quan arriba Dionís el vi ja estava inventat, però ell «posa en circulació les copes», Artemis, que «passa d'homes» i acaba muntant una mena de «campament de monges» enmig de la natura, etc.– on la remissió als problemes actuals es fa sense fractures en el to. Val a dir que tampoc no és l'anècdota concreta dels diaris allò que interessa al comediant (el seu no és un espectacle de cabaret a l'ús), sinó la consideració dels problemes eterns dels humans, de les relacions entre homes i dones en particular; la qual cosa li permet adoptar una perspectiva moral que es tradueix en una amistosa reprovació als tics masclistes dels seus consemblants i en la directa manifestació d'una genèrica simpatia vers les dones.

LA MIRADA FEMENINA

En la vintena llarga d'obres, representades o publicades o premiades, des de 1990 fins ara que he considerat per escriure aquest repàs, una de les característiques que més crida l'atenció és l'ostensible predomini dels personatges femenins. La tendència no és exclusivament catalana, passa semblantment en les produccions ibèriques i en els festivals internacionals. Hi ha una interpretació llaminera per al fenomen, lligada a l'obvi augment de dones que escriuen per a l'escena o dirigeixen i que a Barcelona tenen una projecció pública col·legiada regular amb iniciatives com el Projecte VACA, que funciona des de 1998,⁶⁶ i té a veure amb la percepció que la dona ha superat o mira de superar el seu relegament històric i ha esdevingut un element actiu en la societat actual, que legitima i sedimenta les seves posicions construint una tradició pròpia, fomentant-se un teixit de pautes, símbols i valors que justifiquin la posició adquirida i proporcionin, si escau, brúixoles a les persones concernides dins el que es presenta com una cultura alternativa a la cultura dominant, insuficient i discriminadora. Aquesta cultura alternativa, contestatària, s'afanya en l'elaboració d'un discurs particular, distintiu, que li serveix de suport i de medul·la ideològica i que en el terreny del teatre ha involucrat dos pols essencials: el llenguatge –la conquesta de la veu i de la paraula– i el cos –la possibilitat de deixar de ser objecte per començar a ser subjecte. Tot això que sovint està impregnat amb un sentit de restitució o de rescabament que implica també un treball de sapa sobre els clixés i els arquetips culturals i, en conseqüència, una revisió crítica de les mites que han coagulat una determinada imatge de les dones.

Des d'uns plantejaments nítidament militants amb el feminisme M. Josep Ragué és qui ha fet aportacions més nombroses i més decidides en aquesta direcció, tant en la seva

66. És una associació de creadores escèniques que té com a objectiu, a més de la reflexió de les condicions laborals de les dones en el món del teatre, la investigació i l'experimentació en l'àmbit de la creació escènica. A més de tallers, taules rodones i seminaris per als seus membres, l'associació programa cada any lectures, conferències i representacions en el que s'anomena Novembre-Vaca. Per a fer-se'n una idea ràpida, vegeu Gemma Rodríguez, «Projecte Vaca» en Laura Borràs ed., *Utopias del relato escénico*. Madrid: SGAE, 1999, p. 147-150; «VACA, una associació de creadores escèniques. Entrevista a Teresa Urroz, Presidenta de VACA», *Entreacte*, 88, gener 2002, p. 10 i <http://www.projectevaca.com>.

condició d'estudiosa,⁶⁷ d'activista cultural⁶⁸ i de dramaturga, per bé que les seves són peces escrites als anys vuitanta, tret de *Les dones de Troia* (1994), versió de *Les Troianes* d'Eurípides.⁶⁹ Com ja havia fet a *Clitemnestra* (1986)⁷⁰ –tot i que aquell és més aviat un treball de marqueteria que reconstrueix la història dels Àtrides, mantenint la cronologia mítica: des de la *Ifigènia a Àulida* d'Eurípides fins a les *Eumènides* d'Èsquil–,⁷¹ Ragué posa l'accent en l'antagonisme entre homes i dones, extremant la divergència entre la violència patriarcal, motivada per avidesa econòmica o territorial, i l'esperit pacificador de les dones, víctimes impotents de la situació. De fet, aquest esquema maniqueista, on les categories «home» i «dona» són genèrics sense matisar, ja es formulava en el seu estudi sobre els caràcters tràgics femenins al teatre català:

Si d'un costat poséssim l'ordre primigeni de Gea, la Terra, el sensible, la sang, la família, la mare, la nit, i a l'altre, l'ordre patriarcal de Zeus, el cel, l'intel·ligible, el pacte unit a la paraula, la ciutat, el pare, el dia, al primer tindriem la xarxa –la de Clitemnestra, la d'Hècuba– símbol femení de l'engany del qual es val la dona sense força física per a vèncer l'home, a l'altre tindriem el ceptre, símbol de poder i de l'ambició del poder, el d'Atreu, Agamèmon, Menelau, Teseu, Jasó, Hipòlit, Danaos. La conquesta de l'espai de l'home en contraposició a l'interès de la dona per la conquesta del temps.⁷²

En una tònica similar de reescriptura, de reinterpretació decantada dels mites femenins, hi podríem col·locar les dues Medees de Rosa-Victòria Gras.⁷³ Molt més laxa en l'ús de les fonts, Gras escriu dues peces, molt breus, sobre la fetillera que tenen la gràcia d'establir una mena d'arc interpretatiu, extremadament sintètic, que va des dels orígens mateixos del mite fins a una actualització d'aquesta figura. A *Medea secreta* (1991), l'autora dramatitza una de les versions sobre la mort dels fills, anterior sembla a la d'Eurípides, segons la qual els nens no són víctimes de la fúria venjativa de la mare, sinó de la mala fe de la deessa Hera i de l'intent desesperat de Medea de fer-los immortals.⁷⁴

67. Dins d'aquesta temàtica concreta es poden destacar treballs com ara *Lo que fue Troya: Los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: AAT, 1992; «Comunicació entre gèneres: una mirada cap als orígens i cap al ritu, una possible mirada cap al gènere femení» dins M. J. Ragué coord., *Dona i teatre: ara i aquí*. Barcelona: Institut Català de la Dona, 1994, p. 14-42, o «Antígona i el ritual de la pau», *Assaig de Teatre*, 1, desembre 1994, p. 21-25, entre d'altres.

68. Promotora del premi Lisistrata, concedit a la millor aportació feminista del festival de Sitges de 1980 a 1985, i del Premi Cassandra, atorgat per l'Associació Teatre-Dona presidida per M. Lluïsa Olivada.

69. Estrenada al Teatre Príncep de Badalona, però no publicada. N'hi ha una còpia mecanografiada al Centre de Documentació i Investigació de l'Institut del Teatre.

70. Maria-Josep Ragué, *Clitemnestra*. Barcelona: Millà, 1986 (Biblioteca Teatral, 218).

71. Vegeu-ne l'anàlisi que li dedica Diana de Paco Serrano dins el seu llibre *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx*. Múrcia: Universidad, 2003 (Cuadernos de Teatro, 23), p. 247-278.

72. Maria-Josep Ragué i Àrias, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle xx*. Sabadell: AUSA, [1987] (Orientalia Barcinonensia, 9), p. 24-25.

73. Rosa-Victòria Gras, *El contraverí, Mima, la boja damunt la teulada, Dues Medees*. Barcelona: AADPC, 1998 (Teatre-Entreacte, 17), p. 73-84. Val a dir que Gras no reconeix un feminisme programàtic en els seus escrits, sinó la simple destil·lació de les seves experiències vitals i intel·lectuals com a dona (cf. Carme Pedra, «Reflexions a partir de dues entrevistes: Rosa Victòria Gras i Armonia Rodríguez» en *Dona i teatre: ara i aquí*. Barcelona: Institut Català de la Dona, 1994 p. 73-77).

74. Sobre aquesta qüestió, vegeu: Fritz Graf, «Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth», i Sarah Iles Johnston, «Cortinthian Medea and the Cult of Hera Akraia», en James J. Claus,

L'horror i la prevenció moral que desvetlla una dona capaç de matar els seus fills queden desactivats, sense minvar la tensió tràgica, perquè, d'acord amb un dels principis de la modalitat, de l'intent de fer un gran bé en pervé un gran mal, que és al capdavant el que també li passa a Edip. La segona de les peces, *Medea 2000* (1991), recull un episodi anterior de la història, el moment en què Jasó—Jàson a l'obra— s'ha encaterinat de Creüsa i vol seduir-la. El diàleg, molt breu, situat en un jardí a l'any 2000, presenta un Jasó infantilitzat i sensual, una «perfecta màquina de moviment egocèntric»,⁷⁵ que demana a Medea que faci servir la seva màgia per mantenir-lo enamorat o que el faci fascinant per a Creüsa; Medea, però, ja no està per brocs, és una dona «cansada i culpable»⁷⁶ que s'allibera del seu paper d'amant diligent i dona perfecta per acceptar amb maduresa el pas del temps: «Ara m'hauràs de trobar les arrugues tal com són, els sacsons del sotabarba, les cuixes fofes, les penjarelles dels pits..., i em sentiràs la fortor de la boca dejuna, dels peus, que duc cansats de venir-te al darrera com un gos!».⁷⁷ Davant el sensat determini de Medea, les insistències d'un Jasó que vol recuperar la joventut ni que sigui a força de miratges i encanteris esdevenen patètiques. Les dues glosses dramàtiques de Gras tenen interès per diverses qüestions: l'elecció d'una figura com Medea, la infanticida, que *a priori* sembla difícil convertir amb paradigma, la distància irònica amb què es reinterpreten certes situacions traspassades avui, i l'acceptació que del propi cos fa la protagonista sense neuròtiques dependències respecte a la mirada de l'altre, de l'home. En certa manera —ho col·loca a manera de falca— el guió (no sé massa bé com anomenar-lo) «El naixement de Venus» que Joan Cavallé va incloure dins *Dimes i l'altre* (1996) reflecteix també aquesta idea del cos femení subordinat a la mirada d'altri i a l'acció transformadora de l'altre: la model es presenta a l'estudi i un cop despullada el pintor afegeix traços al cos original transformant-lo. «Durant hores, el Pintor prossegueix la seva apropiació del cos»,⁷⁸ fins a convertir-lo en un objecte de contemplació despersonalitzat, d'acord amb els cànons de bellesa personals, i després «La noia es vesteix sense cap pressa, sabent que ara ja no és el destí final de les mirades».⁷⁹ He dit en certa manera perquè seria reductiu aplicar un esquema de lectura feminista a la peça de Cavallé que encaixa en una proposta més global i que involucra, entre altres coses, una irònica reflexió sobre la creació i la bellesa.

Deia Susan Bassnett, en una intervenció que va fer al Magdalena's Festival de Cardiff l'any 1994, que les recuperacions dels mites femenins sempre han anat en paral·lel amb les necessitats i les emergències històriques:

In a moment of great crisis in European culture, before the First World War, there was a fascination with Salomé and Cleopatra. It was the end of the age of imperialism, it was the moment of discovery of psychoanalysis, which linked sexuality and the mind—and the theatre was full of Cleopatras and Salomé. In the 1930s and 1940s, with the rise of Fascism, the Second World War and the recovery after the war,

Sarah Iles Johnston eds., *Medea: Essays in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton UP, 1999, p. 34-35 i 44-70 respectivament.

75. Rosa-Victòria Gras, *El contraveri...*, p. 74.

76. *Ibidem*, p. 75.

77. *Ibidem*, p. 75.

78. Joan Cavallé, «El naixement de Venus», *Dimes i l'altre*. Tarragona: La Gent del Llamp, 1996, p. 46.

79. *Ibidem*, p. 46.

the theatre was full of Jeanne d'Arcs and Antigones. In the 1980s and 1990s, the theatre was been full of Medeas.⁸⁰

Sense l'exuberància europea, la repesca de la còlquida terrible també s'ha produït aquí amb les apuntacions dramàtiques de Gras i amb dos espectacles més: *La consagració de la innocència* de Xavier Albertí, estrenada al SAT de Sant Andreu el 1994, i *Medea Mix*, una creació de Txiqui Berraondo, Graciela Gil i Magda Puyo, dirigit per Puyo, interpretat pel grup Metadones i estrenat a la Sala Beckett el 13 de març de 1996. En el primer, i segons la crònica que en feia Ragué, es mostrava el xoc entre la visceral i arcaica Medea, assassina dels fills per un acte de desmesura amorosa, i el racional Jasó.⁸¹ El segon es basava en la variació, el *collage*, el fragmentarisme i la barreja de llenguatges escènics. S'hi recosien pedaços de diverses Medees de la tradició occidental, interpretades per sis actrius que expressaven les múltiples facetes del personatge. «Creíamos que era un personaje con muchas caras, muchos envoltorios, y no fuimos capaces de hacer una Medea con un solo cuerpo o una sola voz», explicava la directora amb posterioritat.⁸² La representació jugava sàviament amb el contrast dels tons, tràgics i còmics, i amb el predomini expressiu del so i la metàfora visual.

Radicalment allunyada del confort formal de la tradició burgesa i decididament antipurista amb els clàssics, l'aproximació de Puyo es resistia, en termes generals, a la identificació empàtica amb el personatge, dins d'una tònica que va presidir també, un muntatge ulterior com el de *Fedra +/- Hipòlit*, elaborat amb la col·laboració de Ramon Simó, estrenat al Teatre Lliure, el 3 de març de 2002.⁸³ El que proposava Metadones era un procés de deconstrucció del mite de Medea, fent atenció precisament a la naturalesa constructiva de la ficció, a les trampes del simulacre, al poliedre de les llegendes sobreposades, al caràcter artificios d'una figura que si convé també és perfectament parodiabile: «lo que nos interesaba más era cómo decir aquello que no se dice, es decir por qué la palabra de estos autores que eran hombres, no llegaba a decir lo que queríamos y por qué la palabra era represora en lugar de ser creadora en este caso».⁸⁴

Beth Escudé també es concentra en l'univers femení en *El color del gos quan fuig* (1997).⁸⁵ L'autora hi desenvolupa la tèrbola i equívoca relació entre una dona gran en plena decadència física i una altra dona, possiblement la jove, que en té cura. La irreversible degradació de la vella la destina a l'asil i mentre preparen les coses

80. Citat per Jane de Gay, «Seizing Speech and Playing with Fire: Greek Mythological Heroines and International Women's Performance» en Jane de Gay, Lizabeth Goodman eds., *Languages of Theatre Shaped by Woman*. Bristol / Portland: Intellect, 2003, p. 13.

81. Vegeu Maria-José Ragué Arias, «La interminable muerte de los hijos de Medea», en Aurora López, Andrés Pociña eds., *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I. Granada: Universidad, 2002, p. 66-67.

82. Magda Puyo, «La representación de "lo no dicho"» en Laura Borràs ed., *Deseo, construcción y personaje*. Madrid: SGAE, 2002, p. 193-194.

83. D'aquest espectacle tampoc n'han quedat traces, ni escrites ni visuals. Vegeu-ne, com a succedani informatiu, la crònica anterior a l'estrena de Santiago Fondevila («Magda Puyo relee el mito de Fedra e Hipólito en el Lliure», *La Vanguardia*, 2-IV-2002, p. 30) o la detallada valoració de Jordi Coca («Fedres i Hipòlits», *Avui*, 8-IV-2002, p. 34).

84. *Ibidem*, p. 194.

85. Beth Escudé i Gallès, *El color del gos quan fuig* dins *Nous autors catalans*. Barcelona: Edicions C, 1997, p. 69-90.

intercanvien històries i papers; així es converteixen successivament en Noemí i Ruth, Hècuba i Andròmaca, Xandra i Drapaudi, fins que la dona jove assassina l'altra amb un ungüent. Escudé deia en el marc del *Primer Encuentro de Autoras, Coreógrafas y Directoras de Escena Iberoamericanas* a Cadis (1997) que la peça era un intent de tornar la paraula poètica a l'escenari i que les dones protagonistes «toman de la mitología y de la literatura lo que les interesa para explicarse a sí mismas su propia experiencia».⁸⁶ Probablement sí, probablement aquest també és un drama escapçat sobre identitats, edificat sobre la peanya metateatral d'uns personatges que més que actuar es dramatitzen a si mateixos en els papers que trien.

També és rehabilitadora la perspectiva amb què Montserrat Roig tractava el mite de Clitemnestra dins el monòleg, eloqüentment titulat, *La reivindicació de la senyora Clito Mestres* (1992). Les idees que apuntalaven el monòleg havien estat explicades ben a les clares en el seu assaig *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991) on hi reivindicava una visió del món, també de la literatura, femenines en un sentit que va resumir molt bé la Lucy Rippart quan deia allò que es partia del benentès que es feia art no solament per a expressar-se un mateix, sinó –d'una manera més àmplia– expressar-se un mateix com a membre d'una comunitat.⁸⁷ La forma com una dona havia de llegir els clàssics avui no podia pas ser la que els homes havien decidit: «si els homes han confós les figures mítiques femenines de la literatura i la història de l'art amb les biografies de dones reals, nosaltres no podem fer el mateix. Aleshores, llegiríem la literatura amb la mirada masculina».⁸⁸ I una mica més endavant, centrant-se en la figura de Clitemnestra escrivia:

La meva Clitemnestra és una dona que té un marit que se'n va a una guerra que ella no entén, una mare que veu com el seu home li arrabassa la filla per oferir-la als déus en immolació i que es troba que aquest mateix home torna de la guerra amb una noia jove i intel·ligent. La meva Clitemnestra és una dona de finals del segle xx [...] El crim de Clitemnestra, una de les més bescantades dones tràgiques, és que va voler actuar com un home, va voler decidir el seu destí.⁸⁹

És ben bé aquest l'exercici dramàtic que assaja en el monòleg: ensenyar-nos una Clitemnestra del segle xx. Mentre es prepara per sortir a escena a representar la Clitemnestra d'Eurípides, traduïda per Riba, en un teatre d'aficionats, la senyora Clito Mestres fa memòria de tot el que ha estat la seva vida, trenant els paral·lelismes amb l'heroïna mítica: l'enamorament de Hans, la marxa a un país estrany, el distanciament, la mort de la filla, l'amistançada jove del seu marit... El record descabdellat mostra la capacitat d'una dona per reinventar-se des del llenguatge i des de la reconciliació plaent amb el propi cos: la prematura capacitat d'autocisellar-se, iniciada en canviar-se el nom de Clotilde pel de Clito de petita, escapçada pels anys alienadors de matrimoni amb Hans

86. Beth Escudé i Gallès, «Se busca dramaturga (la dramaturgia femenina o contemporània en Catalunya)» en Laura Borrás ed., *Reescribir la escena*. Madrid: SGAE, 1998, p. 84.

87. Lucy Rippart, «Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of 1970s», *Art Journal*, tardor-hivern 1980.

88. Montserrat Roig, *Digues que m'estimes, encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62, 1991 (Cara i creu), p. 85.

89. *Ibidem*, p. 86-87.

i la renúncia a la seva llengua, per la mudesa que imposa el dolor de la filla perduda, és retrobada amb la relació plena amb un altre home i amb la recuperació de la pròpia veu, que en principi, només pot ser crit:

Vam estar-nos tres hores al llit i va ser aleshores quan em va dir en veu baixa: «Aquesta vegada vull que siguis tu...» I jo no vaig contestar però vaig tardar tres hores a ser jo. Però, al final, em va sortir un crit i vaig morir-me una mica i aleshores vaig ser jo, vaig ser jo i no em va venir a la memòria cap poema, només era jo que cridava, la Clito que cridava. La Clito que cridava.⁹⁰

És a partir d'aquest punt que el personatge de Roig pot recuperar conscientment veu i idioma, reconèixer-s'hi, donar veu al seu record i fer parlar la Clitemnestra euripidiana, per això l'obra acaba amb un acte d'afirmació: «I ara sortiré a l'escenari i diré les paraules de Clitemnestra. Que tothom miri, que tothom m'escolti, que la senyora Clito Mestres és a punt de començar».⁹¹

EL PLEC METATEATRAL

La peça de Roig serveix de passarel·la per introduir un altre element a considerar, a part de l'articulació d'una visió femenina del món; un element que, de fet, ha anat apuntant-se al llarg de tot l'escrit. Em refereixo a la variable metateatral que és quasi una constant en totes les peces i de la qual se'n treuen rendiments molt distints. La introducció d'aquest component especulatiu sobre els mecanismes que regulen l'expressió artística teatral és indissociable, com ja s'ha insinuat, d'aquella tendència postmoderna que posa en quarantena els discursos històrics (artístics i científics) que han pretès explicar la realitat.⁹² Les noves creacions assumeixen, doncs, la funció d'expressar l'orfenesa de veritats, de desmuntar les fal·làcies que ocultaven els vells simulacres i s'instal·len en l'artifici hiperconscient. En aquest sentit, el fet que la tragèdia hagi estat un dels vehicles més decisius en la divulgació dels mites estimula la reflexió i fins la tematització de totes aquestes qüestions. Fet i fet, la tragèdia grega, com a noció sublimada, ha esdevingut, diu Patricia Vasseur-Legangneux, «un métathéâtre par rapport auquel toute performance spectaculaire est perçue et évaluée. Théâtre idéal et idée du théâtre, la tragédie grecque est aujourd'hui à la fois elle-même et sa forme transcendante: un théâtre parmi d'autres et le théâtre par excellence».⁹³

El teatre «per excel·lència». Per això Josep M. Benet i Jornet –que el 1978 ja havia fet una peculiar recreació del mite d'*Hècuba* amb *Descripció d'un paisatge*– usa la competència de tres aspirants a obtenir el paper d'Ifigènia com l'esdeveniment que marca de forma definitiva les trajectòries professionals i les relacions personals de les

90. Montserrat Roig, *La reivindicació de la senyora Clito Mestres. Seguit de El mateix paisatge*. Barcelona: Edicions 62, 1992 (El Galliner, 129), p. 33.

91. *Ibidem*, p. 38.

92. Jean-François Lyotard, *La condició postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1998 (Teorema), esp. p. 25-34.

93. Patricia Vasseur-Legangneux, *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004 (Perspectives, 875), p. 12.

actrius d'*E. R.* (1994). Una Ifigènia que, no caldria sinó, té tantes lectures com possibles intèrprets.⁹⁴ La realitat, com el mite, és esmunyedissa i ambigua. No és menys cert, per un altre costat, que aquests personatges poden prestar-se a unes fórmules espectaculars ben diferents de les sancionades pel drama burgès i poden obrir la vàlvula de tractaments ben distints. Equidistants, de fet. D'una banda, els que empelten amb el ritu, sedassat per l'avantguarda, i assagen unes vies de comunicació que posen l'accent més en l'impacte espectacular que no en la reelaboració d'una trama convencional, com podrien ser els citats espectacles de Puyo, Simó, Albertí, la *performance* d'Otero i Giménez o l'acció de Marcel·lí Antúnez, *Afàsia* (1998), concebuda com «un rito interactiu, una cerimònia tecnològica»,⁹⁵ que emprava imatges virtuals, sons, robots, aplicacions multimèdia i els moviments de l'actuant per evocar diverses etapes de l'epopeia d'Odisseu (l'illa dels lotòfags, l'enfrontament amb el ciclop, el descens a l'infern, etc.), per bé que com Antúnez adverteix «la revisió del clàssic se hace desde una perspectiva libre, personal» on la preocupació central és l'exploració de nous llenguatges i la tensió entre el primitiu i el tecnològic.⁹⁶ I, encara, en clau paròdica, la broma negra que proposa Joan Cavallé d'una escenificació a partir de la Guerra de Troia, on el cavall de fusta es crema i cau sobre un dels personatges; quan el foc s'extingeix, «els espectadors aplaudeixen. En acabar, intenten sortir; però no poden perquè no troben les portes».⁹⁷

D'una altra banda, la relectura del mite busca la solució sincrètica més acostada al teatre líric: *El Banquet* de Plató, adaptat per a l'escena per Joan Casas, va servir per a una posada en escena, amanida per Iago Pericot el 1990, on l'harmonització de la plàstica, la música, la paraula, la dansa i el moviment dels intèrprets, marcadament antinaturalista, aspiraven, sobretot, l'efecte estètic. La justificació de la bellesa.⁹⁸ Ja s'ha al·ludit als llibrets operístics d'Albert Mestres i a la pila de les creacions líriques cal afegir *Eurídice i els titelles de Caront* (2001), de Toni Rumbau, una òpera per a mezzo-soprano, baríton i titellaire que es va estrenar al Convent dels Àngels amb música de Joan Albert Amargós i llibret de Toni Rumbau:⁹⁹ una cantant d'òpera, Sofia, se sap sentenciada per una malaltia terminal abans de l'estrena de l'*Eurídice* de Peri. El seu company Òscar, àvid d'èxit es mostra insensible a les seves angoixes i li assegura que com Orfeu l'arrencarà de la mort amb l'ajut de la ciència. Sofia, convertida en una morta-viva és capaç d'entrar en contacte amb els titelles que representen diferents cares de la mort: el ca Cèrber, el Dimoni, un

94. Com apuntava Carles Batlle al postfaci: «Per a Glòria, Ifigènia es va sacrificar pel seu poble; per Assumpta va ser una víctima sacrificada als afanys de pillatge del seu pare; en darrer terme, per a Maria, Ifigènia no mor, els déus se l'enduen just al moment de la immolació, i la converteixen en sacerdotessa sanguinària a Tàurida.» (Josep M. Benet i Jornet, *E.R.*. Barcelona: Edicions 62, 1994 [El Galliner, 140], p. 101-102).

95. Claudia Giannetti ed., *Marcel·lí Antúnez Roca. Performances, objetos y dibujos*. Barcelona: Media Centre d'Art i Disseny, 1998, p. 67.

96. *Ibidem*, p. 74. El catàleg inclou una acurada descripció de l'espectacle (p. 65-74). Vegeu també Mercè Saumell, «Cuerpos, máquinas y ritos» en Claudia Giannetti ed., *Marcel·lí Antúnez Roca. Epifania*. Barcelona: Fundación Telefónica, 1999, p. 134-136 esp.

97. Joan Cavallé, «Troia», *Dimes i l'altre*. Tarragona: La Gent del Llamp, p. 13. Hi ha una altra broma, en clau poètica, dins d'aquest mateix llibre on Hèrcules trenca un mur que allibera un gran doll d'aigua que inunda el pati de butaques. «Els espectadors s'han convertit en sirenes de cua platejada» (p. 63).

98. La producció, que era del Centre Dramàtic d'Osona, es va estrenar el 22 de març al teatre Romea de Barcelona. A la Biblioteca de l'Institut del Teatre es conserven tant el mecanografiat amb la dramaturgia de Casas com la gravació en DVD de l'espectacle.

99. Toni Rumbau, *Eurídice i els titelles de Creont*. Tarragona: Arola, 2001 (Textos a part, 11).

Putxinel·la que sembla tenir alguna concomitància amb el *Petruxka* i que representa el sentit alliberador de la Mort acceptada, etc.

Sigui com sigui, pel costat de la síntesi, de l'estilització o de la deconstrucció, el que sobreneda en tots aquests autors és el miratge d'un teatre total. El pols que s'estableix amb el mite pot contenir la melangia d'un absolut estètic, epistemològic i ètic, però la intenció és, en la majoria dels casos, dialèctica i innovadora. No es mira enrere per rescatar esquemes de prestigi, sinó per trobar els alçaprens que permetin crear-ne d'inèdits.