

# Electra: mite i recreació en el teatre català contemporani

Alba Tomàs Albina

---

TESI DOCTORAL UPF / 2017

DIRECTORS DE LA TESI

Dra. Victòria Alsina Keith i Dr. Enric Gallén Miret

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL  
LLENGUATGE





*A la meva família: als que sempre  
hi han estat, als que han marxat, i  
als que han vingut de nou.*



## Resum

Aquesta tesi doctoral tracta de les recreacions del mite d'Electra en el teatre català contemporani en relació amb les versions clàssiques, tot tenint en compte, també, determinades reescriptures contemporànies d'altres cultures que es poden considerar de referència. Tot i que ens centrarem en les recreacions originals del mite en llengua catalana dutes a terme al llarg del segle XX i principis del XXI, no obviarem el paper indispensable que han tingut les traduccions i les adaptacions dels textos clàssics en la introducció del tema d'Electra en el sistema literari català. Al llarg d'aquest estudi es farà evident la relació de retroalimentació que mantenen entre si els diversos textos analitzats, el paper de les tragèdies clàssiques com a hipotextos principals de les recreacions catalanes, i el fet que la recreació d'aquest mite implica, sovint, un intent d'actualització del gènere tràgic.

## Abstract

*This PhD research studies several recreations of Electra's myth in Catalan contemporary theatre, and relates them to the classical versions. It also takes into account certain contemporary re-writings of the myth made within other cultures, which could be considered a model. Although special focus will be put on original recreations of the myth written in Catalan during the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries, we will also consider the essential role played by translations and adaptations from classical texts when introducing Electra's topic into Catalan literary system. This research will show the mutual influence among the different texts analyzed in the thesis, as well as the role played by classical tragedies as main hypotexts for Catalan recreations and the fact that recreations of the myth often imply an attempt to update tragedy as a genre.*



## Agraïments

Si aquest projecte ha pogut arribar a terme, ha estat, principalment, gràcies al guiatge i a la dedicació dels meus directors de tesi, la professora Victòria Alsina i el professor Enric Gallén, que han sabut convertir tot el procés en una experiència acadèmica enriquidora i, sobretot, en una experiència de vida.

Agraeixo també a l'Albert Mestres, a la Maria-Josep Ragué-Àrias i al Jeroni Rubió l'haver dedicat part del seu temps per respondre les meves preguntes i ajudar-me a comprendre millor els seus textos. Desitjo de tot cor haver fet justícia al que van intentar transmetre'm.

Aquesta tesi tampoc no hauria estat possible sense la bona disposició que ha mostrat en tot moment el personal de la Secretaria del Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra. També vull agrair al personal de les biblioteques de la xarxa del CBUC l'haver-me facilitat l'accés a tots els documents que he necessitat, a l'Àlícia Vaquerizo l'haver-me obert les portes de la Fundació Palau, a l'Àngels Rius i Bou l'atenció rebuda durant la meva visita a la Biblioteca de Montserrat, i a l'Antoni Rubió, de l'Escola Thau, l'ajudar-me a descobrir Electres entre els llibres del Fons bibliogràfic Joan Triadú.

He d'agrair també als companys del Departament de Traducció de la UPF una pila de bons moments. Sense la Laura, la Maria, l'Aina, el Cristian, la Vanessa, l'Eugenio, el Joan-Josep i companyia, l'elaboració d'aquesta tesi hauria estat molt més feixuga i avorrida. Menció a part mereix la Maria Moreno: haver

pogut compartir amb ella les tasques derivades del grup de recerca ha estat una gran sort.

Atès que el suport de la meva família i amics ha estat imprescindible, dono les gràcies als meus pares i germans, a la tieta Rosa Maria i a l'àvia, i també a l'Adrià, l'Adelaida, la Irene, el Joaquim i a tota la resta d'amics que m'han fet costat.

Finalment, vull donar les gràcies a l'Ana per la seva paciència i encoratjament, per tota l'ajuda prestada, i per molt més del que sóc capaç d'expressar per escrit.



# Índex

	Pàg.
Resum.....	v
Agraïments.....	vii
Índex.....	ix
Llista de taules.....	xii
Advertiment.....	xiii
1. INTRODUCCIÓ.....	1
1.1. Presentació.....	1
1.2. El mite.....	4
1.2.1. El mite tràgic segons l'antropologia històrica...	9
1.2.2. El mite i la concepció tràgica de l'existència.....	14
1.2.3. El mite com a intertext.....	16
1.3. Traducció, adaptació i recreació.....	19
1.3.1. El descriptivisme.....	20
1.3.2. El problema de la noció d'equivalència.....	25
1.3.3. Intertextualitat.....	26
1.3.4. Originalitat, fidelitat i autoria.....	32
1.3.5. La nostra proposta terminològica.....	36
1.4. Pervivència del mite clàssic d'Electra en l'àmbit dramàtic. Estat de la qüestió.....	38
1.4.1. Estudis sobre el mite d'Electra en el teatre català contemporani.....	41
1.5. Les recreacions catalanes del mite d'Electra.....	46
1.6. Organització de la investigació i hipòtesis de partida.....	48
2. ELECTRA EN EL TEATRE ANTIC I CONTEMPORANI.....	51
2.1. Les recreacions clàssiques.....	51
2.1.1. Els elements argumentals.....	55
2.1.2. Els personatges.....	60
2.1.3. Els elements discursius.....	65
2.1.4. <i>Orestes</i> , d'Eurípides.....	67
2.1.5. Els elements temàtics.....	69
2.2. Les recreacions del mite del segle XX.....	73
2.2.1. Els elements argumentals.....	75
2.2.2. Els personatges.....	83

2.2.3. Els elements discursius.....	87
2.2.4. Els elements temàtics.....	90
2.3. Recapitulació.....	95
<b>3. LES TRADUCCIONS I ADAPTACIONS</b>	
CATALANES DEL MITE D'ELECTRA.....	99
3.1. La recepció dels clàssics grecs a Catalunya als segles XX i XXI.....	99
3.2. Les traduccions i adaptacions.....	103
3.2.1. Josep Franquesa i Gomis (1912).....	104
3.2.2. Antoni Bulbena i Tosell (1919).....	111
3.2.3. Carles Riba (1920).....	117
3.2.4. Carles Riba (1934).....	122
3.2.5. Carles Riba (Sòfocles, 1961 i 1977).....	130
3.2.6. Carles Riba (Eurípides, 1977).....	138
3.2.7. Manuel Balasch (1986).....	140
3.2.8. Jeroni Rubió (2010).....	145
3.3. Recapitulació.....	155
<b>4. LES RECREACIONS CATALANES DEL MITE</b>	
D'ELECTRA.....	165
4.1. <i>Clitemnestra</i> , d'Ambrosi Carrion.....	165
4.1.1. Els elements argumentals.....	171
4.1.2. Els personatges.....	174
4.1.3. Els elements discursius.....	178
4.1.4. Els elements temàtics.....	180
4.2. <i>Ulisses a l'Argòlida</i> , de Nicolau M. Rubió i Tudurí.....	183
4.2.1. Els elements argumentals.....	188
4.2.2. Els personatges.....	193
4.2.3. Els elements discursius.....	197
4.2.4. Els elements temàtics.....	201
4.3. <i>Mots de ritual per a Electra</i> , de Josep Palau i Fabre.....	206
4.3.1. Els elements argumentals.....	213
4.3.2. Els personatges.....	220
4.3.3. Els elements discursius.....	223
4.3.4. Els elements temàtics.....	226
4.4. <i>Orestes</i> , de Romà Comamala.....	234
4.4.1. Els elements argumentals.....	238
4.4.2. Els personatges.....	240

4.4.3. Els elements discursius.....	243
4.4.4. Els elements temàtics.....	245
4.5. <i>Clitemnestra</i> , de Maria-Josep Ragué-Àrias.....	250
4.5.1. Els elements argumentals.....	253
4.5.2. Els personatges.....	258
4.5.3. Els elements discursius.....	263
4.5.4. Els elements temàtics.....	266
4.6. <i>Reivindicació de la senyora Clito Mestres</i> , de Montserrat Roig.....	267
4.6.1. Els elements argumentals.....	269
4.6.2. Els personatges.....	273
4.6.3. Els elements discursius.....	276
4.6.4. Els elements temàtics.....	279
4.7. <i>Temps real</i> , d'Albert Mestres.....	280
4.7.1. Els elements argumentals.....	283
4.7.2. Els personatges.....	287
4.7.3. Els elements discursius.....	293
4.7.4. Els elements temàtics.....	301
4.8. <i>Clitemnestra parla tota sola</i> , de Biel Mesquida.....	304
4.8.1. Els elements argumentals i els personatges.....	307
4.8.2. Els elements discursius.....	310
4.8.3. Els elements temàtics.....	311
4.9. Recapitulació.....	312
5. CONCLUSIÓ GENERAL.....	325
BIBLIOGRAFIA.....	329
1. Fonts primàries.....	329
1.1. Traduccions i adaptacions citades.....	331
1.2. Edicions i comentaris dels textos clàssics.....	332
2. Fonts secundàries.....	333
ANNEXOS.....	349
Annex 1. Entrevista a Jeroni Rubió realitzada el 7 de juny de 2011 a Barcelona.....	349
Annex 2. Entrevista a Maria-Josep Ragué-Àrias realitzada el 27 d'agost de 2016 a Sitges.....	355
Annex 3. Entrevista a Albert Mestres realitzada el 4 d'abril de 2016 a Barcelona.....	361

## Llista de taules

	Pàg.
Taula 1. S. <i>El.</i> 80-99. Traducció de Josep Franquesa i Gomis, pp. 181-182.....	109
Taula 2. A. <i>Ch.</i> 922-941. Traducció d'Antoni Bulbena i Tosell, pp. 48-49.....	114
Taula 3. Comparació entre les traduccions de Carles Riba, Alexis Pierron i Antoni Bulbena i Tosell de A. <i>Ch.</i> 930.....	117
Taula 4. S. <i>El.</i> 80-99. Traducció de Carles Riba (1920), p. 88.....	120
Taula 5. S. <i>El.</i> 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1920), p. 155.....	120
Taula 6. A. <i>Ag.</i> 46-59. Traducció de Carles Riba (1934), pp. 16-17.....	128
Taula 7. S. <i>El.</i> 80-99. Traducció de Carles Riba (1961), pp. 29-30.....	135
Taula 8. S. <i>El.</i> 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1961), pp. 72-73.....	136
Taula 9. S. <i>El.</i> 80-99. Traducció de Carles Riba (1977), pp. 107-108.....	137
Taula 10. S. <i>El.</i> 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1977), p. 152.....	137
Taula 11. A. <i>Ch.</i> 922-941. Traducció de Manuel Balasch, pp. 250-251.....	142
Taula 12. Comparació entre la traducció de Carles Riba de A. <i>Ch.</i> 910-925 i un fragment de <i>Clitemnestra</i> (1986: 33).....	264

## Advertiment

Per referir-nos a un fragment concret dels textos clàssics, hem emprat les abreviatures per a les obres i els autors proposades a l'*English-Greek Lexicon*, editat per H. G. Liddell i R. Scott, revisat per H. S. Jones, i consultable en línia a la pàgina web del *Thesaurus Linguae Graecae*: <http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1&context=lsj>

A. = Èsquil

*Ag.* = *Agamèmnon*

*Ch.* = *Les Coèfores*

*Eu.* = *Les Eumènides*

Arist. = Aristòtil

*Po.* = *Poètica*

E. = Eurípides

*El.* = *Electra*

*Or.* = *Orestes*

Hom. = Homer

*Od.* = *Odissea*

S. = Sòfocles

*El.* = *Electra*

Pel que fa als fragments de qualsevol de les obres que apareixen citades en aquesta tesi, s'ha respectat sempre l'ortografia original. En el cas de les citacions d'obres dramàtiques, també s'han mantingut les convencions de presentació de cada text, a fi de reflectir el caràcter de les d'acotacions (en cas d'haver-n'hi), l'existència de notes a peu de pàgina i altres particularitats.

Per a la transcripció dels noms grecs, s'ha seguit la proposta de Joan Alberich i Montserrat Ros a *La transcripció dels noms propis grecs i llatins*, publicada a la col·lecció "Biblioteca Universitària" de l'Enciclopèdia catalana (Barcelona, 1993).



# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. Presentació

La tesi doctoral que presentem tracta de les recreacions del mite d'Electra en el teatre català contemporani en relació amb les versions clàssiques, tot tenint en compte, també, determinades reescriptures contemporànies d'altres cultures que es poden considerar de referència.

El mite d'Electra s'ha reescrit profusament al llarg del segle XX en el conjunt de la literatura dramàtica occidental. Aquesta extensa recepció ha estat possible malgrat la diferència entre la sensibilitat clàssica i la contemporània, la qual ha convertit tot sovint la gesta dels fills d'Agamèmnon en un enigma interpretatiu. No costa gaire de comprendre que Antígona, a l'ombra de les guerres que van sacsejar Europa durant el segle passat, hagi esdevingut el símbol de la tossuda lleialtat a uns ideals o de contemporització amb l'enemic; o que Medea o Hèlena hagin servit sovint a les causes feministes. Però el cas dels Atrides és diferent, atès que entre les versions antigues trobem ja discrepàncies que van més enllà del nivell superficial de l'argument. Així doncs, no és gens sorprenent descobrir, a primer cop d'ull, una gran diversitat de propostes dramàtiques entre les relectures contemporànies del mite.

El fenomen de la represa contemporània dels mites clàssics és tan extens i complex que fa extremadament difícil qualsevol tipus de descripció generalitzadora. Encara que el focus recaigui només en l'àmbit dramàtic, són múltiples les formes sota les quals és present el mite grec. El ventall de possibilitats abraça des de

traduccions de textos de l'antiguitat, fins a la creació d'obres originals que s'hi inspiren; des de la simple al·lusió, fins a l'apropiació dels principals motius argumentals.

En el cas concret del mite d'Electra en la cultura catalana, la història contemporània de la seva recepció arrenca amb *Clitemnestra*, d'Ambrosi Carrion, escrita l'any 1911, i amb la traducció en vers d'*Electra* de Sòfocles de Josep Franquesa i Gomis, de 1912. A aquestes primeres manifestacions, s'hi sumen tot un seguit de traduccions, retraduccions, recreacions originals, adaptacions per a la posada en escena i muntatges. Enfront de la necessitat de posar límits al treball i d'acontentar-nos amb un fragment del mosaic general, ens centrarem en les recreacions originals del mite dutes a terme per autors catalans al llarg del segle XX i principis del XXI, sense obviar, però, el paper indispensable que han tingut les traduccions en la introducció del tema d'Electra en el sistema literari català.

En les últimes dècades ja s'ha abordat en altres fonts el tractament del mite dels Atrides des d'una perspectiva contemporània. En aquest sentit, cal ressenyar les excel·lents monografies *Le mythe d'Électre* (1971), de Pierre Brunel, i *Elettra, storia di un mito* (2010), de Federico Condello, que tracen l'evolució del mite des dels seus orígens fins a l'actualitat sense limitacions geogràfiques de cap mena, i, per aquest mateix motiu, sense tenir pràcticament en compte el context cultural i històric específic de cada versió. A aquestes obres, cal afegir-hi *Electra, Ancient and Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*, d'Anastasia Bakogianni (2012), i les dedicades a les



posades en escena de les obres clàssiques, com ara *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, d'Anton Bierl (2004 [1996]); *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, editat per Fiona Macintosh, Pentelis Michelakis, Edith Hall i Oliver Taplin (2005); o *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Società Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*, tesi doctoral de Daniela Palmeri (2014). Finalment, pel que fa a l'àmbit català i espanyol, cal tenir en compte la tasca duta a terme per les investigadores Maria-Josep Ragué-Àrias —que entre d'altres mites, també ha tractat el d'Electra a *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989)— i Diana de Paco —autora de *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX* (2003).

Malgrat aquests estudis sobre el tema, hi ha encara un buit bibliogràfic important, i aquest és el motiu essencial de la nostra proposta. De les obres esmentades més amunt, només el llibre de Ragué-Àrias se centra en la realitat cultural catalana, però ho fa amb l'atenció posada en un aspecte molt concret: la concepció de la dona que deriva del tractament dels personatges femenins en les recreacions catalanes. A banda, el llibre de Ragué-Àrias no pretén fer un estudi exhaustiu del mite d'Electra, de manera que no pren en consideració algunes de les recreacions existents.<sup>1</sup>

Com a pas previ i necessari per assolir l'objectiu que ens hem plantejat, a l'apartat 1.2 d'aquesta introducció, oferim una definició del concepte de mite que té en compte el decalatge entre el context

---

<sup>1</sup> Entre les quals, *Clitemnestra* (1986), signada per la mateixa Ragué-Àrias.

antic en què es van fixar els elements constitutius del mite d'Electra, i el context de recreació contemporània. Per fer-ho, ens hem servit de les propostes de diversos investigadors que s'han ocupat d'aquest tema. Així mateix, a l'apartat 1.3, establím un estat de la qüestió dels estudis que tracten de la distinció entre els diversos gèneres intertextuals, a fi de fixar les coordenades per proposar la nostra pròpia definició de traducció, adaptació i recreació. Tot seguit, a l'apartat 1.4, fem un repàs de les principals obres que, en les últimes dècades, han parlat de la pervivència del mite clàssic d'Electra en l'àmbit dramàtic, centrant-nos sobretot en el context cultural català. A continuació, a l'apartat 1.5, presentem el corpus de recreacions que seran comentades en aquest treball. Finalment, a l'apartat 1.6, plantegem les hipòtesis de partida i la manera com hem organitzat la investigació.

## 1.2. El mite

Segons Robert A. Segal (2004: 4), de la lectura dels textos especialitzats sobre la pervivència contemporània d'un mite clàssic, se'n pot deduir que les conclusions a les quals arriben depenen tot sovint de la manera com afronten la noció general de mite. Cal, doncs, que també nosaltres establím quin serà el nostre punt de partida amb relació a aquesta qüestió abans de passar a la seva anàlisi.

Fins al segle passat, el mite, en tant que relat fabulós, es definia per oposició al pensament racional: la famosa oposició entre mite i logos. Però des d'aleshores s'ha tendit a matisar aquesta

contraposició. En primer lloc, el pensament mític ja no és una mena d'assaig fallit de la raó per explicar el món. Tampoc no es considera que hagi quedat obsolet en desenvolupar-se un autèntic pensament científic. Al contrari, d'ençà que l'estudi del mite compta amb les aportacions de la història, la lingüística, la psicologia i l'antropologia, al discurs mític se li ha reconegut una lògica pròpia:

Il n'est pas confusion affective, fantaisie individuelle, jeu gratuit de l'imagination ou obscure révélation d'une secrète gnose. Il renvoi au système institutionnel et mental dont il est une expression particulière (Vernant, 2004 [1974]: 235).

El relat mític, com faran més tard les diferents disciplines científiques, va representar un paper important a l'hora de donar resposta als interrogants que preocupaven l'home antic:<sup>2</sup> es va encarregar d'ordenar i explicar els fenòmens del món natural, de crear un sentiment de comunitat, i d'organitzar i regular la vida pública i privada.

El mite sorgeix en un moment determinat per unes causes concretes, però el transcurs de la història i el canvi social no impliquen la seva desaparició (o no necessàriament), sinó simplement l'adquisició de nous valors. Així, pel que fa als mites entorn del casal dels Atrides, Pierre Brunel (1971: 8-11) diu que es poden explicar com la reacció de la població de l'Argòlida enfront del domini d'una elit estrangera, però adverteix que, més que una

---

<sup>2</sup> “*El mític* articulat sempre de nou segons els reptes, les situacions i les biografies concretes en els mites, ha permès a l'home, ni que sigui a les palpentes, de fer front als embats del caos” (Duch, 2007: 21).

explicació integral, això és un detall circumstancial que ni explica ni condiona les posteriors interpretacions.

Una primera manera de definir el mite d'acord amb aquestes idees seria la següent: relat fabulós, protagonitzat per herois i déus i fora del temps històric, que és compartit per una comunitat i remet a una determinada manera de concebre el món.

Ara bé, no és només enfront del logos que es perfilen les particularitats del relat mític, sinó també com a contraposició a les narracions de les religions revelades, de les quals es distancia pel fet que el mite és susceptible de manipulació i de canvi.

Cal tenir en compte que la religió grega no compta amb cap text canònic. D'un mateix mite hi ha diverses versions, però això no va en detriment de la seva acceptabilitat ni eficàcia. Al contrari, s'ha argumentat que és gràcies a la seva capacitat d'adaptar-se a les necessitats del moment que esdevé un eficaç generador de certeses. Especialment si és narrat en un context ritual, com ara el de la representació tràgica:

[I]nnovation serves not only its obvious function of differentiation among repeated enactments of myth in the ritualised setting of tragic performance, but also pushes to the limit the search for truth in myth, for the authentic token of cultural identity and meaning (Burian, 1997: 206-207).

Així doncs, a la definició de mite que s'ha proposat més amunt, cal afegir-hi la mal·leabilitat com a tret distintiu. Tenint això en compte, s'escau que les recreacions contemporànies d'un mite antic no són, en essència, cap novetat, sinó la consolidació i explotació d'aquesta capacitat proteica. Tanmateix, s'ha de considerar

l'existència de certs factors que limitaven i determinaven la capacitat dels diversos autors a l'hora de manipular el mite a l'antiguitat.

Com que la religió grega no és una religió revelada, la infal·libilitat del text no entra en joc a l'hora de garantir la sacralitat del culte on intervé la narració mítica. Si les versions clàssiques que comentarem del mite d'Electra van ser representades en el context ritual del certamen tràgic dedicat al culte a Dionís,<sup>3</sup> no va ser per la seva conformitat amb un text canònic, sinó perquè la polis decidia que eren represes del mite adequades per celebrar els déus (Mussarra, 2015: 37-46).

De tot plegat, se'n poden extreure dues conseqüències importants:

En primer lloc, com que es produïen en un context ritual i sancionat per la polis, és perfectament plausible que la llibertat dels autors tràgics d'introduir variacions al mite es limités al que es considerava acceptable en termes de religió.

En segon lloc, cal tenir en compte que el fet que els mites formessin part del sistema de creences de la societat grega implica una diferència insalvable entre les recreacions antigues i les represes dramàtiques posteriors (no ja només les contemporànies, sinó també totes aquelles realitzades fora de l'aixopluc de la religió grega). A més d'una major llibertat a l'hora d'introduir variacions, aquesta diferència es tradueix en la possibilitat de subvertir completament els valors de què era portador el mite tràgic, o de banalitzar-lo.

---

<sup>3</sup> Per a una descripció detallada del context en què eren representades les tragèdies, consulteu: Benedetto i Medda (1997) o el segon capítol de Zimmermann (2012 [2000]: 21-55).

Dit d'una altra manera: el mite d'Electra que ens ha llegat la tragèdia àtica, quan és recreat en el teatre del segle XX i XXI, ja no es tracta necessàriament d'un relat compartit per la comunitat i que remet a una determinada manera de concebre el món. Si bé en ple segle XX, Gadamer (1997 [1954]) reivindicava encara el mite com a eina de coneixement equiparable al pensament científic, la desaparició del context ritual que en el segle V a. C. garantia l'efectivitat del mite com a instrument per comprendre el món, relega ara aquesta funció a una de les moltes possibles que pot tenir fora del context antic.

Dels mites clàssics n'ha quedat només la carcassa literària (tràgica en el cas d'Electra). L'antropologia, la història, la sociologia, la filologia, etc., intenten farcir aquesta carcassa amb el seu contingut original. Tanmateix, els poetes, els dramaturgs o els novel·listes contemporanis no es preocupen tant per la significació del mite a l'època antiga, com pel sentit que la seva recreació pot expressar. La seva llibertat de manipulació del mite, a diferència dels tragediògrafs antics, que estaven limitats per les convencions del ritual dels certàmens tràgics, està regulada per les normes de l'aparentment més flexible sistema literari.

En el cas concret dels dramaturgs catalans que han reprès el mite d'Electra, la llibertat de creació s'accentua. Contràriament a les tragèdies antigues, que compten amb l'aprovació de gairebé dos mil cinc-cents anys d'història, algunes de les obres que es tindran en compte en aquest treball no s'han arribat a representar: són una mostra en brut de la creativitat dels seus autors, condicionada, això sí, per les tensions sociohistòriques i poetològiques del moment en

què es va escriure, però encara pendent de passar pel sedàs del públic i la crítica especialitzada.

### 1.2.1. El mite tràgic segons l'antropologia històrica

La relació entre el mite i la tragèdia és un aspecte de vital importància en aquest treball perquè el mite d'Electra ha pervingut, bàsicament, en la forma que li va ser donada per la tragèdia àtica.<sup>4</sup> Malgrat ser un mite molt recreat en l'antiguitat, amb prou feines tenim un grapat de referències a la mort i venjança d'Agamèmnon anteriors a les obres d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides. A l'*Odissea* trobem la primera notícia del relat del retorn del rei a Argos, de la seva mort a mans de la seva dona i l'amant d'aquesta, i de la venjança que recau en el seu fill Orestes. A partir d'aquest moment el mite es va reprendre amb freqüència: en conservem el testimoni de Píndar i per referències indirectes sabem que Estesícor també en va parlar, així com el líric Xantos o l'èpic Estasí de Xipre. En paral·lel, des de finals del segle VI a. C., Agamèmnon, Electra, Clitemnestra i Orestes comencen a ser representats iconogràficament (Bakogianni, 2011: 20-29).

Al llarg d'aquests tres-cents anys en què el mite no es deixa de recrear, es van perfilant els elements que el caracteritzaran en

---

<sup>4</sup> Amb molta raó pot dir Federico Condello que “per Elettra non è improprio parlare di un'autentica invenzione teatrale” (2010: 19). Així mateix, és indicatiu de la tendència a lligar el mite d'Electra al gènere dramàtic el fet que, a *Les roques i el mar, el blau*, Salvador Espriu fes precedir les proses dedicades a la família dels Atrides pel text que celebra Dionís com a déu del teatre (Miralles, 1996: XLVI).

l'època dels tres grans autors de la tragèdia àtica.<sup>5</sup> A l'*Odissea*, Orestes hi és simplement esmentat com el venjador del seu pare, sense especificar si això implica o no el matricidi.<sup>6</sup> Estesícor, per la seva banda, ja parla del somni premonitori de Clitemnestra, del reencontre dels germans i de les Erínies (fragments 87 i 89 de Page [1972]).

El 458 a. C. Èsquil aborda el mite a l'*Oresteia*. L'èxit és tan contundent que des d'aleshores, si més no en l'àmbit atenès, ningú no podia pensar en Electra sense tenir al cap aquesta versió (Condello, 2010: 20).<sup>7</sup>

És curiós que, malgrat el dinamisme originari de la tragèdia àtica en el tractament dels mites, les obres d'Èsquil, Eurípides i Sòfocles hagin adquirit el paper de fixar-los per a la posteritat. La tragèdia no ha adoptat aquest rol canonitzador amb tots els mites ni personatges —l'Odisseu de la tragèdia mai no ha eclipsat el seu àlter ego èpic—, però en el cas del mite d'Electra és un fet indiscutible.

Del segle XX ençà, s'ha fet explícit el rebuig a una explicació de la tragèdia àtica basada en una peripècia argumental determinada (Burian, 1997), és a dir, a la tradicional idea que la tragèdia era la narració dramatitzada del pas de la felicitat a la desgràcia d'un personatge mític. La raó és clara: aquesta concepció només s'ajusta

---

<sup>5</sup> Per a una àmplia panoràmica d'aquests testimonis primerencs, vegeu Santiago (1998) i Condello (2010).

<sup>6</sup> Segons Bowra (1944: 212-213), l'episodi del matricidi devia formar part del mite des del principi. Si Homer no l'esmenta en aquest passatge, diu l'estudiós anglès, és perquè no volia posar l'accent sobre un fet que aleshores ja era tant horrorós com avui.

<sup>7</sup> Per a una breu i clara síntesi dels fets històrics que van propiciar la canonització d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides, consulteu Zimmermann (2012 [2000]: 49-54).



a algunes de les tragèdies que es conserven (*Èdip Rei*, *Les traquínies*, *Agamèmon*, etc.), però no reflecteix l'argument de moltes altres peces (entre elles l'*Oresteia* presa en conjunt, per exemple). Si malgrat tot aquesta idea ha persistit amb certa força fins ara, i en segons quins contextos se segueix emprant,<sup>8</sup> és a causa del prestigi dels autors que l'han defensat: Aristòtil<sup>9</sup> i Chaucer<sup>10</sup> són els noms que encapçalen la llista.

Descartada la possibilitat de definir el gènere segons un determinat model argumental, s'ha cercat un nou denominador comú que fes justícia al grup d'obres conservades. D'aquesta manera, s'ha intentat descriure la tragèdia àtica a partir del seu estatus de ritual públic (segons la tradició de l'escola ritualista); en base a la seva vinculació amb l'organització democràtica de la polis (Vernant i Naquet, 1989 [1986]; Vernant, 2004 [1974]; Cartledge, 1997; Hall, 1997, etc.); en funció de les convencions formals de la representació (Taplin, 1993 [1978]), entre altres criteris. L'enfocament que més fortuna ha tingut en les darreres dècades és, sens dubte, el de l'antropologia històrica, sobretot a partir dels treballs de Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet (Vernant, 2004 [1974], Vernant i Naquet, 1989 [1986]).

---

<sup>8</sup> Potser la defensa més difosa i contundent d'aquesta manera de definir el gènere sigui la de George Steiner a *The Death of Tragedy* (2011 [1963]).

<sup>9</sup> “ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν [...]”, Arist. *Po.*, 1453a (“És necessari, per tant, que el relat ben elaborat sigui simple, més que no pas doble, tal com alguns pretenen, i que no mostri el pas de la malaurança a la benaurança, sinó al contrari, de la benaurança a la malaurança [...]). Martín [trad.], 2016: 86-87).

<sup>10</sup> “Tragedie is to seyn a certeyn storie, / as olde bookes maken its memorie, / of hym that stood in greet prosperitee, / and is yfallen out of heigh degree / into myserie, and endeth wrecchedly”, *The Canterbury Tales*, vv. 3163-3167.

Segons aquest marc teòric, el sorgiment de la tragèdia àtica està relacionat de manera molt especial amb la fundació i consolidació de les institucions democràtiques a la ciutat d'Atenes. La importància dels discursos contraposats i el diàleg, tant en la tragèdia com en les assemblees i els tribunals, s'ha vist com una evidència d'aquesta relació entre tragèdia i democràcia, fins al punt que allò que identificaria una obra com a tràgica, a part de l'argument mític, seria justament la forma dialogada i l'existència d'un conflicte entorn del qual s'articulen les intervencions dels personatges i el cor: "tragedy, as a quintessentially dialogic form, is always raising questions about those very foundational assumptions, even as its forms tend to their (at least formal) resolution" (Burian, 1997: 182).

Alguns estudiosos han portat molt lluny aquest lligam entre tragèdia i democràcia, fins al punt que han afirmat que la finalitat de les representacions tràgiques era justament l'autorepresentació i posada en qüestió de la mateixa polis, a fi d'educar el ciutadà democràtic.<sup>11</sup> D'altres, però, han considerat que aquesta idea respon al fet que tot sovint s'ha atribuït al poble atenès unes capacitats utòpiques i sense cap fonamentació històrica.<sup>12</sup> És certament improbable que els festivals tràgics fossin sentits per tot el poble atenès de manera conscient i col·lectiva com un exercici

---

<sup>11</sup> Cartledge, per exemple, considera la tragèdia l'escola del ciutadà democràtic: "[T]ragic experience of this probing and unsettling kind was considered conducive to the formation of a better informed and more deeply self-aware community, and to its periodical political re-creation" (Cartledge, 1997: 22). Vegeu també Hall (1997).

<sup>12</sup> Per a una ressenya de la manca de fonament històric d'aquesta perspectiva, vegeu el primer capítol de Vasseur-Legangneux (2004), o *Il futuro del classico*, de Settis (2004).

d'autoreflexió, però això no vol dir que en els textos no s'hi pugui trobar aquesta capacitat de confrontar el públic amb si mateix.<sup>13</sup>

El que interessa d'aquest debat, però, és la visió del poble atenès que l'ha generat. En primer lloc, perquè és una prova de la força que té la idealització del món grec en l'època contemporània i, en segon lloc, perquè és lògic pensar que també ha pogut influir en la recepció de la tragèdia clàssica dels traductors i dramaturgs que es tindran en compte en aquest treball.

Una altra qüestió remarcable és que, des del punt de vista de l'antropologia històrica, el mite és part del passat aristocràtic que entra en conflicte amb el nou present democràtic. Així doncs, l'ús dels mites de l'èpica en el gènere, més recent, de la tragèdia possibilitaria un diàleg fructífer entre la tradició que ha llegat el mite i el context present en què es reformula, en el qual seria recreat en funció de necessitats actuals.<sup>14</sup> *Les Eumènides* són l'exemple paradigmàtic d'aquest ús del mite en la tragèdia: Èsquil, per una banda, presenta els déus olímpics com a divinitats joves, amigues de la raó i protectores de la polis —en contraposició amb les velles i irracionals Erínies—; per l'altra, els atribueix també la fundació del tribunal de l'Areòpag, les atribucions del qual eren objecte de debat en aquell moment.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Per a una reflexió sobre la dificultat de fer cap afirmació sobre com rebia el públic atenès l'espectacle tràgic, i la importància relativa d'aquesta incertesa per a la interpretació del text, vegeu Mussarra (2015: 62-66).

<sup>14</sup> Segons Edith Hall, “[t]he tragedian’s project was to reinterpret such myths for contemporary purposes, to use the authority of the past to dignify and legitimise the present” (1997: 98).

<sup>15</sup> Sobre la relació de l'argument de les tragèdies àtiques amb fets històrics concrets, vegeu, per exemple, Zimmermann (2012 [2000]: 105-120).

Només tenint en compte la dimensió històrica, cultural i religiosa que determinava la manera de l'home grec de veure el món i a si mateix, es pot entendre des del segle XXI el tractament que reben alguns temes en l'antiguitat. Tanmateix, no és suficient per comprendre la relació entre les obres clàssiques i les represes posteriors, perquè, com ja s'ha avançat, als autors d'aquestes últimes no els preocupa tant saber quin era el significat que podia tenir una determinada tragèdia en el seu context de creació, com explotar el sentit que pot tenir en l'actualitat.

### 1.2.2. El mite i la concepció tràgica de l'existència

La perspectiva de l'antropologia històrica s'oposa a un altre corrent que, si bé ara no és tan difós com a principis del segle XX, encara té alguns adeptes.<sup>16</sup> Es tracta de la interpretació que té el seu origen en l'escola filosòfica de l'idealisme alemany i que ha estat conreada, entre d'altres, pels clàssics Bowra (1944) i Lesky (2001 [1966]); i, més recentment, per Pierre Judet de La Combe (2010).

Fent una síntesi de les principals idees que ha generat aquest marc teòric, Pierre Judet de La Combe (2010) explica que, al marge de la idea de tragèdia com a gènere dramàtic formalment definit, hi ha una determinada concepció tràgica de l'home i el món, i que allò que fa que una peça dramàtica rebi l'apel·latiu de tragèdia és, justament, la capacitat de posar davant del públic aquesta "concepció tràgica".

---

<sup>16</sup> Per a una síntesi d'aquesta qüestió, val la pena consultar del pròleg de Jaume Pòrtulas (2001) a la darrera traducció de *La tragèdia grega*, d'Albin Lesky (2001 [1966]).

Aquesta noció varia en funció de l'autor que provi de definir-la.<sup>17</sup> No obstant, d'una manera aproximada es podria resumir dient que consisteix en el conflicte entre les aspiracions de l'home (allò que desitja, allò que espera, allò que creu saber, etc.) i els límits que imposa la seva pròpia condició humana, els quals es fan evidents en la seva relació amb els déus, amb el altres homes i amb el fat.

Aquest enfocament té el desavantatge de no tenir en compte les característiques formals de la tragèdia àtica, però, per contra, permet una descripció diacrònica del gènere.<sup>18</sup> Aquesta descripció, d'una banda, possibilita la comparació entre les tragèdies clàssiques i les versions contemporànies i, de l'altra, no contradiu els trets característics de la tragèdia àtica que s'han deduït a partir de les tesis de l'antropologia històrica (el recurs al mite, la forma dialogada i agònica, la referència al context històric, etc.).

Així doncs, el mite tràgic no serviria només per emmirallar els conflictes relacionats amb la política i la història contemporània d'Atenes, sinó també els relacionats amb la condició humana.<sup>19</sup> Això és possible perquè, alhora que la tradició mítica és revisada

---

<sup>17</sup> Sobre les diverses definicions “del tràgic”, amb caràcter divulgatiu, vegeu l'obra de Jennifer Wallace (2007).

<sup>18</sup> Vegeu, per exemple, Wallace (2007) o Steiner (2011 [1963]). També la reflexió d'Alfonso Sastre sobre la tragèdia, expressada en el llibre *Drama y sociedad* (1956), segueix aquesta línia. El de Sastre és un testimoni especialment interessant perquè, al prefaci de l'obra, l'autor afirma que, més que com a teòric, parla com a professional que reflexiona sobre el propi ofici.

<sup>19</sup> Segons Dario del Corno:

Nel confronto con la sua universalità esemplare, l'esigenza sempre rinnovata di risalire alla matrice si dimostra —per traslare a una portata qualche poco più ampia una pregnante formula di Jacqueline de Romilly— come “le besoin d'attendre à une signification intemporelle”: alla quale il divenire storico commisura la propria coscienza dell'esistere, assumendo l'evento teatrale a specchio dell'uomo e del mondo (Corno, 1977: 18).

pel fet d'acostar-la mitjançant la seva manipulació a la realitat històrica del moment, aquesta mateixa realitat històrica també és, en certa manera, aïllada i exposada davant dels ciutadans sota l'aparença de mite. Hi ha, doncs, un moviment doble: d'una banda el mite s'apropa al present i, de l'altra, aquest present concret s'objectiva i s'universalitza.<sup>20</sup> El mite tràgic, doncs, permetria la universalització d'un conflicte històricament delimitat, que passaria de ser d'interès per a tot el gènere humà.

### 1.2.3. El mite com a intertext

Des de la perspectiva contemporània, el mite és considerat com un conjunt d'elements constitutius —personatges i motius argumentals característics— que tenen el seu origen en l'antiguitat i que permeten diferenciar-lo d'altres mites. És d'acord amb aquesta idea que, en les dues monografies més extenses que existeixen sobre les repeses literàries del mite d'Electra, la de Pierre Brunel (1971) i la de Federico Condello (2010), l'èmfasi no rau tant en les diferències entre les versions antigues i els seus derivats posteriors, com en la descripció d'un tot continu. L'existència d'antologies de textos d'autors de diverses èpoques que recreen el mite d'Electra també emfasitza la idea que el mite és la suma de totes les seves versions. És el cas de l'antologia italiana *Elettra. Variazioni sul mito* (2002), que aplega les recreacions de Sòfocles, Eurípides, Hugo von Hofmannsthal i Marguerite Yourcenar; així com de l'alemanya *Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek* (2010), que

---

<sup>20</sup> Aquest particular procés d'universalització va ser descrit per Carles Miralles (1968: 37) a propòsit de les tragèdies d'Èsquil.

recull una seixantena de fragments de textos on el mite hi és referit o recreat.

En qualsevol cas, el mite grec avui en dia ha deixat de ser-ho en el sentit amb què se l'ha definit en l'apartat 1.2.1 i ha esdevingut un artefacte literari; si se'l recrea, no es fa ja en funció de les regles del joc d'un sistema de creences plasmat en una sèrie de cultes als déus, sinó en tant que conjunt de "temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio" (García Gual, 1999: 188). La tendència actual en l'estudi de les versions contemporànies dels mites és contemplar-lo des de la perspectiva intertextual i amb el suport de les diverses disciplines específiques que s'han preocupat per la relació que un text manté amb un o més textos: la literatura comparada, els estudis de recepció, la traductologia i la semiòtica.

Claudio Guillén (2005 [1985]) presenta el concepte d'intertextualitat com la superació d'una determinada noció d'influència<sup>21</sup> lligada al pensament historicista, la qual suposa una relació de causa-efecte i la tendència a entendre les relacions entre els textos com una mena d'arbre genealògic on l'avi sempre és millor que el nét. Ben al contrari, passar de l'estudi de les influències al de les relacions intertextuals significa substituir la metàfora de l'arbre genealògic per la del teixit (Juvan, 2008). La influència unidireccional i binària dona pas a la intertextualitat multidireccional i policèntrica.

---

<sup>21</sup> Per "intertextualitat" entenem la relació, ja sigui implícita o explícita, que una obra manté, com a mínim, amb una altra obra. Aquesta és una remarca necessària perquè en la crítica acadèmica no hi ha un consens general al respecte. En aquest sentit, la nostra manera d'entendre aquest concepte es diferencia de la terminologia proposada per Genette (1982).

Aquesta nova concepció de les relacions que un text manté amb un altre text té tres conseqüències destacables en l'estudi de les recreacions del mite.

En primer lloc, forneix el marc teòric adequat per parlar no només del deute d'una obra amb una altra, sinó també de com les diverses recreacions d'un mite es retroalimenten.<sup>22</sup> És a dir: es pren en consideració la possibilitat que la lectura actual d'una versió clàssica del mite d'Electra estigui influïda pel coneixement de recreacions posteriors.

En segon lloc, no es dóna per fet que, quan un autor decideix recrear una obra, ho faci mogut només per l'admiració envers un model previ, ni tampoc pel desig d'equiparar-s'hi o de superar-lo, sinó que s'obre la porta a la possibilitat que el material antic sigui utilitzat per a fins ben diversos dels plantejats en l'obra original i, fins i tot, contraris, com si l'autor de la recreació volgués enfrontar-se a la tradició emprant les armes amb què la mateixa tradició l'ha equipat. No debades Linda Hutcheon, a *A Theory of Parody* (2000 [1985]), defineix el que considera un dels gèneres intertextuals més característics del segle XX, la paròdia, com a una imitació “characterized by ironic inversion, which marks difference rather than similarity” (2000 [1985]: 6). D'aquesta manera es legitima la pregunta sobre la intenció amb què un autor contemporani decideix reprendre un mite que ja no forma part de la nostra quotidianitat.

Finalment, en tercer lloc, es posa un nou èmfasi en el context —tant literari com no literari— que possibilita i condiona les

---

<sup>22</sup> Per a una teorització de la influència recíproca entre les diverses represes d'un text, vegeu Sanders (2006) i Hutcheon (2013 [2006]).



noves relectures. En aquest aspecte destaquen les propostes d'Even-Zohar (1990), Lefevere (1992) i Aaltonen (2000), entre altres.

Ara, encara que la intertextualitat té l'avantatge d'oferir noves perspectives d'estudi a la recreació d'un mite clàssic, caldrà aplicar-la amb cautela al nostre cas, sobretot pel que fa a la desjerarquització de les relacions intertextuals. Com ja s'ha vist en el subapartat 1.2.1, el món clàssic ha estat sovint idealitzat per part de la cultura occidental i, com és sabut, si més no durant les primeres dècades del segle xx, la cultura catalana ha participat activament en aquesta idealització (vegeu el capítol 3 d'aquest treball). És de suposar, doncs, que tot sovint recrear el mite clàssic d'Electra vulgui dir, sobretot, recrear el material canònic que han llegat les obres dels tragediògrafs de l'antiguitat, sense que això exclogui la possibilitat que també hi hagi relació amb altres recreacions contemporànies.

### 1.3. Traducció, adaptació i recreació

Des de l'àmbit de la literatura comparada, s'han proposat diversos termes segons la mena de relació que diferents textos mantenen entre si. Així, en funció de les equivalències que s'estableixen amb l'original i de la intenció amb què un text fa referència a un altre text, s'ha parlat de pastitx, paròdia, sàtira, collage, etc.<sup>23</sup> Aquesta qüestió també s'ha abordat des de les disciplines del teatre comparat i la traductologia, les quals han fet grans esforços per descriure les

---

<sup>23</sup> Vegeu Genette (1982); Guillén (2005 [1985]); Hutcheon (2000 [1985]); Rose (1993) i Simbor (2008).

diverses transformacions d'un text previ que es donen en l'àmbit teatral: traducció, adaptació, adaptació escènica, transposició, "tradaptació" (Cameron, 2000), recreació, reescriptura, "refracció" (Lefevere, 1984), etc.<sup>24</sup> Les propostes en són moltes i fins al moment no hi ha un consens general.<sup>25</sup>

En els següents apartats, analitzarem quins són els trets característics de les relacions entre textos que més han ocupat les discussions dels estudiosos dels últims anys. Entremig de les diverses propostes, trobarem els elements necessaris per definir, al final d'aquest capítol introductori, en què consisteix la recreació d'un mite clàssic.

### 1.3.1. El descriptivisme

Cattrysse ha publicat recentment (2014) una obra que és alhora un extens estat de la qüestió sobre el que anomena "Descriptive Adaptation Studies" —per analogia als "Descriptive Translation Studies", de Gideon Toury (1995)—, i un conjunt de recomanacions per als estudiosos de la matèria. Si bé en aquest llibre el terme

---

<sup>24</sup> Contràriament, hi ha qui com George Steiner posa totes aquestes practiques intertextuals sota una única categoria, que en el seu cas és la de la traducció:

Western art is, more often than not, about preceding art; literature about literature. The word "about" points to the crucial ontological dependence, to the fact that a previous work or body of work is, in some degree, the *raison d'être* of the work in hand. We have seen that this degree can vary from immediate reduplication to tangential allusion and change almost beyond recognition. But the dependence is there, and its structure is that of translation (Steiner, 1998 [1975]: 485).

<sup>25</sup> Per a una àmplia panoràmica de l'estat de la qüestió es pot consultar la primera part de *La traducció d'alt de l'escenari*, d'Eva Espasa i, en especial, l'apartat 4 (2001: 95-117).

“adaptació” s’aplica preferentment a aquelles obres que reprenen un o més textos previs en un mode diferent —la traducció intersemiòtica de Jakobson (1987 [1959])—, moltes de les qüestions que tracta també poden ser útils a l’hora d’estudiar la recreació d’un mite clàssic en l’àmbit dramàtic.

El llibre de Cattrysse és paradigmàtic de la tendència en els estudis de traducció, que es consolida en els anys setanta,<sup>26</sup> de fugir de tot prescriptivisme emparant-se en una descripció tan objectiva com sigui possible. L’afany d’explicar en què consisteix la traducció a partir d’un corpus d’estudis de caràcter descriptiu va conduir els “Translation Studies” a ampliar la seva àrea d’interès a fi d’incloure-hi tots aquells condicionants externs al propi text que, tanmateix, influeixen en la seva traducció. D’aquí el desenvolupament de la teoria dels polisistemes d’Even-Zohar (1990) i d’altres enfocaments afins, com els de Theo Hermans (2014 [1985]) o André Lefevere (1992).

La perspectiva sistèmica proposada per Even-Zohar dona per fet que la literatura és un sistema integrat en el més complex sistema de la cultura. Segons aquesta teoria, la literatura no-autòctona (traduccions, adaptacions, etc.) ocupa una posició més o menys rellevant en el sistema literari en funció de les característiques d’aquest sistema: en un sistema literari en què la literatura autòctona compta amb un repertori consolidat, la literatura no-autòctona té una posició perifèrica; en un sistema amb una literatura autòctona amb un repertori encara no format o feble, la

---

<sup>26</sup> La data clau és l’any 1972, quan es publica l’article “The Name and Nature of Translation Studies”, de James Holmes. Per a una descripció més detallada de la història del descriptivisme en els estudis de traducció, vegeu Hermans (2013).

literatura forana té una posició més central, perquè, a falta de recursos propis, la traducció esdevé un mecanisme per a la renovació i l'actualització.

Per altra banda, el fet que el sistema literari i el sistema cultural estiguin interconnectats fa que les alteracions en un dels dos tinguin repercussions en l'altre. Així doncs, la perspectiva sistèmica proposa una aproximació al fenomen de la manipulació dels textos que, a banda dels condicionants lingüístics, té en compte els condicionants ideològics, culturals i poetològics. Per exemple, la ideologia dominant en el sistema cultural determinarà què s'importa d'altres cultures i, viceversa, la irrupció de noves ideologies en el sistema literari a causa de la introducció de textos forans pot promoure un canvi en el sistema cultural i en la seva ideologia dominant. El mateix val per als elements poetològics: les convencions genèriques autòctones determinaran la manera com es tradueixen o s'adapten els textos forans i, viceversa, la introducció de noves formes d'entendre un gènere literari pot implicar la revisió de certs elements de la cultura receptora (Even-Zohar, 1990: 41-43).<sup>27</sup>

Així mateix, el descriptivisme ha fet que la traductologia prengui en consideració els estudis sobre la intertextualitat, però d'això se'n parlarà en el punt 1.3.3.

Amb relació a les dificultats d'elaborar una taxonomia de les diverses manipulacions a les quals es pot sotmetre un text previ, Catrysse descriu dues possibilitats oposades: en primer lloc, hi ha

---

<sup>27</sup> En aquest punt, Even-Zohar, per referir-se a la manera d'un determinat sistema de produir i llegir textos, parla de models i remet a la teoria de l'*habitus* de Bordieu.

la definició normativa, que diu com ha de ser una obra per ser considerada una adaptació, una traducció, una versió, etc.; en segon lloc, hi ha la definició funcional, que arrela en el descriptivisme. Segons una definició funcional, una adaptació és qualsevol obra que sigui percebuda o s'autodefineixi com a tal.<sup>28</sup> La definició prescriptivista té l'inconvenient de dependre només del punt de vista de l'investigador: no és un mètode que permeti descriure res, sinó simplement establir un ordre segons uns criteris fixats *a priori*. Pel que fa a la definició funcional, el principal inconvenient que apunta Catrysse és que no totes les obres que podrien ser anomenades adaptacions s'autodefineixen o són percebudes com a tals. A aquest desavantatge, li hem d'afegir l'inconvenient que, justament pel fet d'existir una problemàtica terminològica, és d'esperar que pràctiques semblants rebin noms molt diversos i que un mateix nom s'empri a vegades per a realitats que tenen molt poc a veure (Espasa, 2001: 95-99).

Un bon exemple d'això es troba en l'ús del terme "traducció". Si s'entén que designa el conjunt d'operacions realitzades per traslladar d'una llengua a una altra un text, a fi que assoleixi el major grau possible d'equivalència lèxica, és clar que en aquesta tesi, que es centra en la manipulació lliure d'un mite clàssic, s'hauria de prescindir dels "Translation Studies" a l'hora de traçar

---

<sup>28</sup> Aquest és el criteri que Toury havia proposat per als "Descriptive Translation Studies":

Within our frame of reference, the assumption is applied to *assumed* translations; that is, to all utterances which are presented or regarded as such within the target culture, on no matter what grounds. Under such observation, there is no pretense that the nature of translation is given, or fixed in any way (Toury, 1995: 31).

aquest estat de la qüestió. Ara bé, el terme “traducció” també s’ha emprat per referir-se a pràctiques que sobrepassen la noció de simple equivalència lèxica, fonent-se sovint amb altres termes com el d’“adaptació”, “imitació” o “transposició”:

‘Adaptation’, for example, is used to refer both to translations which only make partial use of their source text and to those which have been written to follow the constraints of the theatrical, not the literary, system (Aaltonen, 2000: 7).

O, fins i tot:

The study of strategies employed in theatre translation shows that while some texts follow their sources carefully and translate them in their entirety, others involve degrees of divergence from them through omissions and additions. Theatre translation thus also comprises imitations, which, while openly admitting that they are creating a new play around some idea or concept from the foreign work, still rely on the recognised intertextuality between the two (Aaltonen, 2000: 4).

Aquest exemple,<sup>29</sup> a més d’il·lustrar la dificultat d’una definició funcional, serveix per justificar la inclusió en aquest estat de la qüestió d’algunes obres que, en un primer moment, pot sobtar que s’esmentin en aquest treball.

Pel que fa al problema de trobar un terme adequat per designar l’objecte d’estudi, la solució de Cattrysse és una *via media* entre el descriptivisme i el prescriptivisme: proposa partir d’una definició a

---

<sup>29</sup> Un altre exemple de les vacil·lacions terminològiques en aquest àmbit es troba en el contrast entre les opinions de Georges Mounin i Susan Bassnett. D’una banda, Mounin defensa que, en cas que un text teatral sigui traduït per ser representat, caldrà parlar d’adaptació i no pas de traducció (1968). En l’extrem oposat, Bassnett (1981, 1985 i 1998) considera que la diferencia entre els conceptes de traducció i adaptació és massa vaga i que no es treu cap profit de fer ús d’un terme (el d’adaptació) que no pot ser clarament definit.

*priori* que permeti delimitar el corpus d'obres que es vulguin estudiar i, a mesura que la investigació avanci, anar modificant la definició inicial a fi que s'ajusti al màxim possible a la realitat. En aquest treball s'ha adoptat un procediment semblant a l'hora d'optar per una terminologia concreta (vegeu el subapartat 1.3.5).

### 1.3.2. El problema de la noció d'equivalència

El fet que el concepte de traducció s'hagi dilatat fins a abraçar nocions tan àmplies com la traducció-adaptació o la traducció-imitació que proposa Aaltonen (2000: 4 i 7) es pot explicar en part a conseqüència de la irrupció del descriptivisme. En la mesura que no estudia només les traduccions considerades com a tals segons un determinat estàndard, sinó que també hi ha un interès a comprendre per què alguns textos s'aparten de la norma, es comencen a tenir en compte altres equivalències diferents de les tradicionalment preses en consideració en l'àmbit de la traductologia (és el cas de l'equivalència semàntica, funcional, etc.).<sup>30</sup> Això succeeix al mateix temps —i potser gràcies al fet— que els estudis de traducció s'alien amb un seguit d'altres disciplines: literatura comparada, història de la literatura, “Cultural Studies” (Stam, 2008 [2005]), etc., amb els quals comparteixen metodologia i interessos.

Actualment, la noció d'equivalència és problemàtica en la mesura que és múltiple. Podem dir que allò que dóna preferència a un tipus o altre d'equivalència és la necessitat que el text meta funcioni en un context i per a una finalitat determinats. D'aquesta

---

<sup>30</sup> Per a un estat de la qüestió en l'àmbit de la traductologia, vegeu Hurtado Albir (2001: 203-223).

manera, el tipus de manipulació a què se sotmet un text esdevé simptomàtic de les característiques del context que l'acull.

Com Cattrysse, Sirku Aaltonen (2000) es mou en un marc teòric d'arrel sistèmica. Quan diu que les traduccions-adaptacions són aquelles que s'escriuen segons els condicionants “of the theatrical, not the literary, system” (2000: 7), dóna a entendre que diverses traduccions d'un mateix text cercaran un tipus o altre d'equivalències en funció del paper que aquest text pugui tenir en la cultura meta. Segons les categories que emprà Aaltonen, si el text ha d'integrar-se dins del sistema literari, allò que s'espera de la traducció és que sigui fidel a l'original. Si, per contra, ha de formar part del sistema teatral, és a dir, si n'ha de resultar un text que serà representat, el text meta ha de complir amb uns determinats estàndards de representabilitat dins de la cultura que l'acull, en detriment, tal vegada, de la integritat del text original. Cada sistema és governat per una sèrie de normes (Toury, 1995; Cattrysse, 2014), codis (Aaltonen, 2000) o condicionants (Lefevere, 1984; 1992) que operen a diferent nivells i influeixen en les opcions preses per cada dramaturg.

### 1.3.3. Intertextualitat

Ja s'ha parlat de les conseqüències que ha tingut l'aplicació d'una perspectiva intertextual a l'estudi del mite. Tot seguit es parlarà dels nous horitzons que ha obert en els estudis de traducció i adaptació.

Tant des dels “Translation Studies” com des dels “Adaptation Studies”, s'ha criticat el menyspreu amb què sovint es consideren les traduccions, adaptacions i recreacions en tant que productes



derivats, fet que els lleva el mèrit d'una obra original. El contraargument que s'empra sovint és que, al capdavant, tot text, malgrat les seves pretensions d'originalitat, és deutor d'altres textos (i aquí, el mot "text" cal entendre'l en un sentit molt ampli):

The concept of intertextuality, for example, developed in France by Roland Barthes and Julia Kristeva, suggests that all writing, like all cultural production, is an interweaving of already-existing cultural material. [...] Intertextuality implies that all creation is social creation, all production always reproduction: everything we think, say or do relies upon ideas, words, and cultural norms that pre-exist us (Fischlin i Fortier, 2000: 4).

L'acceptació d'aquesta proposta teòrica té conseqüències semblants a les que hem indicat quan parlàvem del mite (diversificació i retroalimentació de les relacions entre textos, diversificació de les intencions amb què un text remet a un altre text i una major importància dels condicionants contextuals). Ara bé, quan l'enfocament intertextual s'aplica a la caracterització de l'activitat d'adaptació, traducció o recreació, aquestes conseqüències prenen una forma específica i entren en conflicte amb un seguit de nocions tradicionals.

En primer lloc, cal tenir en compte que, si tot text és un intertext, la distinció entre text original i text derivat ja no és operativa; per contra, caldrà distingir els textos en funció de quins són els seus hipotextos i de com s'hi relacionen. És segons aquest criteri que, per exemple, Linda Hutcheon (2000 [1985]: 78) diferencia la paròdia de la sàtira, perquè així com la paròdia sempre ho és d'un element literari —una obra, un estil, un gènere, etc.—, la sàtira ho és de la realitat, diu Hutcheon. Així també, la recreació

d'un tema mític es diferencia de la traducció-imitació que proposa Aaltonen (2000: 4), pel fet que aquesta té com a referent una única obra, mentre que la represa d'un mite entra en diàleg amb totes aquelles obres que han ajudat a configurar-lo.

D'altra banda, des del moment en què es destrueix la dicotomia entre original i producte derivat, la perspectiva intertextual posa en qüestió les nocions d'originalitat i d'autoria (Fischlin i Fortier, 2000; Aaltonen, 2000; Stam, 2008 [2005]; Cattrysse, 2014), amb relació a les quals nosaltres també haurem de prendre partit.

En segon lloc, pel que fa a la retroalimentació entre textos, cal prendre en consideració allò que Genette (1982) ha anomenat els productes metatextuals, és a dir, els comentaris crítics sobre una determinada obra: allò que es pensa o es diu sobre ella. Això vol dir que, quan s'adapta o recrea un text —ja sigui original o traduït— que compta amb una certa tradició interpretativa, la nova represa entra en diàleg no només amb el text original o la seva traducció, sinó amb els discursos construïts sobre aquest text. Aquest fet pot donar situacions en què una recreació és subversiva no en relació amb una determinada versió d'un text (o mite), sinó amb la manera com aquesta versió s'ha interpretat posteriorment.

Així doncs, a l'hora de descriure la relació entre textos, també cal tenir en compte si el text meta és o no crític amb els discursos que ha generat prèviament l'hipotext, i si la distanciació inevitable que es produeix entre ells és o no intencionada i, per tant, rellevant per comprendre el significat que li ha volgut donar l'autor (Hutcheon, 2000 [1985]). Això s'aplica fins i tot en pràctiques intertextuals a les quals se'ls suposa un elevat grau de fidelitat

envers l'original, com ara la traducció: “The understanding of translation moves from that of faithful transformation of an original work to the processing, with inevitable critical differences, of prior cultural material” (Fischlin i Fortier, 2000: 5). Com veurem més endavant, aquesta reflexió també condueix al replantejament del concepte d'originalitat i fidelitat.

En tercer lloc, i en estreta relació amb el que s'acaba de dir, cal tenir en compte el pes dels condicionants contextuals: el producte intertextual no només rep la influència d'altres textos, sinó també del pensament, les concepcions poetològiques, les pressions polítiques, etc., del seu context de producció. Tot i que les operacions de traduir, adaptar, transposar per a l'escenari, recrear, etc. hagin d'afrontar cadascuna una problemàtica determinada, qualsevol pot ser descrita, en paraules d'André Lefevre, com “a rewriting of a text in function of different linguistic, cultural, ideological and poetological constraints” (1984: 191).<sup>31</sup> Aquest enfocament té nombrosíssims adeptes, tant en l'àmbit de la traducció i l'adaptació teatral en general (Heylen, 1993; Hale i Upton, 2000; Aaltonen, 2000), com entre els autors que han tractat la represa del teatre clàssic (Vasseur-Legangeux, 2004) i, més específicament, del mite d'Electra (Bierl, 2004 [1996]; Macintosh, *et al.*, 2005; Paco, 2003). Ara bé, la importància que els estudis d'arrel sistèmica han donat als condicionants contextuals convida a preguntar-se, amb Cattrysse (2014), on acaba el sistema i on

---

<sup>31</sup> En aquest aspecte André Lefevre reconeix la influència d'autors com Itamar Even-Zohar, Felix Vodička, Claudio Guillén i Siegfried J. Schmidt. Vegeu també Lefevre (1992).

comença l'individu o, dit d'una altra manera, quina importància cal donar a un i a l'altre?

En qualsevol cas, és evident que cap represa d'un text no pot escapar a la subjectivitat del receptor, més o menys influïda pel context, que es projecta sobre els materials originals i determina fortament la manera de relacionar-s'hi. Daniela Palmeri (2014), en la seva anàlisi de quatre posades en escena de l'*Oresteia*, parla de la represa d'una obra clàssica en els següents termes:

La antigüedad funciona como un espejo que nos permite mirarnos a nosotros mismos. Sin embargo, este espejo no reproduce fielmente la realidad y puede ser cóncavo o convexo; refleja imágenes distintas, dependiendo del sujeto que se mire en él. No se trata de enfatizar un relativismo de fondo, sino de tener en cuenta la posición del sujeto de la observación. Quizás ahora, más que nunca, es el momento para tener claras las palabras de Derrida: “Sans doute ai-je ‘Mes Grecs’”<sup>32</sup> (Palmeri, 2014: 27).

S'emfasitza, doncs, la idea de la mal·leabilitat del món clàssic —i, per extensió, dels seus mites—, el qual cada època, i fins i tot cada individu, ha modelat en funció dels seus propis gustos i inquietuds.

Les posades en escena que són objecte de l'estudi de Palmeri confirmen la doble possibilitat pel que fa a l'actitud amb què es pot rebre la cultura forana que esmenta Aaltonen parlant del teatre intercultural (2000: 64-81): de reverència o de rebuig. Tanmateix, Palmeri hi afegeix un nou ingredient a l'hora d'explicar una o altra opció: “el teatro contemporáneo tiene una relación ambigua y doble

---

<sup>32</sup> La citació està extreta de la pàgina 253 de l'article de Derrida, “Nous autres Grecs”, de 1992, dins B. Cassin (ed.), *Nos grecs et leurs modernes: les stratégies contemporaines d'appropriation de l'antiquité*. Paris: Seuil, pp. 251-276.

con los mitos clásicos: de apropiación y recreación y, asimismo, de violación y rechazo, porque representan la tradición establecida” (Palmeri, 2014: 269).

Aquesta darrera idea de la tradició establerta és, des del nostre punt de vista, la característica que permet explicar millor l'especificitat de la relació de la literatura catalana amb la literatura grega. Com ja hem apuntat, reprendre determinades obres obliga a posicionar-se enfront de la tradició interpretativa d'aquelles obres i, fins i tot, com en el cas que ens ocupa, d'allò que ha significat la seva cultura d'origen per a la cultura receptora en diferents moments de la seva història.

A tot plegat cal afegir, com recorda Settis (2004), que, amb molta freqüència, la connexió amb el passat grecoromà s'ha fet servir per legitimar ideologies (com, de fet, ja ocorria en l'antiguitat, segons hem establert en el punt 1.1.1). Cal tenir en compte, doncs, que la reivindicació d'una idea alternativa del món clàssic implícita en una determinada recreació del mite d'Electra pot ser també un rebuig a les visions de l'antiguitat que altres recreacions han ajudat a construir. És aquesta la funció que Palmeri atribueix al que ella anomena reescriptures:

He elegido el término “reescritura” porque se refiere de forma amplia a un proceso cultural y remite a la cultura de los años sesenta, momento en el que emergen nuevos sujetos políticos que pretenden “reescribir” la historia y la cultura. Con el término “reescritura”, pues, no aludo a un fenómeno literario o textual, sino más bien cultural y simbólico (Palmeri, 2014: 268).

### 1.3.4. Originalitat, fidelitat i autoria

Com ja s'ha apuntat, l'adopció d'una perspectiva intertextual ha fet que tant la noció d'originalitat com la de fidelitat i autoria siguin objecte de discussió.

Des del moment en què no hi ha creació *ex novo*, sinó que tot text es deu a un seguit d'idees, textos i matrius culturals prèvies, ja no és lícit aplicar el valor d'original a allò creat —perquè no hi ha res que es pugui crear— sinó a la manera com es reformula tot aquest material previ:

As what Bakhtin calls a “hybrid construction”, the artistic utterance always mingles one’s own word with the other’s word. (...) Complete originality is neither possible nor even desirable. And if “originality” in literature is down played, the “offense” in “betraying” that originality, for example through an “unfaithful” adaptation, is that much less grave (Stam, 2008 [2005]: 9).<sup>33</sup>

Ara bé, malgrat la lògica d'aquest plantejament, que vindria a reforçar la idea que tot mite és la suma de les seves versions, a la pràctica no sempre és operatiu. D'una banda, perquè el fet que una obra s'alimenti d'elements contextuais es dóna tant per descomptat que, fora dels textos teòrics sobre la matèria, les categories intertextuals només s'apliquen a les relacions entre textos, i no pas entre text i context històric, text i corrent filosòfic, etc. D'altra banda, hi ha textos que s'han nodrit d'elements emprats milers de vegades anteriorment —com ara tòpics literaris, temes recurrents, convencions genèriques, entre d'altres— i que, tanmateix, són rebuts com a obres de creació originals. Aquest elements reutilitzats

---

<sup>33</sup> Per a la relació entre la negació de l'existència d'un text original i la noció de *fidelitat*, vegeu també Espasa (2001: 104-106).

són simplement percebuts com a marcadors que permeten adscriure el text que els empra a un determinat gènere, estil o tradició literària.

En realitat, l'existència d'un material previ i l'originalitat en la manera com es reprèn només es valora en els textos amb un o més hipotextos declarats i ja coneguts, aquells que, segons Törnqvist, permeten una "rerecepció":

Independientemente de que el receptor de una obra sea un lector o un espectador, hay una *recepción*: nos interesan, por consiguiente, bien el *receptor*, bien el *re-receptor* de una obra (categoría, esta última, que sabe cómo continuará y cómo acabará dicha obra). Los re-receptores tendrán una recepción de diversos elementos necesariamente distinta de la de aquellos que se acercan a la obra por primera vez. En términos generales, lo que Peter Pütz llama la *tensión-qué* (¿qué ocurrirá) prevalecerá en los receptores, mientras que la *tensión-cómo* (¿cómo ocurrirá?) lo hará para los re-receptores (Törnqvist 2002 [1991]: 21).<sup>34</sup>

No obstant, en determinades situacions i en el cas de determinats públics, la fidelitat al text d'origen segueix sent una qualitat més apreciada que no pas l'originalitat.<sup>35</sup> Per exemple, és corrent que a l'hora de promocionar una nova traducció se n'elogii la fidelitat a l'original, o que la crítica teatral esmenti la fidelitat amb què un muntatge ha sabut captar l'esperit del text. Conscients

---

<sup>34</sup> Ara bé, caldria completar la citació de Törnqvist afegint que hi ha casos en què la innovació en la manera de tractar l'obra original acaba negant la seva interpretació tradicional i li confereix un significat nou. És el cas de l'adaptació semàntica de Dubatti (1994: 26): el rereceptor d'aquesta mena d'adaptacions no només s'interessa o pot interessar-se pel "com", sinó pel nou "què" que li presenta l'obra adaptada.

<sup>35</sup> No s'ha de confondre, en aquest context, la noció de fidelitat amb la d'equivalència: Lavinia Mannon, a *Mourning Becomes Electra*, és l'equivalent d'Electra a l'*Oresteia*, però no és pot dir que O'Neill hagi transposat fidelment el personatge d'Èsquil.

d'això, els estudiosos de caire descriptivista l'han considerada una norma que regula la producció d'hipertextos: "a descriptive approach of the fidelity norm describes to what extent fidelity has actually played a role alongside other adaptation norms during the actual adaptation process" (Cattrysse, 2014: 306).

Paral·lelament, però, la fidelitat entesa com a norma s'ha atacat amb força des del postulat que, en l'obra literària, no hi ha cap significat que en constitueixi l'essència i, per tant, res que justifiqui l'aspiració a la fidelitat com a una manera de fer estandarditzada en determinats contextos. En paraules de Stam, a propòsit de l'adaptació cinematogràfica de novel·les: "Like poststructuralism, reception theory, too, undermines the notion of a semantic core, a nucleus meaning ascribable to novels, which adaptations are presumed to 'capture' or 'betray'" (Stam, 2008 [2005]: 10).

No obstant, des del moment en què és possible comparar dues obres a nivell de significat, és que se'ls en pot atribuir un i, normalment, aquesta atribució no serà arbitrària i es podrà defensar amb un argument o altre. Es pot dir, doncs, que una obra literària no té un únic significat evident, però sí que conté els elements que ajudaran a donar-n'hi un.

És més: justament el fet que hi hagi una interpretació dominant permet que hi hagi interpretacions alternatives i originals. Una qüestió diferent és si la fidelitat entesa com a norma condiciona el grau d'acceptabilitat de les desviacions respecte a l'original d'una determinada pràctica intertextual. De fet, que en determinats elements la balança es decanti més o menys cap al cantó de la



fidelitat o de l'originalitat serà un criteri útil a l'hora de distingir entre traducció, adaptació o recreació.

Finalment, val la pena tenir en compte les consideracions que ha rebut la figura de l'autor, que mantenen una estreta relació amb les nocions d'originalitat i fidelitat que acabem de comentar.

Encara que puguem dir que el mite és una història que s'ha explicat tantes vegades que cap autor no en pot reclamar la paternitat, en aquest treball interessa justament el fenomen de l'apropiació del mite per un seguit de dramaturgs contemporanis, els quals han signat les seves versions amb el seu propi nom. Aquest fet és un altre dels elements que distancien una traducció o una adaptació, del que anomenarem recreació, ja que en les dues primeres, es manté el nom de l'autor de l'hipotext, al qual se supedita l'autor de la traducció o adaptació.

Cal a dir que, des de fa uns anys, s'ha argumentat teòricament a favor de la desaparició del concepte d'autoria. L'apocament de l'autor no es deu només al fet de posar l'accent sobre la noció d'autoria col·lectiva —plenament justificable quan es parla d'adaptacions per al cinema o l'escenari (Aaltonen, 2000; Stam, 2008 [2005]; Cattrysse, 2014), però poc rellevant en el cas d'aquest treball—, sinó també al fet que, a vegades, es posa tot l'èmfasi en els condicionants contextuais i sembla que l'autor sigui només el canal pel qual aquests condicionats es plasmen en l'obra. Cattrysse, que, a més de ser un gran defensor de la teoria dels polisistemes aplicada a l'estudi de l'adaptació, és un bon analista de les seves mancances, anomena la tensió entre el determinisme contextual i la reivindicació de la llibertat de l'autor “the structure-agency debate”,

la solució del qual consistiria en “to redefine the word ‘norm’ as an answer to a why-question [...] to avoid any connotation of passivity or submissiveness from the part of the translator or adapter vis-à-vis the norm” (Cattrysse, 2014: 212).

Creiem que, a la pràctica, sempre hi ha un autor que decideix reprendre una història ja vella perquè creu que encara pot fer-hi una aportació original. Així doncs, en aquesta tesi no es negarà l’existència d’uns factors externs al text que poden explicar algunes de les opcions dels autors, però en cap cas s’assumirà que aquests factors determinen fatalment el procés de recreació.

### 1.3.5. La nostra proposta terminològica

D’acord amb aquesta revisió dels conceptes d’originalitat, fidelitat i autoria, i atenent als diversos nivells en què s’estableixen les equivalències entre textos, en aquest treball es partirà de la distinció entre traduccions, adaptacions i recreacions. Cal tenir en compte, però, que aquesta definició *a priori* té com a objectiu únicament establir els criteris d’inclusió d’un text en el corpus d’estudi del treball, i que a mesura que avanci la recerca, aquesta definició inicial pot ser matisada.

En primer lloc, s’ha considerat que en el cas de la traducció hi ha un canvi de llengua i el referent és un únic text, l’autor del qual es presenta també com a autor del text traduït. En la relació entre el text d’acollida i el text de partida, la fidelitat a la forma i al significat de l’original sol operar com a norma tant en la seva elaboració com en la seva recepció.

En el cas de l'adaptació, que no implica necessàriament el pas d'una llengua a una altra, se segueix mantenint l'autor del text original com a autor del text meta, però la necessitat d'adequar el text a un context determinat pot implicar distanciaments importants respecte el text de partida, com ara la naturalització d'elements culturalment marcats. L'originalitat en la manera com s'adapta el text al nou context és necessària i pot ser també valorada.

Finalment, anomenarem recreació el text que parteix d'un o més textos previs, l'autor dels quals és substituït per l'autor de la recreació. En aquest cas, l'equivalència s'estableix a nivell dels motius argumentals i els personatges, i desapareix la noció de fidelitat com a valor desitjable de les recreacions, el qual és substituït pel d'originalitat, tant en la manera d'explicar el mite (en el cas que ens ocupa), com en la interpretació que se li dona. La recreació, doncs, implica la manipulació lliure del mite per tal de fer-lo acceptable al context meta, però sense que sigui imprescindible la pretensió de crear un efecte equivalent al produït en el seu context original i, molt sovint, amb la clara voluntat de no fer-ho.

Val a dir que aquesta definició de recreació coincideix amb el que altres autors anomenen adaptació. És el cas, per exemple, de Fischlin i Fortier a *Adaptations of Shakespeare* (2000). Ara bé, també es considera adaptació el fruit de passar d'una novel·la a la pantalla de cinema o de televisió, entre altres coses (Stam, 2008 [2005]; Hutcheon, 2013 [2006]; Cattrysse, 2014); o el producte de l'escurçament a què se sotmeten algunes traduccions (Aaltonen, 2000), o de qualsevol altra manipulació per tal de fer-les aptes per a

un determinat sistema teatral (Santoyo, 1989; Aaltonen, 2000).<sup>36</sup> Ens ha semblat que aquesta versatilitat del terme “adaptació” era poc pràctica i que, a més, el mot “recreació” recollia millor que cap altre la idea de represa i, alhora, de voluntat d’originalitat en el tractament del mite clàssic.

#### 1.4. Pervivència del mite clàssic d’Electra en l’àmbit dramàtic. Estat de la qüestió

Si es prova de fer una síntesi de les conclusions a què han arribat les obres que parlen de la represa dels mites clàssics en general, i del mite d’Electra en particular, cal destacar, en primer lloc —i en consonància amb el que s’ha dit a l’apartat anterior—, la importància que es dona al fet que recrear implica, sovint, redefinir tant la identitat de la cultura receptora, com la de la cultura d’origen i la manera en què es relacionen l’una i l’altra. De la mateixa manera que un text més recent modifica la visió que es té del text més antic que li serveix de pretext (Sanders, 2006; Hutcheon, 2013 [2006]), la recreació d’un mite clàssic és sempre una presa de posició davant aquest passat, ja sigui amb vistes a destacar-ne la continuïtat, ja sigui per emfasitzar les diferències. “Re-escibir significa trabajar en ese intersticio entre pasado y presente y jugar con esa ambigüedad de los clásicos lejanos y próximos”, afirma Daniela Palmeri (2014: 23). Aquesta autora descriu el paper de la

---

<sup>36</sup> Per a una casuística recent de l’ús d’aquest terme, és interessant consultar el número 66 (4) de 2014 de *Theatre Journal*, que, sota el títol general de *Theatre and Adaptation*, aplega tot un seguit de ressenyes de muntatges i reflexions teòriques sobre pràctiques ben diverses.

recreació d'un mite grec a l'hora de definir la frontera d'una cultura no europea amb el pòsit clàssic que caracteritza Europa. Per la seva banda, Bierl (2004 [1996]) i Macintosh *et al.* (2005) han demostrat com la recreació de l'*Orestea* en el context europeu ha servit sovint per nacionalitzar i instrumentalitzar l'herència de l'antiguitat. I també al contrari: a vegades el mite s'ha subvertit per qüestionar la tradició, com és el cas de les recreacions en clau feminista que, segons Diana de Paco (2003), proliferen en l'àmbit espanyol a partir dels anys setanta.

En segon lloc, l'aspecte poetològic de les recreacions també és objecte de gran atenció. En aquest cas, però, cal diferenciar les transposicions escèniques de les tragèdies clàssiques de les recreacions originals. Pel que fa a les posades en escena contemporànies, els crítics i estudiosos coincideixen que, a mesura que l'anomenada postmodernitat s'ha anat consolidant, les obres clàssiques esdevenen cada cop més una eina d'experimentació i reflexió metateatral (Bierl, 2004 [1996]; Vasseur-Legangeux, 2004; Palmeri, 2014).

Pel que fa a les recreacions originals del mite d'Electra, durant part del segle passat van ser fruit de l'equilibri entre l'estil personal del dramaturg i els corrents dominants en el teatre. Pierre Brunel (1971), per exemple, apel·la a aquest equilibri per justificar la tendència de les recreacions de principis del segle XX a complicar la trama. En canvi, cap a finals del darrer segle i principis del XXI, algunes recreacions també s'han fet ressò, segons Condello (2010), de la tendència postmoderna a la metadiscursivitat. És a dir: l'interès es desplaça des de la història que es narra a la manera com

es narra. Aquí cal incloure les recreacions que opten per una presentació no lineal i fins i tot incoherent del mite.<sup>37</sup>

Així mateix, s'han descrit algunes funcions de la recreació d'un mite des del punt de vista de la recepció de l'espectador-lector. En primer lloc, la reescriptura més o menys velada d'un mite produeix en el públic a qui va dirigit, si és capaç de reconèixer l'hipotext, el plaer de posar a prova la seva competència intertextual (Palmeri, 2014).<sup>38</sup> En segon lloc, la reescriptura d'un argument conegut fa que cada innovació sigui un esquer per a la curiositat i l'atenció del públic (Losada Goya, 2012).

Brunel (1971), Corno (1977), Condello (2010) i, en l'àmbit espanyol, Diana de Paco (2003) han descrit com s'ha fet servir el mite d'Electra per crear un teatre de tesi i referir-se d'una manera al·legòrica a fets d'actualitat, sovint per burlar alguna mena de censura, però també per elevar allò concret a la categoria d'universal, tal com passava en el context antic.<sup>39</sup> La metàfora del

---

<sup>37</sup> Segons Palmeri (2014), la no linealitat i la fragmentació del discurs no s'ha d'interpretar com una renúncia a tractar un tema. La no linealitat i la fragmentació del discurs és el tema. Sobre aquesta tendència dramàtica, vegeu també Lehmann (2013 [1999]).

<sup>38</sup> En la seva tesi doctoral, Daniela Palmeri afirma que:

La competencia intertextual del público es la causa de lo que he definido, también, como el 'placer' de la reescritura. Este placer se genera a partir del juego de repetición y diferencia que se realiza en el escenario y en el que los espectadores llegan a reconocer esos 'espectros y fantasmas anteriores a los personajes' (Palmeri, 2014: 269).

<sup>39</sup> Sobre la funció universalitzadora del mite clàssic en general, vegeu Hale i Upton: "[M]yth, for example, characteristically introduces a familiar dilemma into a deliberately remote context; a specific cultural context is established only to be transcended in the establishment of 'universal' truths" (2000: 7-8).

mite com a mirall que empren alguns estudiosos (i que també és freqüent quan es parla de tragèdia) va en aquesta direcció.<sup>40</sup>

Diana de Paco (2003) remarca, a més, com en el teatre espanyol del segle XX es produeix una dessacralització del mite. No podia ser altrament, si tenim en compte les consideracions sobre el relat mític del punt 1.2. En el segle XX, els fills d'Agamèmnon se les hauran de veure amb pulsions del subconscient, amb tensions socials o amb fantasmes del passat, però no pas amb déus. Aquests, encara que apareguin com a personatges de l'obra, seran només el símbol d'una altra força. Aquesta situació s'ha fet servir, en alguns casos, per parlar de la desolació del nou heroi, que “se produce en gran medida por el aislamiento en el que lo sume la falta de un apoyo transcendente” (Paco, 2003: 37).

#### 1.4.1. Estudis sobre el mite d'Electra en el teatre català contemporani

Pel que fa a la recreació de mites clàssics en general en el teatre català contemporani, es pot comptar amb el llibre de Maria-Josep Ragué-Àrias, *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989), que abraça des de començaments del segle XX fins al 1989. També cal esmentar un article de Núria

---

<sup>40</sup> Palmeri explica així per què va recórrer a la metàfora del mirall:

Me ha sido útil pensar la reescritura como un espejo que puede ser cóncavo o convexo y proporciona un campo de visión continuamente cambiante, pese a que, miremos por donde miremos, lo primero que vemos es a nosotros mismos reflejados en él (Palmeri, 2014: 272).

Aquesta mateixa metàfora també es troba a Paco (2003) i, aplicada a la tragèdia, a Corno (1977) i a *El mirall embruixat*, de Josep Palau i Fabre (2005b), del qual es parlarà en l'apartat 4.3.

Santamaria (2007) dedicat als mites clàssics en el teatre català des de 1990 a 2006. Cronològicament, els dos estudis es complementen, però la intenció i l'abast de l'un i de l'altre són prou diferents. El llibre de Ragué-Àrias s'apropa al fenomen de la reescriptura d'un mite clàssic des de la perspectiva dels estudis de gènere: l'autora exposa i cataloga els principals temes de les obres que tracta i en destaca el paper que hi tenen els personatges femenins. La conclusió a què arriba al final del seu estudi és que en el teatre català contemporani es valoren les heroïnes que no s'aparten d'un model preestablert:

Veiem que els personatges femenins grecs són majoritàriament utilitzats pel teatre català del segle XX com a personatges positius [...] i que aquells que manifesten actituds atípiques en relació a l'arquetip femení han estat majoritàriament utilitzats com a personatges negatius en el context de les obres en què intervenen (Ragué-Àrias, 1989: 109).

Ricard Salvat, en el pròleg del llibre, etiqueta clarament aquest arquetip cultural femení del qual parla Ragué-Àrias. Segons ell, el teatre català “tendeix, gairebé sense adonar-se'n, a donar una visió molt burgesa dels mites que vénen de tan lluny i que evidentment res no tenien de burgesos sinó que eren exasperadament aristocràtics en el sentit més ari de la paraula” (Salvat, 1989: 12). D'aquesta tendència només se n'escapa, justament, la versió del mite d'Electra de Josep Palau i Fabre, *Mots de ritual per a Electra*: “sens dubte, una de les recreacions tràgiques de més gran volada lírica, saviesa formal i hàbil construcció que s'han escrit en la nostra literatura dramàtica” (Salvat, 1989: 13).



Finalment, a l'hora de determinar per què un autor contemporani pot sentir-se atret pels mites clàssics, les raons que recull Ragué-Àrias són el prestigi estètic dels mites i la seva instrumentalització ideològica.<sup>41</sup>

Per la seva banda, l'article de Santamaria, a més de parlar de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, de Montserrat Roig, que és una de les obres que es tindran en compte en aquest treball, presenta tot un seguit d'usos i tendències en les recreacions més recents dels mites clàssics.

En concret, l'autora destaca la utilització del referent mític com a “crossa cultural” —“el mite és vist per la majoria dels dramaturgs com a 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” (Santamaria, 2007: 200)—; com a eina de denúncia i propaganda política; com a plataforma per a la reivindicació de la dona i, finalment, com a instrument de reflexió metateatral.

Santamaria parla també d'un tractament específic del mite clàssic que es manifesta amb una certa recurrència en el període que tracta el seu estudi: la desmitificació humorística per qüestionar “un determinat sistema de valors per mitjà del desarmament dels mites que el ratifiquen i el justifiquen en el pla simbòlic” (2007: 208). La

---

<sup>41</sup> Segons Ragué-Àrias:

Trobem obres que utilitzen els temes i personatges de la tragèdia grega com a elements formals capaços d'embellir-les amb l'estètica romàntica dels vestigis literaris; trobem també obres que els utilitzen per a fer-ne arquetips d'una actitud lligada a la religió catòlica; en trobem d'altres missatgeres d'una ideologia de dretes; una majoria, qualitativament important, és senyera d'una actitud progressista d'amor al país i de compromís polític (Ragué-Àrias, 1989: 21).

conclusió final a què arriba l'autora és que el mite s'usa amb una actitud innovadora, ja sigui en l'àmbit poetològic o ideològic.<sup>42</sup>

Pel que fa al mite concret d'Electra en l'àmbit català, se'n fa menció al ja esmentat llibre *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (1989), de Ragué-Àrias, que dedica unes pàgines a tres de les obres que es tractaran en aquest treball: *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí; *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre, i *Orestes*, de Romà Comamala. No comenta, en canvi, la seva pròpia recreació del mite del casal dels Atrides: *Clitemnestra* (1986), que sí serà tinguda en compte per nosaltres.

L'enfocament adoptat per Ragué-Àrias la porta a relacionar el nom de l'heroïna exclusivament amb l'obra de Josep Palau i Fabre, l'única de les recreacions de la qual es pot considerar protagonista. En la resta de casos, Electra és només un personatge “en funció de la venjança del pare, protagonitzada per Orestes” (Ragué-Àrias, 1989: 111). L'autora descriu l'Electra de Palau i Fabre com “un reflex i una crítica a la societat contemporània des d'una perspectiva progressista” (1989: 110) i un “símbol de la resistència en un país sota la dictadura” (1989: 112).

En relació amb el personatge de Clitemnestra, posa èmfasi en el seu lligam amb el tema de la relació mare-fill que, segons demostra l'autora, és una qüestió recurrent en el teatre català de temàtica

---

<sup>42</sup> Amb relació a aquest aspecte:

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 de casos, dialèctica i innovadora. No és mira enrere per rescatar esquemes de prestigi, sinó per trobar els alçaprens que permetin crear-ne d'inèdits (Santamaria, 2007: 219).

mítica i es repeteix en les diverses versions del mite de Fedra i, en certa manera, també en el de Medea. En aquest cas, l'obra paradigmàtica és *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí. Aquesta obra, segons Ragué-Àrias, es fonamenta en una visió de la dona tradicional i, per aquest motiu, la caracterització de Clitemnestra és negativa, ja que no encaixa amb el prototip de dona i mare convencional.

Pel que fa a l'obra *Orestes*, de Romà Comamala, Ragué-Àrias només es limita a incloure-la en la llista d'obres on Electra n'és un dels personatges.

En el cas de *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*, de Diana de Paco (2003), es dedica un espai important al comentari de *Clitemnestra*, de Ragué-Àrias.<sup>43</sup> Diana de Paco especifica els passatges de l'obra on Ragué-Àrias retalla, resumeix, capgira o afegeix elements de les versions clàssiques a fi de subratllar el tema de la seva recreació: l'enfrontament entre el món masculí i el femení. L'autora conclou que Ragué-Àrias se serveix de la tradició "para mostrar que puede o debe ser modificada, que no ha de servir como un ejemplo que hay que seguir" (Paco, 2003: 276). Per aquest motiu, *Clitemnestra* és inclosa en el conjunt d'obres amb enfocament feminista que comencen a aparèixer en el teatre peninsular a partir dels anys setanta.

D'altra banda, el mite d'Electra és tractat de retruc en alguns articles i monografies més o menys extensos sobre els autors

---

<sup>43</sup> Diana de Paco parteix de la traducció inèdita a l'espanyol de *Clitemnestra*. D'aquesta manera justifica la inclusió de l'obra de Ragué-Àrias en el seu estudi que, per la resta, pren en consideració obres escrites exclusivament en llengua castellana.

catalans que es tindran en compte. Ens referirem a aquesta bibliografia en l'apartat corresponent a cadascun d'ells, al capítol 4.

## 1.5. Les recreacions catalanes del mite d'Electra

Els criteris per a la selecció de les recreacions que tractarem en aquest treball han estat, en primer lloc, que fossin obres dramàtiques, independentment de si han estat mai representades. En segon lloc, s'ha considerat necessari que els textos catalans partissin d'un mínim d'elements que s'han considerat constitutius del mite d'Electra. Així doncs, no s'han inclòs les quatre proses d'Espriu compreses a *Les roques i el mar, el blau* i dedicades a Agamèmnon, Clitemnestra, Electra i Orestes, respectivament, ja que no pertanyen al gènere dramàtic. Tampoc no s'ha pres en consideració *Clitemnestra. El frustrat sacrifici d'Ifigènia a l'Illa*, d'Esteve Albert i Corp, representada l'any 1986 al port romà d'Empúries. En aquest cas, la seva exclusió es deu al fet que l'obra parteix únicament de l'argument d'*Ifigènia a Àulida*. Per altra banda, de tots els elements constitutius que s'identificaran com a tals en el capítol 2, només hi és present el personatge de Clitemnestra abans d'assumir els trets que la caracteritzaran en les recreacions del mite d'Electra (l'adulteri, l'assassinat, l'hostilitat envers Electra i Orestes, etc.). Això no vol dir, però, que aquests textos no s'hagin tingut en compte com a terme de comparació amb les recreacions comentades.

D'acord amb això, i seguint l'ordre cronològic de la seva creació, les obres que s'estudiaran són: *Clitemnestra*, d'Ambrosi

Carrion, escrita l'any 1911, representada cinc anys més tard en llengua castellana i mai publicada; *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí, publicada el 1948; *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre, conclosa el 1958 i publicada el 1964; *Orestes*, de Romà Comamala, escrita el 1975 i publicada en el quart volum de *Variacions sobre mites grecs* el 1986; *Clitemnestra*, de Maria-Josep Ragué-Àrias, publicada el 1986; *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, de Montserrat Roig, estrenada l'any 1991 i publicada l'any següent; *Temps real*, d'Albert Mestres, publicada i estrenada el 2007, i el monòleg *Clitemnestra parla tota sola*, de Biel Mesquida, publicat i estrenat el 2012.

Les diferències entre les obres són notables, no només pel que fa al sentit i la intenció amb què s'han aproximat al mite, sinó també en relació amb el context i els condicionants que van intervenir en la seva gestació. Entre ells s'hi inclou des del perfil literari dels seus autors, al fet de ser una obra escrita en vistes a la immediata representació o no, etc.

En totes les obres catalanes que es comenten, Electra sempre hi és present, encara que no sigui el personatge principal. De fet, només en el cas de *Mots de ritual per a Electra* l'heroïna n'és la protagonista, si bé en la mateixa mesura que també ho és Orestes. En la resta de casos, Electra es limita a ser un personatge secundari. Atès aquest aspecte, cal justificar per què en aquest treball es parlarà del mite d'Electra i no pas del d'Orestes o Clitemnestra.

Com es veurà en el capítol 2, en el teatre contemporani occidental, les diverses recreacions del relat del regicidi de Clitemnestra i la subsegüent venjança dels seus fills han tendit, en la

seva majoria, a adoptar el punt de vista d'Electra. És el cas, per exemple, d'*Elektra*, de Hofmansthal; d'*Électre*, de Giraudoux; de *Mourning Becomes Electra*, d'Eugène O'Neill; d'*Électre ou la chute des masques*, de Marguerite Yourcenar, etc.<sup>44</sup> Com que aquesta tesi doctoral es proposa contextualitzar les recreacions catalanes del mite en l'àmbit més ampli del teatre occidental,<sup>45</sup> s'ha considerat oportú fer referència a aquesta tradició, encara que, a primer cop d'ull, sembli que el teatre català se'n distanciï.

## 1.6. Organització de la investigació i hipòtesis de partida

Segons s'ha dit en l'apartat 1.2, la recreació d'un mite a l'època clàssica estava associada a la celebració dels déus, si més no en l'àmbit del certamen tràgic. Però en passar del seu context originari a un escenari contemporani, el mite esdevé material literari susceptible de ser reescrit. És per això que, a l'hora d'estudiar-ne les recreacions del segle XX, es pot comptar amb el marc teòric de les diverses disciplines que s'han preocupat per la qüestió de la intertextualitat, des de la literatura comparada als estudis de

---

<sup>44</sup> Els títols dels ja esmentats estudis monogràfics de Brunel (1971) i Condello (2010) refermen també aquesta preferència pel personatge d'Electra a l'hora de denominar el mite.

<sup>45</sup> Dario del Corno explica que seria la mal·leabilitat del personatge d'Electra allò que hauria decidit les preferències dels dramaturgs del segle XX:

Schematizzando qualche poco, si può dire che il peso stesso del suo atto, cardine della storia, abbia irrigidito soprattutto Oreste nel ruolo fissato dall'archetipo. Elettra, libera dal gravame dell'azione significativa anche quando come complice o istigatrice assume la parte più rilevata, si manifesta in una più varia gamma di caratterizzazioni (Corno, 1977: 8).

traducció. Aquesta perspectiva implica posar l'èmfasi: 1) en la recerca d'equivalències que permetin la comparació entre recreacions; 2) en el tipus de relació que hi pot haver entre els textos que configuren el mite; 3) en els condicionants contextuais de les noves relectures; i, 4) en la intencionalitat amb què un autor s'aproxima a un text previ.

Aquesta tesi parteix del pressupòsit que les recreacions d'un mite clàssic es distingeixen d'altres pràctiques intertextuals, com ara la traducció o l'adaptació, tal com s'han descrit al subapartat 1.3.5, pel fet que són signades per l'autor de la recreació, perquè la pretensió d'originalitat prima per sobre de la de fidelitat, i perquè no tenen com a referent un únic hipotext, sinó el conjunt de textos que configuren el mite. És a dir, cada recreació és un relat dels elements constitutius del qual apareixen al llarg de les múltiples versions que se n'han fet ja des de temps antics. Per elements constitutius entenem, com ja s'ha indicat en l'apartat 1.2, els personatges i motius argumentals que el distingeixen d'altres mites.

A fi d'identificar quins són els elements constitutius del mite d'Electra, en el capítol 2 d'aquest treball es presenta una panoràmica tant de les Electres clàssiques com d'aquelles recreacions contemporànies que s'han considerat de referència per la notorietat dels seus autors o de les tendències interpretatives que representen.

D'altra banda, en el capítol 3, s'ha inclòs un repàs de les traduccions i adaptacions catalanes de les tragèdies clàssiques que tracten el mite d'Electra, amb l'objectiu de tenir present quina ha

estat la manera de procedir envers aquests textos de l'antiguitat en l'àmbit cultural català durant el període que abraça la tesi.

Tenint en compte el que s'ha dit fins ara, les hipòtesis de partida d'aquest treball són les següents:

En primer lloc, si és cert que un mite és la suma de tots els textos que el recreen, és d'esperar que s'estableixi una relació de retroalimentació entre les tragèdies àtiques i les recreacions contemporànies catalanes i d'arreu, de tal manera que la interpretació dels autors i traductors catalans dels textos de l'antiguitat podrà estar influenciada pel tractament específic del mite d'altres recreacions contemporànies.

No obstant això, aquesta primera suposició ha de ser matisada per una segona hipòtesi, i és que creiem que no tots els textos que configuren el mite d'Electra tenen, si més no dins del context català, el mateix pes. Atenent a la importància que considerem que ha tingut el món grecollatí en l'àmbit cultural catalanoparlant en el darrer segle, considerem plausible que les versions àtiques del mite, a més de tenir un paper fundacional, hagin estat considerades canòniques pels autors de les recreacions catalanes i tinguin una importància especial en la seva proposta.

En tercer i darrer lloc, la proximitat entre el mite d'Electra i el gènere tràgic podria traduir-se, tant en les recreacions catalanes com d'arreu, en una actualització de les funcions que la tradició ha atorgat a la tragèdia, entesa alhora com a gènere literari i com a actitud enfront de l'existència.



## 2. ELECTRA EN EL TEATRE ANTIC I CONTEMPORANI

De les tragèdies clàssiques que van contribuir a la fixació dels elements constitutius del mite d'Electra, cal parar especial atenció a l'*Orestea* d'Èsquil, no només pel fet de ser la versió més antiga, sinó també perquè, per força, el renom de què gaudia l'havia de convertir en un referent prestigiós per als altres dos tràgics i el seu públic (Condello, 2010: 20). Un cop fixats, aquests elements constitutius han estat reproduïts, adaptats o subvertits pels dramaturgs posteriors. A continuació es mostra una síntesi d'aquest procés que servirà per emmarcar els textos que es tractaran en els dos capítols següents.<sup>46</sup>

### 2.1. Les recreacions clàssiques

L'*Orestea* és l'única trilogia del teatre antic que es conserva. Va ser representada a les grans Dionísies l'any 458 a. C. i va obtenir-ne el primer premi.<sup>47</sup> S'inicia amb *Agamèmnon*, que explica el retorn victoriós del monarca a Argos amb el botí del saqueig del Troia. També l'acompanya Cassandra, la filla endevina de Príam que Agamèmnon té intenció de convertir en la seva concubina. Clitemnestra, la seva esposa, juntament amb el seu amant, Egist, li paren una trampa i el maten mentre es disposa a prendre un bany.

---

<sup>46</sup> Per a una panoràmica detallada i extensa de l'evolució del mite d'Electra, són molt recomanables les monografies de Pierre Brunel (1971) i Federico Condello (2010), ja citades al capítol anterior.

<sup>47</sup> Vegeu la didascàlia que recull, entre altres, l'edició de l'*Orestea* de la Fundació Bernat Metge (1934a: XXVIII).

Des d'aquest moment, Egist i Clitemnestra assumeixen el control del país.

L'acció de *Les Coèfores*, la segona de les tragèdies, succeeix anys més tard, quan Orestes, que havia estat exiliat d'Argos per la pròpia mare, arriba a la ciutat acompanyat pel seu amic Pílades. Electra ha romàs a casa tot aquest temps i odia la mare alhora que enyora i reverencia el pare mort. Reconeix Orestes gràcies a unes petjades, un teixit i un floc de cabells que ell havia deixat a la tomba d'Agamèmnon com a ofrena. Orestes li explica que sap per l'oracle del déu Apol·lo, a Delfos, que ha de matar els assassins del pare; si no ho fa, patirà el càstig reservat als qui no vengen el vessament de la sang familiar. El jove descobreix una prova més que els déus afavoreixen el matricidi en el malson que ha tingut Clitemnestra: ha somiat que donava a llum una serp i que la mossegava mentre l'alletava. Davant del túmul d'Agamèmnon els dos germans pregunten als déus i al pare difunt que els assisteixin en l'empresa que han de dur a terme. Acte seguit, Electra desapareix d'escena i Orestes, mitjançant un subterfugi —per introduir-se al palau es fa passar per un missatger que ve a anunciar la mort d'Orestes— mata primer Egist i després Clitemnestra. L'obra acaba amb l'aparició (figurada) de les Erínies, les divinitats que turmenten els qui han comès un crim dins de la família; les mateixes que l'heroi ha evitat complint la venjança del seu pare, ara el persegueixen per matricida. Finalment, Orestes marxa a Delfos per demanar ajuda a Apol·lo.

*Les Eumènides*, la tercera de les tragèdies, comença quan Orestes es presenta davant d'Apol·lo, a Delfos. El déu li diu que vagi a Atenes, on serà sotmès a judici i tindrà l'oportunitat de

deslliurar-se del turment de les Erínies, que en aquesta obra apareixen com a personatges reals del drama i en conformen el cor. Quan Orestes arriba a la capital de l'Àtica, la deessa Atena tria alguns dels ciutadans per tal que formin el tribunal. Després que cada part exposi les seves raons, els jutges, entre els quals s'hi troba la mateixa Atena, voten i es produeix un empat. Segons el que havia establert prèviament la deessa, aquest resultat comporta l'absolució de l'acusat. Des d'aleshores, queda establert a Atenes el tribunal de l'Areòpag i Orestes se'n torna a Argos jurant amistat eterna al poble de l'Àtica. Pel que fa a les Erínies, Atena calma la seva fúria oferint-los una seu a la ciutat, on rebran culte amb el nom d'Eumènides, les benèvoles. Així, es posa fi a la llarga corrua de crims i venjances de la història familiar dels Atrides.

A partir de l'*Orestea* ja es pot dir que han quedat fixats els elements argumentals i els personatges que posteriorment Sòfocles i Eurípides reproduiran amb més o menys innovacions en les *Electra* respectives, l'acció de les quals es correspon amb la de *Les Coèfores*.<sup>48</sup>

La versió de Sòfocles es caracteritza per una lenta progressió de l'acció. L'obra consisteix en un seguit de diàlegs que la filla d'Agamèmnon manté amb diversos personatges (Crisòtemis, el cor de dones, Clitemnestra i Orestes). La novetat més remarcable és la inclusió de Crisòtemis, germana d'Electra i Orestes, la presència de la qual permet dibuixar millor el caràcter d'Electra, que és l'autèntic centre d'atenció de la peça.

---

<sup>48</sup> *Orestes*, de moment, cal deixar-lo a banda: defuig massa sovint els paral·lelismes amb la resta de versions clàssiques del mite.

Pel que fa a l'obra homònima d'Eurípides, destaca per la complicació de l'argument: el matrimoni forçat d'Electra amb un pagès perquè no pugui tenir descendència noble que reclami el tron, el retard en el reconeixement d'Orestes, l'engany amb què Eletra atreu Clitemnestra a la cabana, l'aparició final dels Dioscurs, etc.<sup>49</sup>

Els elements que s'han jutjat constitutius del mite i que es tindran en consideració en aquest treball són els següents: l'anagnòrisi, l'oracle, l'assassinat d'Egist i Clitemnestra, les conseqüències del matricidi i, finalment, la consciència del fat terrible dels Atrides. Pel que fa als personatges, hi ha la parella d'amants i la de germans. També s'han tingut en compte aquells elements discursius que, d'alguna manera, modifiquen la interpretació global del mite. Per últim, es farà esment dels elements temàtics de cada recreació.

---

<sup>49</sup> No disposem de dades objectives que permetin saber qui va escriure primer la seva *Electra*, sols se sap del cert que va ser diverses dècades després que Èsquil presentés l'*Orestea*. Tant Sòfocles com Eurípides van morir l'any 406 a. C., Sòfocles gairebé amb cent anys, Eurípides passats ja els setanta. La tendència habitual és la de considerar Sòfocles el primer perquè el tractament de l'argument és molt semblant al d'Èsquil. Eurípides, per la seva banda, com s'observarà més endavant, es distancia notablement tant d'Èsquil com de Sòfocles. En el fet de preferir aquest ordre també hi té un paper clau la canonització de Sòfocles com a clàssic i la d'Eurípides com a epígon. Si, en canvi, la versió de Sòfocles fos posterior, el seu tractament conservador dels aspectes argumentals i temàtics estaria motivat per la voluntat de depurar el mite de les desviacions que havia sofert a mans d'Eurípides. Per a un estat de la qüestió actualitzat sobre la discussió entorn a la possible cronologia relativa d'aquestes dues obres, vegeu Condello (2010: 20-23).

### 2.1.1. Els elements argumentals

#### L'anagnòrisi

Per a l'escena de reconeixement entre Electra i Orestes, Sòfocles reprèn l'element del floc de cabells trobat a la tomba d'Agamèmnon, però aquesta prova només convenç Crisòtemis. El reconeixement no es produeix fins molt més endavant, quan Orestes explica a la seva germana Electra tot l'engany que ha planejat i li mostra el segell d'Agamèmnon.

A *Electra* d'Eurípides, és un vell servidor d'Agamèmnon, que havia enviat Orestes infant lluny d'Argos, qui descobreix a Electra la identitat del jove mitjançant una cicatriu. L'ofrena de cabells, les petjades i el teixit que apareixien a Èsquil també hi són presents, però Electra no els dóna credibilitat, fet que s'ha interpretat com una crítica paròdica d'Eurípides a l'escena de l'anagnòrisi de *Les Coèfores*.<sup>50</sup>

A banda d'aquests reconeixements *stricto sensu*, Cedric. H. Whitman afirma que l'autèntica anagnòrisi de l'obra de Sòfocles, més que la que uneix els dos germans, és l'encontre d'Electra amb ella mateixa i amb el seu deure (Whitman, 1951: 167-171), que es produeix quan l'heroïna, que creu que Orestes ha mort realment, comprèn que ja no té sentit esperar més i s'ha de passar a l'acció. Cal tenir en compte aquesta opinió perquè l'autodescobriment serà molt habitual en les recreacions del segle XX.

---

<sup>50</sup> Brunel (1971: 55); Condello (2010: 37-40).

## L'oracle

L'oracle d'Apol·lo, que és central a Èsquil fins al punt que el mateix déu esdevé un personatge rellevant de la tercera part de la trilogia, a Sòfocles és només esmentat de passada i, com fa notar Kells (1973: 4), es posa més èmfasi en la manera d'executar la venjança que en la seva necessitat.

Ben diferent és el tractament de l'element profètic i diví a *Electra* d'Eurípides. En aquest cas les instruccions d'Apol·lo són qüestionades per Orestes just abans del matricidi: “Orestes: Oh! Febos! Quin oracle insensat em vas donar”<sup>51</sup> (Eurípides [Riba trad.] 1977b: 330).<sup>52</sup> En aquesta mateixa línia, al final de l'obra, quan els Dioscurs s'apareixen als dos germans per anunciar-los què els depara el destí, titllen l'ordre d'Apol·lo de poc sàvia.

## L'assassinat de Clitemnestra i Egist

En relació amb la realització de la venjança, l'Orestes de Sòfocles recorre al mateix engany que el d'Èsquil: es fa passar per un missatger que porta la falsa notícia de la seva mort. A Eurípides, en canvi, el parany és més sofisticat i maquiavè·lic: Egist mor ferit per l'esquena mentre oficiava un sacrifici i després d'haver fet gala d'una hospitalitat exemplar, convidant Orestes i Pílades, que es fan passar per dos viatgers, a participar-hi. Clitemnestra, per la seva banda, per mitjà de la falsa notícia del naixement del seu nét, és atreta a la cabana del pagès amb qui està casada Electra (sense que, però, s'hagi arribat mai a consumir el matrimoni). Quan la reina

---

<sup>51</sup> E. *El.* 971.

<sup>52</sup> S'han emprat les traduccions de Riba per a totes les citacions dels autors clàssics. En el cas de Sòfocles s'ha optat per la versió en prosa de l'any 1961.

entra confiada a la cabana, els dos germans se li llancen a sobre i la maten.

### Les conseqüències del matricidi

Les conseqüències que comporta el matricidi és el punt en què més divergeixen les versions antigues. En el cas d'Èsquil hi ha l'aparició de les Erinies, divinitats antigues que tenen l'atribució específica de venjar els crims contra la mateixa sang. A *Les Coèfores*, cal interpretar-les com a representació dels remordiments d'Orestes. En canvi, a *Les Eumènides*, l'única de les tragèdies antigues conservades on són representades en escena,<sup>53</sup> Orestes ja s'ha deslliurat de qualsevol remordiment, primer perquè ha complert tots els rituals establerts per a aquesta fi i, segon, perquè compta amb el suport d'Apol·lo que garanteix la justícia de la seva acció. Les Erinies, doncs, ja no són el símbol de l'estat d'ànim de l'heroi, sinó les representants d'un culte antic que entra en conflicte amb el culte olímpic de la ciutat democràtica.

Tot i que a *Electra* d'Eurípides no hi ha Erinies, com a conseqüència del matricidi també apareixen els remordiments, que en aquest cas afecten per igual els dos germans. Per altra banda, l'autor de Salamina porta a escena els Dioscurs, els quals ratifiquen la responsabilitat d'Apol·lo en el crim, instrueixen Orestes sobre com ha de purificar-se (seguint l'argument de *Les Eumènides*), i insten Electra a casar-se amb Pílades.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Vegeu la "Notícia preliminar" de Carles Riba a *Les Eumènides* (1934d).

<sup>54</sup> Seguint Mastronarde, es pot afirmar que les epifanies finals d'Eurípides ofereixen sovint un contrapunt ètic o teològic necessari per a la balança ideològica de l'obra. *Electra* és un cas fora del comú, ja que "It is relatively rare

Sòfocles és l'únic autor en què el matricidi no sembla comportar cap conseqüència negativa per als dos germans o, si més no, no és mostrada. L'obra acaba just després de la mort d'Egíst (que cal recordar que segueix la de Clitemnestra) i les paraules del cor que la clouen celebren la llibertat que ha aconseguit amb aquesta gesta la nissaga dels Atrides: “¡Oh llavor d'Atreu, com has sofert pel camí de la llibertat, fins que avui, amb un últim impuls, has fet cap al teu terme!” (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 77).<sup>55</sup> En aquesta obra, les Erínies hi són esmentades només com a metàfora d'Orestes en el moment que entra al palau per cercar-hi Clitemnestra: “Acaben d'entrar sota el sostre d'aquest palau, a l'encalç dels malvats delictes, les gosses de qui ningú no s'escapa” (Sòfocles [Riba trad.] 1961: 72).<sup>56</sup>

### El fat dels Atrides

Quan va arribar a l'Argòlida, Pèlops, el fill de Tàntal, va sol·licitar al rei de la regió, Enomau, la seva filla Hipodàmia en matrimoni. Enomau havia establert que qui volgués casar-se amb Hipodàmia podria fer-ho amb la condició que competís amb ell en una cursa de carros i en sortís vencedor. Si el pretendent perdia, Enomau l'executava. Hipodàmia es va enamorar de Pèlops i va convèncer l'auriga del rei, Mírtil, perquè els ajudés. Així ho va fer, Enomau va perdre la cursa i Pèlops va prendre Hipodàmia per muller. Més tard, Mírtil va intentar violar Hipodàmia i Pèlops el va llançar per un

---

for the *deus ex machina* to provide the audience with clear guidance in forming an overall judgment of the represented action” (2010: 189).

<sup>55</sup> S. *El.* 1508-1510.

<sup>56</sup> S. *El.* 1386-1388



penya-segat. Mentre queia, l'antic auriga del rei va maleir Pèlops i tota la seva descendència. D'aquesta maledicció se'n fan ressò Sòfocles i Eurípides (especialment a *Orestes*). En canvi, Èsquil prefereix l'evocació d'un episodi més recent, el del banquet que Atreu, fill de Pèlops, ofereix al seu germà Tiestes.

Atreu, després de saber que Tiestes s'entenia amb la seva esposa, va segrestar els fills del germà i després de matar-los i cuinar-los els va servir en un àpat on hi havia Tiestes com a comensal. Tot seguit, Tiestes va ser expulsat, però va retornar a Argos i va usurpar el ceptre després que un fill que va tenir amb la seva pròpia filla, Egist, matés Atreu. Finalment, Tiestes va ser fet fora de nou pels fills d'Atreu, Agamèmnon i Menelau. Aquest Egist és el mateix que sedueix Clitemnestra i amb ella para l'emboscada a Agamèmnon quan torna de Troia. A més dels crims antics d'Atreu, Èsquil també destaca la impietat del sacrifici d'Ifigènia a mans del seu pare, Agamèmnon, i els excessos durant guerra de Troia i el saqueig posterior.

La idea de la cadena de crims que en generen de nous està en perfecta consonància amb la concepció d'Èsquil de la justícia divina, segons la qual “la desmesura antiga, entre els malvats, sol fer néixer una desmesura nova” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 41).<sup>57</sup> D'acord amb aquesta idea, Clitemnestra atribueix part de la força que l'ha impulsat a assassinar Agamèmnon al dèmon maleït de la nissaga dels atrides:

---

<sup>57</sup> A. Ag. 76-766.

CLITEMNESTRA.—Pretens que és obra meva; ni pensis tan sols que jo sigui esposa d'Agamèmnon. Prenent la semblança de la dona d'aquest mort, és l'antic, l'aspre Geni venjador d'Atreu, del cruel convidant, que l'ha ofert en paga, immolant aquesta víctima per a venjar uns infants (Èsquil [Riba trad.], 1934: 67-68).<sup>58</sup>

En la recreació d'Èsquil, i també en la de Sòfocles, l'últim dels crims, aquell que acabarà amb tota aquesta cadena de venjances, és el matricidi que cometran Orestes i Electra, com deixen clar les paraules finals d'*Electra* de Sòfocles i la resolució del judici que es representa a *Les Eumènides*. En el cas d'Eurípides, en canvi, els assassinats de la parella de germans són presentats com l'ordre capriciosa del déu Apol·lo més que com l'acompliment del fat familiar.

### 2.1.2. Els personatges

Una de les conclusions a les quals arriba Pierre Brunel (1971: 44) en la seva anàlisi del mite d'Electra és que allò que més el caracteritza, ja en les versions antigues, són les relacions particulars que s'estableixen entre els personatges.

En primer lloc, hi ha l'amor d'Electra pel seu pare, si bé en aquestes versions antigues no té encara el pes que tindrà més endavant. D'altra banda, hi ha l'odi vers la mare, compartit en un grau menor per Orestes. Aquest odi es correspon amb el rebuig que la mare sent pels seus fills, o almenys per aquells que ha tingut d'Agamèmnon, vers el qual també manifesta un odi molt viu oposat a l'amor, més suposat que explícitament manifestat, per Egist. Per

---

<sup>58</sup> A. Ag. 1497-1504.

últim, cal parlar de l'amor d'Electra per Orestes, pràcticament maternal, i de l'afecte fratern d'Orestes per Electra.

Al marge d'això, però, cadascun dels tres dramaturgs ha caracteritzat els seus personatges amb matisos diversos.

### Electra

Les Electres de tots tres autors comparteixen l'exclusió a la qual la sotmeten Egist i Clitemnestra, l'odi que sent pels assassins d'Agamèmnon i la constant espera del germà i de la venjança (Brunel, 1971: 103-111).

Més enllà d'això, les Electres difereixen força entre elles. L'Electra que presenta Èsquil és una noia desvalguda que demana consell al cor d'esclaves troianes que l'acompanyen. El seu paper en la trilogia és poc important si se'l compara amb el relleu que tindrà en els altres dos autors tràgics. En aquest cas, es limita a abrandar encara més el ja de per si encès Orestes, l'autèntic protagonista de la trilogia.

A *Electra* d'Eurípides, l'exclusió que pateix la jove és molt més patent i, en certa manera, volguda per la mateixa Electra, que se'n serveix per denunciar als déus la injustícia que se li ha fet. L'odi a la mare i al seu amant és causat per l'horror de l'assassinat del pare, el rebuig a la conducta poc casta de Clitemnestra i al fet d'haver perdut els seus privilegis.

Per altra banda, Eurípides caracteritza la seva heroïna amb una crueltat absent en els altres dos tràgics, com s'evidencia en la trampa que para a la seva mare, únicament possible gràcies als bons sentiments que Clitemnestra encara sent per la seva filla:

ELECTRA: Quan sàpiga que passo els mals d'un part vindrà.

EL VELL: I ara, filla: ¿Creus que té interès per tu?

ELECTRA: Sí, i plorarà i tot la baixesa en què he parit.

(Eurípides [Riba trad.], 1977a: 319).<sup>59</sup>

Al final, juntament amb Orestes, Electra tindrà remordiments de l'acte que ha comès.

En la versió de Sòfocles, Electra sosté tot el pes del drama. El seu caràcter és definit, en part, pel contrast amb la seva germana Crisòtemis (de la mateixa manera que el d'Antígona ho és per contraposició amb el d'Ismene): Crisòtemis s'ha sotmès a Egist i Clitemnestra, malgrat que els sap impius i criminals. Electra, en canvi, representa la fermesa en la defensa d'allò que creu que és just, fins al punt de renunciar al decòrum i assumir una actitud de dol excessiu que les dones que conformen el cor li retreuen. L'enormitat de l'amor que sent pel pare mort i el sentiment del seu deure com a filla i ciutadana pietosa la porten no només a desitjar el matricidi, sinó a pensar a cometre'l ella sola.

### Orestes

Allò que defineix aquest personatge en tots tres autors és el fet d'haver-se criat lluny del palau del seu pare (ja sigui desterrat per la seva mare, com en el cas d'Èsquil, o enviat a l'estranger per Electra [Sòfocles] o un vell servent [Eurípides], a fi de preservar-li la vida). En tots els casos creix en companyia de Pílades, fill del rei Estrofi i paradigma de l'amic fidel. A partir d'aquí, comencen les discrepàncies entorn del personatge.

---

<sup>59</sup> E. *El.* 656-658.

A *Les Coèfores*, en el darrer moment, quan sent els precés de la mare, dubta, tal i com també ocorre a *Electra* d'Eurípides, només que a l'obra d'Èsquil és Pílates qui li recorda l'oracle i el seu deure com a fill, no pas la germana. Cap al final de *Les Coèfores*, abans fins i tot que les Erínies facin la seva aparició, Orestes ja comença a sentir al seu damunt el pes dels remordiments: “Ara puc aplaudir-me, puc lamentar-me a la cara! I en proclamar aquest teixit assassí del meu pare,<sup>60</sup> em dolc de la feta i del càstig i de la raça tota: de la meua victòria, no en trec sinó una taca gens envejable” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 125).<sup>61</sup>

A *Electra* d'Eurípides, a part de tenir més escrúpols que la germana, allò que caracteritza aquest heroi és un cert punt de covardia i el fet de ser l'únic Orestes clàssic que expressa sense ambigüitats el dubte sobre la virtuositat de l'oracle d'Apol·lo.

El personatge que presenta Sòfocles és un jove decidit que no necessita l'estímul ni de Pílates ni d'Electra per complir la seva missió. Contràriament als altres dos autors, l'Orestes de Sòfocles es manté ferm en la seva determinació de matar els assassins del seu pare. L'únic que es pot arribar a interpretar com a una lleugera vacil·lació és la frase que pronuncia després de la mort de Clitemnestra i abans de la d'Egíst: “Dins del palau tot va bé, si Apol·lo ens ha donat bé l'oracle” (Sòfocles, 1961: 74).<sup>62</sup> Aquesta frase és ambigua i, com es veurà en el següent capítol, s'ha traduït i interpretat molt diversament: a part de reforçar el paper que ha jugat

---

<sup>60</sup> Orestes es refereix a la tela amb què Clitemnestra i Egíst van immobilitzar Agamèmnon a l'hora de matar-lo i que ara el jove mostra com a prova del crim que ha venjat.

<sup>61</sup> A. Ch. 1014-1017.

<sup>62</sup> S. El. 1424-1425.

Apol·lo en tot plegat, podria ser el traspuntar del remordiment i la voluntat de llevar-se responsabilitat, o bé l'expressió del dubte en l'autoritat d'Apol·lo. Això darrer, però, aniria en contra de la tradició que atribueix a Sòfocles una actitud escrupolosament pietosa, de manera que els mots d'Orestes també poden ser una manera enrevessada de dir que tot s'ha fet com calia, si bé ell, personalment, no ho acaba de veure clar.<sup>63</sup>

### Clitemnestra i Egist

Allò que caracteritza el tractament de la vídua d'Agamèmnon en tots tres autors és el seu adulteri, l'odi cap al seu antic marit i una certa crueltat envers els fills que va tenir amb ell.

A banda d'això, a Èsquil és la reina sobirana que en la primera de les tragèdies que conformen la trilogia es vanta obertament d'haver mort Agamèmnon.

Pel contrari, la Clitemnestra d'Eurípides es guanya la simpatia de l'espectador/lector pel fet de mostrar-se més maternal i menys cruel amb els fills, cosa que fa semblar encara més inhumana l'actitud d'Electra i, en menor mesura, d'Orestes.

Per últim, en la versió de Sòfocles, Clitemnestra és una dona que està reduïda a un estat de por constant per l'amenaça que representa Orestes viu a l'estranger i, si bé desitjaria veure'l mort, en el moment que rep la notícia del seu fals traspàs, per un instant sembla que senti un deix de pena autèntica: "Que en som

---

<sup>63</sup> Vegeu Pòrtulas (2010: 18-23).

d'estranyes les mares! Per mal que ens facin, no podem odiar els nostres fills” (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 52).<sup>64</sup>

El paper d'Egist és molt limitat en els tres autors: a Eurípides, per exemple, ni tan sols apareix en escena i tot el que en sabem d'ell és el que en diuen Electra, el pagès amb qui està casada i, sobretot, el missatger que explica com ha mort. En general, es tracta d'un personatge que prefereix les paraules a les armes i l'engany i el cop furtiu al combat obert, en clar contrast amb Agamèmnon. En la versió d'Èsquil està sempre a l'ombra de Clitemnestra, que és l'autèntica sobirana. En les versions de Sòfocles i Eurípides, és ell qui ostenta el poder efectiu.

### 2.1.3. Els elements discursius

És difícil valorar quina és l'aportació al mite a partir del llenguatge escènic de les obres de l'antiguitat. En primer lloc, perquè de tots els elements que formaven part de l'espectacle tràgic, només se'n conserva el text mancat d'acotacions. En segon lloc, perquè no sabem quina era la relació entre aquests elements.<sup>65</sup> Per altra banda, un estudi de l'ús del llenguatge en les tragèdies antigues queda fora de l'abast d'aquest treball i seria, a més, irrellevant, ja que el coneixement dels autors contemporanis d'aquestes obres s'ha donat principalment a partir de la traducció. Tenint això present, esmentarem només les característiques de l'escenari en què té lloc l'acció que siguin perfectament deduïbles a partir de les referències

---

<sup>64</sup> S. *El.* 770-771.

<sup>65</sup> Potser tingui raó Steiner quan diu que ens falta conèixer la nota musical amb què es cloïen *Les Eumènides* per saber el sentit que Èsquil li havia volgut donar a la seva tragèdia (Steiner, 2011 [1961]: 7-8).

que s'hi fan al text, així com l'ordre amb què cada autor disposa els diferents episodis del mite.

### L'escenari

L'escenari d'*Electra* de Sòfocles és, com a *Les Coèfores*, l'esplanada de davant del palau d'Agamèmnon (situat en aquest cas a Micenes, no pas a Argos),<sup>66</sup> però la tomba del rei que apareix a l'obra d'Èsquil a Sòfocles ja no hi és. Electra s'encarrega tota sola de mantenir fresca la memòria de l'assassinat del monarca.

Eurípides, per la seva banda, situa l'acció davant de la cabana que és propietat del pagès amb qui Electra ha estat obligada a casar-se. Es tracta d'una evidència incontestable de l'exclusió que pateix la filla d'Agamèmnon. Ella mateixa s'esforça a subratllar la pobresa del seu marit a fi de denunciar l'ultratge rebut.

Pel que fa a l'escenari temporal, tant a l'*Orestea* com a les *Electres* (i a *Orestes*) l'acció s'emplaça en el temps llunyà i heroic propi dels relats mitològics.

### La dispositio dels elements argumentals

Hi ha només un parell de variants rellevants en la manera com cadascun dels tres autors disposa els elements argumentals que caracteritzen el mite en aquesta etapa de la seva evolució: el moment de l'anagnòrisi i l'ordre amb què se succeeixen els assassinats d'Egíst i Clitemnestra.

L'anagnòrisi, en el cas d'Èsquil i Sòfocles, es produeix en la mateixa escena en què tots dos germans es veuen per primer cop

---

<sup>66</sup> Sobre l'alternança entre Argos i Micenes, vegeu Brunel (1971: 11-14).



cara a cara després de la separació, però a *Les Coèfores* això succeeix molt al principi de l'obra, mentre que a *Electra* de Sòfocles ocorre més aviat al final de la peça. En el cas d'Eurípides, en canvi, passa força temps des que Electra i Orestes es troben fins que Orestes, descobert pel vell que l'havia portat a l'exili, és obligat a reconèixer la seva identitat i, alhora, també es dona a conèixer com el covard que Electra, només un moment abans, s'havia negat a creure que era: “ELECTRA: Bon vell, no parles com un home ple de seny, / si creus que hauria, per la por d'Egist, vingut / aquí amagant-se, el meu germà: té massa cor!” (Eurípides [Riba trad.], 1977a: 313-314).<sup>67</sup>

Pel que fa a l'ordre amb què moren la parella d'amants, a Èsquil i a Eurípides Egist és el primer a ser assassinat. El moment final de la tragèdia és reservat a la mort de Clitemnestra. Tota la tensió dramàtica queda focalitzada en el moment del matricidi i en els dubtes que a l'últim instant els dos autors atribueixen a Orestes. En canvi, en l'obra de Sòfocles, Clitemnestra mor primer i, d'aquesta manera, no queda temps per lamentar el matricidi: cal actuar ràpidament perquè Egist ja s'acosta.

#### 2.1.4. *Orestes*, d'Eurípides

Pierre Brunel defensa que una de les manipulacions típiques a què se sotmet el mite d'Electra és la complicació argumental i la inserció d'episodis addicionals dins de la trama bàsica (1971: 135-149). És un procediment ja present a *Electra* d'Eurípides i, sobretot,

---

<sup>67</sup> E. *El.* 524-526.

a *Orestes*, que pot perfectament considerar-se un capítol afegit entre el moment del matricidi i el *deus ex machina* que proporciona el desenllaç d'*Electra*. Val la pena fer-ne la sinopsi atès que influirà en l'argument de més d'una de les recreacions contemporànies que analitzarem més endavant.

L'obra comença després d'haver-se produït el matricidi. Tan bon punt el poble d'Argos té notícia de la mort de Clitemnestra a mans d'Orestes i els seus còmplices, Electra i Pílades, decreta que ningú no els doni cap mena de refugi o ajut mentre deliberen si mereixen la mort o no. Orestes, per la seva banda, pateix episodis de bogeria en el quals veu aparèixer davant seu les Erínies.

L'única esperança dels matricides és que Menelau, que tot just ha arribat acompanyat d'Hèlena, intercedeixi a favor dels fills del seu germà. Ara bé, Menelau es deixa persuadir per Tindàreu, el pare d'Hèlena i Clitemnestra, i opta per no actuar en contra de l'opinió de la majoria dels ciutadans, en part per por, en part per ambició, ja que si Orestes no hereta el ceptre d'Argos, ho farà ell. Pílades, que malgrat no haver estat condemnat pel poble, està disposat a sofrir la sort dels seus amics, proposa a Orestes de matar Hèlena: ja que han de morir, que si més no Menelau pateixi mentre ells es guanyen el reconeixement de tots aquells que van perdre algun familiar a Troia.

Electra, per la seva banda, suggereix que, com a última opció per salvar-se, després de matar Hèlena agafin la seva filla Hermione com a hostatge —Hermione era a Argos perquè la seva mare l'havia deixat a càrrec de Clitemnestra— i forcin Menelau a no prendre represàlies contra ells i a convèncer el poble d'Argos no només de preservar-los la vida, sinó també d'acceptar Orestes com a rei.

Orestes i Pílades entren al palau i, quan estan a punt d'executar l'esposa de Menelau, ella desapareix. En canvi, aconsegueixen capturar Hermione. Mentre Orestes negocia amb Menelau, Pílades i Electra calen foc al casal. El desenllaç de l'obra arriba gràcies a l'aparició d'Apol·lo i Hèlena. Ell explica que els déus han decidit salvar-la i que, en qualitat de filla de Zeus, tindrà un lloc al panteó grec al costat dels seus germans, els Dioscurs. Pel que fa a Orestes, Apol·lo confirma que el matricidi va ser ordenat pel seu oracle i que, després de marxar a l'exili i de ser jutjat a Atenes, tornarà per regnar a Argos i casar-se amb Hermione. Finalment, el déu anuncia que Electra serà muller de Pílades.

### 2.1.5. Els elements temàtics

El tractament específic que reben els elements constitutius del mite evidencia que, en cada cas, ha estat reprès amb una intenció diversa:

A Èsquil, el matricidi és just perquè té l'aval dels déus, gràcies als quals Orestes és absolt en el judici del final de *Les Eumènides* (si bé el resultat de la votació és un empat i Orestes se salva només en virtut del principi establert per Atena, que implicava que, en cas d'igualtat de vots, l'acusat seria absolt).<sup>68</sup>

Hi ha, a més, altres temes, com ara la superioritat de l'home enfront de la dona, que és un dels arguments principals que emprà Apol·lo per defensar Orestes. Val la pena esmentar-lo perquè serà

---

<sup>68</sup> Aquest final planteja un nou problema: l'encaix en la ciutat d'Atenes dels antics cultes amb les noves institucions legals. També permet que Èsquil tracti un tema d'actualitat en el moment en què es representa la seva trilogia, quan les atribucions del tribunal de l'Areòpag eren objecte de debat (vegeu Miralles [1968: 211-215]).

reprès i qüestionat per algunes de les recreacions contemporànies dels mite. Segons el personatge d'Apol·lo, un cabdill guerrer com Agamèmnon té molta més raó de ser venjat que no pas una dona adúltera com Clitemnestra, perquè és de Zeus que li ve la dignitat de governant al rei d'Argos. Així mateix, diu el déu, el crim de Clitemnestra atempta contra “les penyores d'Hera, que perfà els matrimonis, i de Zeus” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 145),<sup>69</sup> altrament, cap marit no podria dormir tranquil. Finalment, Apol·lo argumenta que l'home mereix més respecte dels seus fills que no pas la dona, atès que segons una determinada teoria de la concepció i la gestació en boga aleshores, “la mare del que s'anomena l'infant no és la seva infantadora, sinó la nodrissa del germen adés sembrat” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 161).<sup>70</sup>

Eurípides, en canvi, tant a *Electra* com a *Orestes*, estableix la fi d'aquesta cadena de crims en el moment que els déus intervenen reconeixent el seu paper en la història, però sense oferir un consol o una explicació al patiment dels herois. Aquests finals s'adiuen amb la tendència euripídea de mostrar el decalatge entre l'esfera humana i la divina: els déus fan i desfan al marge dels homes, que pateixen les conseqüències dels capricis divins tant com pateixen per les seves pròpies passions.

A *Orestes*, a més, es planteja la qüestió de si la justícia dels homes ha de passar per davant de l'ordre injusta del déu. Un dels arguments que empra Tindàreu per aconseguir la condemna d'Orestes és l'haver actuat al marge de “la comuna llei dels grecs”

---

<sup>69</sup> A. *Eu.* 213-214.

<sup>70</sup> A. *Eu.* 657-659.

(Eurípides [Riba trad.], 1977b: 148).<sup>71</sup> En el seu discurs, sembla que Tindàreu es faci ressò de la voluntat amb què Atena instaura a Atenes el tribunal de l'Areòpag: “no, mentre pugui, jo defensaré la llei, / perquè s'acabi això feroç, aquesta set / de sang, que perd la terra i les ciutats tostemps” (Eurípides [Riba trad.], 1977b: 148).<sup>72</sup> Ara bé, fins i tot aquesta solució és posada en dubte, ja que en el relat de l'assemblea en què es debat si Orestes i Electra mereixen morir, es mostra que aquest sistema té punts febles en la mesura que l'excel·lència retòrica i la moral no sempre van lligades. Per altra banda, la crueltat de les accions que emprenen Electra, Orestes i Pílades per intentar salvar-se, que culmina en l'absurda decisió de calar foc al palau que sembla que estiguin a punt de reconquerir, ha estat interpretada per Zimmermann com a un reflex de la dinàmica de caos i violència que en aquells anys havien desencadenat alguns episodis de la guerra del Peloponès (2012 [2000]: 113-114).

Finalment, *Electra* de Sòfocles mereix una atenció especial, per tal com encara avui no hi ha un consens clar sobre la seva interpretació. A Sòfocles, l'acció dels dos germans arrenca de socarrel el mal fat familiar. A *Sophoclean Tragedy*, Bowra parteix de la premissa que la tragèdia sempre comporta una reflexió entorn de la justícia i, d'aquest final, n'extreu que el missatge d'*Electra* és que un gran mal a vegades no pot ser sinó eliminat amb un mal encara més gran (Bowra, 1944: 240 i 260). L'acció que duen a terme els dos germans és sense cap dubte horrible, però també és necessària i pietosa, ja que així ho volen els déus.

---

<sup>71</sup> E. Or. 495.

<sup>72</sup> E. Or. 523-525.

Ara, també hi ha opinions divergents i, fins i tot, totalment contràries. Whitman (1951), per exemple, considera que Sòfocles no apel·la cap codi religiós i que la moral de l'obra cal extreure-la del comportament dels seus personatges. En el cas d'*Electra*, s'eleva a la categoria de virtut la capacitat de mantenir-se en vida quan en l'entorn tot es mostra hostil, i de fer-ho per una convicció que es dreça contra l'opinió general (representada en aquesta ocasió pel cor que reprova a Electra la seva conducta). Al capdavant, ella no sap l'ordre que el seu germà porta de l'oracle: actua paral·lelament a la voluntat divina.<sup>73</sup>

Kells, pel contrari, considera que la intenció de Sòfocles és mostrar que si Orestes i Electra posen fi a la cadena de mals que els lligava, ho fan al preu d'una degradació moral absoluta. Amb aquesta intenció posa l'accent en el fet que Clitemnestra és un personatge molt més humà que la parella de germans (per l'instant de dolor que mostra quan sent la notícia de la falsa mort d'Orestes), i recorda l'excés i la crueltat que, en general, exhibeixen Orestes i Electra. Finalment, basa la seva opinió en la proverbial ambigüïtat dels oracles sumada al fet que, quan Orestes refereix les paraules del déu, no deixa clar si “les justes degolles” (ἐνδίκους σφαγὰς) són part de la resposta del déu, o són un afegit d'Orestes:<sup>74</sup> “digué que

---

<sup>73</sup> La tesi de Whitman s'adscriu dins del corrent interpretatiu de l'humanisme heroic. Vegeu, al capítol següent, el subapartat 3.2.5.

<sup>74</sup> En aquest punt, Kells reprèn un argument que ja havia proposat J. T. Sheppard l'any 1927 en un article a *Classical Review*, 41 (2-9):

Sheppard suggested that Apollo's response in Sophocles is not a true authorisation—because of the particular way in which Orestes framed his question: Orestes asked ‘*How* should I be avenged?’ not ‘*Should* I be avenged?’ [...]. In other words, he approached the oracle with his mind

jo sol, sense escut ni exèrcit, per l'astúcia, dissimulant, fes les justes degolles reservades al meu braç" (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 28).<sup>75</sup>

## 2.2. Les recreacions del mite del segle XX

Durant el segle IV a. C. les obres d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides es representaven amb freqüència i era molt habitual que el text fos retocat i modificat segons l'ocasió. Per evitar-ne la deformació excessiva, el tirà Licurg, en la segona meitat del segle IV a. C., va ordenar fixar els textos en una còpia oficial.<sup>76</sup>

A banda, el mite dels Atrides va ser objecte d'algunes recreacions en època romana, però només se n'han conservat alguns fragments aïllats que no diuen gaire cosa pel que fa al conjunt de l'obra. L'única excepció és *Agamèmnon*, de Sèneca. El més remarcable d'aquest text és la caracterització de Clitemnestra: la reina es debat entre suplicar perdó a Agamèmnon i el regicidi, i malgrat decantar-se des de bon principi per aquesta segona opció, necessita que Egist l'acabi d'animar amb l'argument que, un cop perpetrada una acció criminal (en aquest cas l'adulteri) no es pot fer marxa enrere i l'única sortida és acumular crim sobre crim.<sup>77</sup>

---

already made up on the basic issue, 'Should I kill my mother?' (Kells, 1973: 4).

<sup>75</sup> S. *El.* 36-37.

<sup>76</sup> Vegeu Zimmermann (2012 [2000]: 34-35 i 50).

<sup>77</sup> Ara, la influència de Sèneca és més aviat minsa en el tractament del mite d'Electra en el segle XX. Segons Mussarra, la tragèdia que ofereix Sèneca ja en el segle XIX no gaudeix de gaire popularitat perquè no s'ajusta al model de tragèdia en boga:

La preceptiva neoclàssica i el model senequià cauran en el desprestigi com a part d'un mateix procés. Aquest procés tindrà la seva culminació en la visió de la tragèdia –i en l'abstracció de quelcom anomenat “el tràgic”–

Amb l'ocàs del món clàssic comença un període de silenci pel que fa a les repeses del mite. Al segle XVII, però, en l'àmbit francès, la recreació del mite pren una embranzida considerable que perdura fins a l'època contemporània. Entre altres autors d'*Electra* i *Orestes* hi tenim el baró de Longepierre (1719) i Voltaire (1750). En context italià també Alfieri escriu un *Oreste* (1783). El que caracteritza moltes de les obres d'aquest període és la tendència a atenuar o eliminar el matricidi. Alfieri, per exemple, fa que Orestes mati la seva mare per accident quan ella s'interposa entre l'espasa del fill i el cos d'Egíst. També és característica de les versions modernes la tendència a complicar la trama, amb preferència per l'addició d'intrigues amoroses.<sup>78</sup>

Al segle XX, el resultat del recompte d'obres que reprenen el mite es dispara, fins al punt que Condello bateja aquest segle com “[i]l secolo di Elettra” (2010: 107). A continuació, hem procurat sintetitzar de quina manera s'han tractat els elements constitutius del mite amb l'exemple d'algunes de les recreacions dramàtiques més rellevants.

---

en aquest moment en què l'idealisme alemany i altres corrents de pensament tracten de llegir una dimensió essencial de l'existència humana en els textos tràgics grecs (Mussarra, 2015: 53).

Aquesta situació sembla haver-se prolongat fins al segle següent.

<sup>78</sup> Vegeu Brunel, 1971: 259-380.



## 2.2.1. Els elements argumentals

### L'anagnòrisi

En les recreacions contemporànies, l'escena del reconeixement rep, per regla general, els següents tractaments: o bé es substitueix per un retrobament perquè Electra i Orestes no han perdut del tot el contacte (és el cas d'*Électre ou la chute des Masques*, de Marguerite Yourcenar, en la qual representa que Electra ha visitat més d'una vegada el seu germà a Argos);<sup>79</sup> o bé la demora de l'escena del reconeixement serveix per jugar amb la possibilitat de l'incest entre els dos germans (com a *Électre*, de Jean Giraudoux,<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> L'obra de Yourcenar, escrita el 1944 i estrenada el 1955 a París, comença amb l'arribada d'Orestes i Pílades a Micenes i acaba amb la seva fugida en companyia d'Electra, després de l'assassinat de Clitemnestra i Egist. El seu punt de partida clar és Eurípides (Electra conviu amb un camperol i atreu Clitemnestra al parany fent-li creure que està encinta). També hi ha, però, alguns detalls que remetent a les altres versions antigues. Cal destacar el fet que Egist sigui el darrer que mor, com en Sòfocles, però que a diferència de la tragèdia antiga, li sigui concedit parlar abans de morir i que quan ho faci acabi revelant que Orestes, en realitat, és fill seu. Tanmateix, el jove l'escomet i el mata. L'obra de Yourcenar va ser representada el 4 d'octubre de 1972 al Teatre Casal de Mataró. Xavier Fàbregas atribueix la traducció del text a Josep Cruz, el mateix director del muntatge. Vegeu la crítica que fa de la representació a *Serra d'Or* (1972: 69).

<sup>80</sup> *Électre*, de Jean Giraudoux, es va estrenar l'any 1937 a París. A Catalunya es va donar a conèixer en llengua original el 1942, al Teatre Barcelona, per la companyia de Jean Vernier (Anònim, 21-X-1942: 5). Després va tornar l'any 1961 al Gran Teatre del Liceu, on va ser representada en una única funció per la Comédie-Française (Martínez Tomás, 6-V-1961: 36). La difusió d'aquesta tragèdia en llengua catalana o espanyola és nul·la, però ha influït molt notablement en altres versions del mite, com en les obres de José María Pemán i Josep Palau i Fabre.

*Électre* comença amb l'arribada d'Orestes a Argos i acaba amb la mort de Clitemnestra i Egist. L'obra es divideix en tres parts: dos grans actes separats pel monòleg del personatge Le Jardinier, amb qui Electra està obligada a casar-se. Per a la seva versió, Giraudoux va adoptar elements de tots tres dramaturgs clàssics.

o a *Electra*, de José María Pemán).<sup>81</sup> Hi ha, a més, una tercera via que és potser la manera de fer més estesa i que substitueix o conviu amb les altres dues: es dóna un reconeixement a l'estil del que Whitman ja atribuïa a *Electra* de Sòfocles i que consisteix en el fet que Electra (i en algunes versions Orestes) prengui consciència del seu paper en el relat.

Per exemple, a *Les mouches*, de Sartre,<sup>82</sup> com a la recreació d'Eurípides, l'Orestes que es presenta als ulls d'Electra està per sota de les expectatives que ella se n'havia fet, i la decepció de la jove és patent; ella esperava un guerrer digne de ser l'hereu del casal dels Atrides i l'Orestes que retroba és un noi tendre i ple de dubtes. En aquest cas serà ell qui, després d'entomar el rebuig de la germana, tingui una revelació del seu propi destí i assumeixi el deure que li correspon com a fill d'Agamèmnon.

---

<sup>81</sup> El 1949, José María Pemán va escriure *Electra. Versión libre y moderna de un mito clásico*, per encàrrec del Teatro María Guerrero. Després de la seva estrena a Madrid, l'obra va ser representada al Teatre Grec de Montjuïc el 25 de juny de 1954, per la Compañía de María Jesús Valdés i sota la direcció de José Luís Alonso (Junyent, 6-VI-01952: 14; Morales, 26-VI-1952: 22; Zuñiga, 22-VI-1952: 54). L'obra no té com a referent cap tragèdia concreta de l'antiguitat, sinó que pren dels tres tràgics allò que més li convé. S'equipara a *Agamèmnon* pel fet de començar amb l'anunci del retorn del monarca victoriós a Argos i acaba, com *Les Coèfores* o les *Electra* de Sòfocles i Eurípides, amb la mort de Clitemnestra i Egist.

<sup>82</sup> *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre, es va estrenar a París el 1943. A Catalunya la companyia Adrià Gual la va donar a conèixer al públic el 1968, al Teatre Romea en la traducció de Manuel de Pedrolo (Fàbregas, 1968: 115-116), però abans, el 1946, ja se n'havia fet una lectura a l'Institut Francès davant d'un públic reduït (Gallén, 1981: 121). Es tracta d'una defensa de la llibertat individual i una crítica al totalitarisme i a la superstició que té com a rerefons no explícit el règim de Vichy (Sartre, 1973: 222-236). Com a les *Electra* de Sòfocles i Eurípides o a *Les Coèfores* d'Èsquil, l'acció comença quan Orestes arriba a Argos i acaba amb la mort de Clitemnestra i Egist. Sartre també pren elements de tots tres tràgics per conformar la seva tragèdia. El títol de l'obra és una al·lusió a *Électre*, de Giraudoux, en la qual les Erínies són anomenades mosques en un moment donat (Giraudoux, 1982 [1937]: 600).

Ara, aquesta epifania ja no incumbeix únicament l'assumpció del deure. En més d'un cas, allò que descobreix la parella de germans són les motivacions egoistes que hi ha darrere el matricidi. O'Neill,<sup>83</sup> per exemple, exclou l'anagnòrisi entre Orestes i Electra de la seva obra, però sobredimensiona el reconeixement de caire psicològic que és, de fet, allò que articula tot el seu drama: cada pas de Lavinia/Electra està motivat per un desig eròtic que s'amaga a si mateixa sota l'aparença d'un sentit extrem del deure i de la justícia, fins que, al darrer acte de l'última de les obres que conformen la trilogia, el seu frau se li fa evident.

### L'oracle

En les obres del segle xx, l'esfera divina, o bé desapareix, o bé no és tinguda gaire en compte. En conseqüència, es minimitza la importància de l'oracle d'Apol·lo. Una excepció remarcable, però, és *Elektra* d'Hugo von Hofmannsthal.<sup>84</sup> En ella, Orestes afirma:

---

<sup>83</sup> *Mourning Becomes Electra*, estrenada l'any 1931 a Nova York, és una trilogia que té com a primera font Èsquil (les tres peces que la componen: *Homecoming*, *The Hunted* i *The Haunted* es corresponen amb *Agamèmon*, *Les Coèfores* i *Les Eumènides*) però també pren elements dels altres tràgics. L'escena es desplaça de l'Argos de l'èdat heroica a la Nova Anglaterra del segle XIX. Els Atrides han esdevingut els Mannon, una rica i influent família puritana.

La popularitat a Catalunya de l'autor, guanyador del premi Nobel de Literatura el 1936, va ser molt notable. La seva versió del mite d'Electra es va representar per primer cop a Catalunya al Teatre Grec de Montjuïc, el 1967 (Pedret Muntañola, 31-VIII-1967); després va ser possible veure-la de nou al Teatre Lliure, el 1992 (Ordóñez, 1996: 205-207), sempre en versió abreujada a causa de l'extensió de l'obra.

<sup>84</sup> La tragèdia *Elektra*, d'Hugo von Hofmannsthal, es va estrenar el 1904 a Berlín. El referent més rellevant d'aquesta peça, que consta d'un sol acte, és la versió del mite que ofereix Sòfocles. El 1909 va reaparèixer a Dresden, però ara com a òpera amb música de Richard Strauss. És en aquesta versió musicada que és més coneguda a Catalunya, on es va estrenar el 1949 (Anònim, 13-II-1949).

“Ich weiß nicht, wie die Götter sind. Ich weiß nur / sie haben diese Tat mir auferlegt, / und sie verwerfen mich, wofern ich schaudre” (Hofmannsthal, 1954 [1904]: 64).<sup>85</sup>

En general, si els déus hi són presents, es limiten tot sovint a simbolitzar una idea abstracta, com ara la violència, l’abús de poder i la injustícia que representa l’Apol·lo d’*Orestea* (*una commedia organica?*),<sup>86</sup> més proper al model d’Eurípides que no pas al d’Èsquil.

Consideració a part mereix el cas de Sartre, on malgrat no haver-hi oracle, l’esfera divina hi és molt present, però aquí en comptes d’Apol·lo hi ha Júpiter, el qual intenta persuadir Orestes de deixar en pau Clitemnestra i Egist. En aquesta recreació els déus no són portadors de cap ordre justa; els moviments que fan fer als homes són motivats per la seva necessitat personal. Cal que els homes se sentin culpables i es penedeixin perquè els déus puguin alimentar-se de la seva angoixa. El missatge que Júpiter dona a

---

El text de Hofmannsthal va ser traduït al català per Joaquim Pena l’any 1912 i es va estrenar aquell mateix any al Teatre Principal protagonitzat per Margarida Xirgu (Anònim, 25-IV-1912).

<sup>85</sup> “No sé pas res dels déus. Sols m’es notori / qu’ells aquest acte a mi l’encomanaren, / y’m recriminaren, mai que m’espanti” (Hofmannsthal [Pena trad.], 1912: 76).

<sup>86</sup> Aquesta obra, muntada per la Societas Raffaello Sanzio i escrita pel seu director, Romeo Castellucci, es va estrenar el 1995 a Prato, Itàlia. Segueix l’estructura de l’*Orestea* amb l’afegit d’una escena inicial que remet a *Ifigènia a Àulida*. En aquesta recreació, el text és només un component més d’un espectacle que es basa principalment en els efectes visuals i sonors. A més d’enginyers mecànics i animals vius, la Societas Raffaello Sanzio juga amb la posada en escena de cossos d’actors inusuals: en les didascàlies del text, es diu que Agamèmnon ha de ser representat per un actor amb síndrome de Down, Clitemnestra i Electra han de ser obeses; Orestes i Pílades, extremadament prims; Apol·lo no ha de tenir braços. També és remarcable les interferències amb *Alícia al País de les Meravelles*. Vegeu Palmeri (2014: 119-153).

Orestes pretén evitar que l'heroi faci cap acció que destrueixi aquest estat de coses.

### L'assassinat de Clitemnestra i Egist

L'estratègia amb què Orestes penetra al palau dels Atrides, quan no es limita a imitar les versions clàssiques, com en el cas de Hofmannsthal, no és, per regla general, gaire rellevant i hi ha molta diversitat entre les opcions triades per cada recreador. Orestes sol limitar-se a amagar la seva identitat, sense cap subterfugi elaborat *a priori*. Una excepció remarcable és la de *Mourning Becomes Electra*: Orin/Orestes i Lavinia/Electra entren d'amagat al vaixell d'Adam/Egist, el maten d'un tret i fan passar l'assassinat per l'obra d'uns lladres. Per altra banda, és recurrent l'aparició del dubte en Orestes (i, fins i tot, en Electra, com ocorre a *Les mouches*) just abans del matricidi.

Així mateix, és digne d'esment l'omissió del matricidi *de facto* en algunes obres en què Clitemnestra mateixa es mata quan descobreix el seu amant assassinat, com a *Mourning Becomes Electra* i *Electra* de Pemán, per exemple. Ara, el resultat sobre la consciència d'Orestes serà el mateix que si l'hagués morta ell. Hi ha, però, una excepció notable, que és *The Family Reunion*, de T. S. Eliot,<sup>87</sup> en la qual Amy/Clitemnestra mor d'una aturada cardíaca

---

<sup>87</sup> *The Family Reunion* va ser escrita i estrenada l'any 1939. La traducció catalana de l'obra està signada per Lluís Maria Aragó, i es va publicar l'any 1992 a la col·lecció "Les millors obres de la literatura universal", d'Edicions 62, juntament amb altres peces dramàtiques de l'autor. A Barcelona se'n va fer una representació en llengua espanyola l'any 1949, al teatre Comèdia, a càrrec de la companyia Thule-Teatro de Ensayo (Gallén, 1985: 237). En aquesta obra, els elements constitutius del mite han sofert un procés d'actualització tan radical que és difícil identificar-los. Tanmateix, alguns paral·lelismes innegables, juntament

després que Harry/Orestes s'hagi negat a participar en els seus plans i l'hagi abandonat.

### El fat dels Atrides

És força rar que la fatalitat que plana sobre la família dels Atrides conservi el valor transcendent que tenia en les versions antigues. Una de les poques excepcions és *Électre* de Giraudoux. L'autor aprofita la descripció de les finestres del palau per fer esment d'alguns dels episodis violents de la família dels Atrides: "C'est celle [fenêtre] de la chambre où Atrée, le premier roi d'Argos, tua les fils de son frère [...]. Et Cassandre fut étranglée..." (Giraudoux, 1982 [1937]: 599). Així mateix, el que pretén Egist amb el matrimoni d'Electra no és privar-la d'una descendència noble, com en Eurípides, sinó traspasar el mal fat dels Atrides a una altra família.

En general, però, la idea de la fatalitat, més que amb causes metafísiques o amb una maledicció exclusiva de la família dels Atrides, s'explica amb conceptes aportats per la psicologia i, fins i tot, la genètica. El cas més clar és el d'O'Neill. La falta primigènica en l'obra del nord-americà la va cometre David/Tiestes, pare al seu

---

amb referències directes al mite, dissipen qualsevol dubte sobre si es tracta o no d'una autèntica recreació del mite d'Electra.

En aquesta obra, l'acció se situa a principis del segle XX. Harry/Orestes torna a casa després de vuit anys d'absència per celebrar-hi l'aniversari d'Amy/Clitemnestra, la seva mare. El persegueixen les Erínies a causa de la mort de la seva esposa, de la qual n'és d'alguna manera responsable. Amy pretén que Harry es faci càrrec de la hisenda familiar, ell, però, sap que no és aquest el seu destí, i amb l'esperó d'una cosina seva amb qui es va criar, Mary/Electra, i de la germana més jove d'Amy, Agatha/Cassandra, decideix abandonar la seva mare i fer de les Erínies que el turmenten les seves Eumènides particulars, les quals l'han de guiar cap a la redempció. Amy mor del disgust just després de la partida del seu fill.

torn d'Adam/Egist, i les seves conseqüències s'estenen fins que l'última supervivent de la nissaga, Lavinia/Electra, renuncia al món i decideix aïllar-se en la solitud del casalot familiar per tal de pagar pels crims de la seva família. Per una banda, hi ha la idea puritana de pecat i càstig, de l'altra, una interpretació del complex d'Èdip portat a l'extrem:<sup>88</sup> els fills odien el progenitor del seu mateix sexe i s'enamoren del del sexe contrari, en cas de no poder satisfer aquest desig, el desvien cap a algú que se'ls hi assembli. Això, unit a la idea de la determinació genètica que implica no només la semblança física, sinó també similitud de caràcter, és el que fa que Lavinia/Electra estimi Ezra/Agamèmnon i adori Orin/Orestes perquè li recorda el pare. També és el que provoca que la jove se senti atreta per l'amant de la seva mare, el qual comparteix trets amb el seu pare perquè n'és cosí.

Com a contraexemple d'aquesta tendència, cal esmentar el cas de *Les mouches*, que es troba al marge del recurs al psicologisme o del determinisme genètic. Sartre converteix el matricidi en un acte absolutament lliure. L'únic destí al qual ha de fer front l'ésser humà, ve a dir amb la seva recreació estretament lligada a la seva filosofia, és el de responsabilitzar-se de la seva pròpia llibertat.

### Les conseqüències del matricidi

Les recreacions contemporànies han tendit a conservar, adaptant-les en major o menor grau, les Erínies. El més freqüent és convertir-les

---

<sup>88</sup> Vegeu l'entrada "Edipo" del *Diccionario del psicoanálisis*. R. Chemama i B. Vandermersch (dirs.). Buenos Aires: Amorrortu, 2004. pp. 183-187. En la nostra tesi fem servir el complex d'Èdip en la seva accepció més amplia, aplicable a tots dos sexes i que compren també el que Jung va anomenar més tard complex d'Electra.

en símbol del remordiment, com en el cas de Giraudoux i Sartre. Hofmannsthal, fidel a Sòfocles, no les fa aparèixer i, com el referent antic, atribueix a Electra i Orestes la funció originària de les deesses de la venjança. De fet, Electra ha assumit tan bé el seu paper de Fúria que quan desapareix l'objecte del seu odi no li queda res més a fer sinó morir enmig de la dansa amb què celebra la victòria.

En la resta de casos, el matricidi farà que la vida d'Electra i Orestes esdevingui insuportable (com, per exemple, en l'obra d'O'Neill),<sup>89</sup> o, com a mínim, una mica més feixuga: “Havent dinat, el nostre germà se'n va anar; perseguit, van dir, / per les Erínies. Res de tot això. Es va allunyar tranquil·lament / tot just una mica més enquimerat, i una mica abatut” (Ritsos [Casas trad.], 2007: 63).<sup>90</sup> En cap cas, però, no hi ha un final feliç: l'Orestes

---

<sup>89</sup> En la correspondència d'Eugene O'Neill, publicada per Travis Bogard i Jackson Bryer, s'hi pot llegir:

The Electra figure in the Greek legend and plays fades out into a vague and undramatic future. [...] In our modern psychological chain of fate certainly we can't let her exit like that! She is so inevitably worthy of a better tragic fate! And I flatter myself I have given my Yankee Electra an end tragically worthy of herself! The end, to me, is the finest and most inevitable thing of the trilogy. She rises to a height there and justifies my faith in her! She is broken and not broken! By her way of yielding to her Mannon fate she overcomes it. She is tragic! (Bogard i Bryer, 1988: 389-390).

<sup>90</sup> “Μετὰ τὸ γεῦμα, ὁ ἀδελφός μας ἔφυγε, —κνηνημένος, εἶπαν, / ἀπὸ τὶς Ἐρινόες. Τίποτα τέτοιο. Απομακρύνθηκε ἤσυχα, / μονάχα λίγο πιὸ στοχαστικὸς καὶ κάπως σκυμμένος” (Ritsos, 1972: 173). Aquests versos pertanyen a “Crisòtemis” (“Χρυσόθεμις”), de Iannis Ritsos. És un text escrit entre el 1967 i el 1970. Es va publicar, juntament amb altres poemes dramàtics, al llibre *Quarta dimensió* (*Τεταρτη Διασταση*), el 1972. Aquests poemes són llargs monòlegs en vers lliure adreçats a un interlocutor mut. Estan flanquejats per dos fragments en prosa que, a la manera de didascàlies teatrals, contextualitzen la part lírica. La majoria dels monòlegs de *Quarta dimensió* estan protagonitzats per personatges mítics, dels quals cinc s'inscriuen en el cicle dels Atrides: “Agamèmnon” (“Ἀγαμέμνων”), “La casa morta” (“Τὸ νεκρὸ σπίτι”), “Crisòtemis”



d'*Oresteia* (una *commedia organica?*), en comptes de retornar a Argos després d'haver guanyat el judici de l'Areòpag, es tanca dins d'una gàbia amb les Erinies, representades per uns micos.

### 2.2.2. Els personatges

En les recreacions contemporànies la mena de relació que els personatges estableixen entre ells no és només un element constitutiu bàsic del mite, sinó que, tot sovint, esdevé el tema principal de les obres. La tragèdia de Hofmannsthal, per exemple, que amb relació als elements argumentals es mostra molt fidel a Sòfocles, centra tot el drama entorn de l'odi que Electra sent per Egist i Clitemnestra.

En general, el caràcter de les relacions entre els personatges s'ha modificat. Si bé Electra segueix odiant la seva mare, en més d'una recreació l'odi és en veritat la disfressa d'una enveja i una gelosia inconfessades (per exemple, a *Électre ou la chute des Masques*).<sup>91</sup> En aquests casos es tendeix a subratllar la semblança entre les dues dones.<sup>92</sup>

---

(“Χρυσόθεμις”), “Sota l’ombra de la muntanya” (“Κάτω ἀπ’ τὸν ἴσκιον βουνοῦ”) i “Orestes” (“Ορέστης”).

<sup>91</sup> “CLYTEMNESTRE: [...] Comme j’avais raison de me méfier de tes allées et venues le matin dans les corridors, de tes jupes trop courtes de fillette aux jambes maigres, de tes yeux obstinément baissés, mais quêtant Égisthe! Comme tu me l’as envié, mon amant!” (Yourcenar, 1971a [1954]: 60).

<sup>92</sup> Això ocorre, per exemple a *Les mouches*: “CLYTEMNESTRE: [...] Tu me hais, mon enfant, mais ce qui m’inquiète davantage, c’est que tu me ressembles: j’ai eu ce visage pointu, ce sang inquiet, ces yeux sournois (Sartre, 1982 [1943]: 135).

O’Neill, per la seva banda, porta més lluny que ningú aquest recurs de posar l’accent sobre les semblances entre els membres d’una mateixa família i fa que fins i tot Orin/Orestes i Ezra/Agamèmnon tinguin els mateixos trets, tant físics com psíquics.

També és freqüent que l'aversion d'Electra es degui al fet que una i altra representin principis oposats (Condello, 2010: 110): Clitemnestra, la vida i la joia; Electra, la mort i el deure. És el que passa a "Orestes", de Ritsos, o, de nou, a *Mourning Becomes Electra*.

Un altre tret compartit per més d'una recreació contemporània és la supressió de l'odi d'Orestes per Clitemnestra, substituït tot sovint per un desig edípic.

També és rellevant la relació entre els germans: des d'una passió incestuosa, insinuada a Giraudoux i clarament expressada, encara que frustrada, a O'Neill, fins al rebuig (d'Electra envers Orestes, a Sartre) i la indiferència (com en el cas d'"Orestes" de Ritsos).

### Electra

Els trets característics dels personatges també han sofert alguns canvis. Pel que fa a Electra, a més del que s'acaba de dir, és remarcable el fet que hagi perdut, per regla general, la innocència que li concedia Èsquil i la virtuositat que li atribuïen alguns dels estudiosos de Sòfocles. Ja no és contrastada amb la sotmesa Crisòtemis que es dibuixa el caràcter de l'heroïna (aquest contrast només es manté a l'obra de Hofmannsthal i al poema "Crisòtemis", de Ritsos), sinó amb la innocència i el caràcter afable i indecís d'Orestes, i l'alegria de viure de Clitemnestra. Al seu costat, l'actitud d'Electra sol ser inhumana.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Només en el cas de Hofmannsthal Electra manté, en certa manera, l'estatus d'heroïna que per la seva noblesa es distancia de la resta de personatges.

Aquesta Electra forta i despietada, que tan poc s'assembla al personatge que descriu Èsquil, és present, tanmateix, en les obres que remetent inequívocament a l'*Orestea*, com ara la trilogia d'O'Neill o *Orestea (una commedia organica?)*

### Orestes

Com ja s'ha avançat, Orestes sol ser més feble que la seva germana, de qui li cal l'empenta per poder actuar, com en el cas d'Eurípides. Una excepció es troba a *Les mouches*, on és ell qui ha d'encoratjar-la a ella perquè la manca d'un fonament sòlid per al seu odi fa que Electra renunciï a la responsabilitat dels seus actes i s'ensorri després del matricidi. Això, però, és després que els dos germans hagin intercanviat els papers: al principi de l'obra Electra és la forta i Orestes el feble.

### Clitemnestra i Egist

Les Clitemnestres modernes adopten sense cap mena de dubte la mesura humana que Sòfocles i Eurípides ja havien donat a aquest personatge. En la major part dels casos són durament castigades, d'una banda, pels remordiments d'haver enviat el fill a l'exili, de l'altra, per la por a les conseqüències de l'assassinat d'Agamèmnon.

---

Tanmateix, es tracta d'una noblesa equívoca, guanyada al preu de negar tot allò que fa possible la vida:

Elettra è pura asocialità o nobiltà ideale, che si esprime nella paradossale sintesi di abiezione —perché nulla distingue Elettra dalle sues serve— e purezza interiore —perché tutto, in tale abiezione, fa di Elettra l'inverso dei valori egemoni [...]. Solo in prospettiva si può sostenere che Hofmannsthal ravvivi genuinamente il tipo dell'“eroe sofocleo”, cui appartengono per definizione asocialità esteriore e interiore eccellenza (Condello, 2010: 110).

En algunes versions (per exemple la de Hofmannsthal, O'Neill o Sartre) aquests remordiments van acompanyats de la degeneració física. En qualsevol cas, la reina d'Argos no amaga que el motiu del seu crim ha estat bàsicament l'amor per Egist, sense que acabi de quedar clar si aquest és causa o conseqüència de l'odi envers Agamèmnon.

Un dels fenòmens més rellevants pel que fa a aquest personatge és el protagonisme que pren en les recreacions que tracten de la relació home-dona des de la perspectiva del feminisme, com ara *I sogni di Clitennestra*, de Dacia Maraini (1978).<sup>94</sup>

Finalment, cal destacar la rellevància que pren el personatge d'Egist. Seguint el model de Sòfocles, se'l fa governant d'Argos o Micenes, a vegades en qualitat de regent, a vegades com a nou rei. No sempre s'especifica que Egist correspongui a l'amor de Clitemnestra. Giraudoux, per exemple, arriba fins i tot a convertir-lo en pretendent d'Electra. En la major part dels casos (com ara Giraudoux, Sartre, o Yourcenar) la covardia que el caracteritza en les tragèdies antigues s'ha reconvertit en astúcia.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> L'acció d'*I sogni di Clitennestra* té lloc a Prato, a mitjan del segle XX. Els Atrides són una família de sicilians de pocs recursos que, com tants altres compatriotes, han hagut d'emigrar. Clitemnestra viu afeixugada tant per la tirania d'Agamèmnon —que la mata a treballar i l'humilia portant a casa Cassandra, la seva amant—, com per l'ambient retrògrad del barri on viu. Després de la mort d'Agamèmnon, que no queda clar si ha estat assassinat per la seva dona o si ha mort d'infart, Clitemnestra embogeix.

<sup>95</sup> Cal destacar, per la seva excepcionalitat, el tractament d'aquest personatge en l'obra de Yourcenar. Com ja s'ha dit, l'escriptora belga el converteix en l'autèntic pare d'Orestes. En el pròleg a la seva obra, Yourcenar explica els motius d'aquest viratge:

Dans *Électre ou la chute des Masques*, je me posais à mon tour un problème qu'on peut à peu près énoncer comme il suit : que deviendraient l'indignation, la haine, et leur succédané, la vengeance, que le vengeur se

### 2.2.3. Els elements discursius

#### Llenguatge

De les Electres que s'han esmentat fins ara, les d'Hugo von Hofmannsthal i T. S. Eliot, juntament amb els poemes dramàtics de Ritsos, són les úniques que empren el vers.<sup>96</sup> A banda d'això, tret dels casos en què la parla dels personatges és un element més que contribueix a localitzar l'acció en un temps i un indret determinats (com en el cas de *Mourning Becomes Electra*), hi ha una tendència força generalitzada a emprar un llenguatge incongruent amb el temps passat en què se suposa que passa l'acció. L'efecte que s'aconsegueix amb aquest recurs és que passat i present es confonen per crear un no-temps que equival a sempre. Això és força evident en *Électre* de Jean Giraudoux (on en un context aparentment antic hi actua una família perfectament burgesa que s'expressa amb un llenguatge propi del teatre de boulevard), o a *Les mouches*, de Jean-Paul Sartre (on Orestes és presentat com a un turista sense casa pròpia que, arribat el cas, podria establir-se en qualsevol ciutat universitària i exercir-hi de professor d'arquitectura, tot plegat en

---

plaisait à décorer du beau nom de justice, si la position dans laquelle ce vengeur croyait se trouver par rapport à ses ennemis apparaissait subitement sous un jour nouveau [...]? (Yourcenar, 1971b [1954]: 19).

Tanmateix, aquest canvi en la distribució dels papers no impedeix que Orestes mati Egist i, d'aquesta manera, Yourcenar banalitzï les implicacions psicològiques dels lligams familiars que són tan importants, per exemple, a O'Neill.

<sup>96</sup> Aquesta opció també ha estat adoptada per altres autors ben coneguts, les obres dels quals, tanmateix, no han gaudit de gaire renom a Catalunya. És el cas, per exemple, de *Die Atriden. Tetralogie*, de Gerhart Hauptmann (que va ser escrita entre 1940 i 1943 i consta de les obres: *Iphigenie in Aulis*, *Agamemnon's Tod*, *Elektra*, *Iphigenie in Delphi*), i de *Pilade* (publicat el 1967), de Pier Paolo Pasolini.

uns termes que imiten l'ús social del llenguatge en l'època en què es va escriure l'obra).

Per últim, cal esmentar el cas d'*I sogni di Clitennestra*, de Dacia Maraini. En aquesta obra, un llenguatge que vol imitar el d'una família d'immigrants sicilians de la segona meitat del segle XX alterna amb els versos de la traducció de Pasolini de l'*Oresteia* (Palmeri, 2011).

### Didascàlies i llenguatge escènic

En les recreacions contemporànies, a diferència de les obres clàssiques, sí que es disposa de la informació de les didascàlies que, a més de situar l'acció en l'espai i el temps, evidencien quina era la voluntat de l'autor del text pel que fa al llenguatge escènic.

En general, és força habitual que els dramaturgs del segle XX donin al seu escenari un valor simbòlic. Hugo von Hofmannsthal, per exemple, fa que l'acció ocorri en un dels patis interiors del palau dels Atrides, fet representatiu de la vida de captives que menen Electra i Crisòtemis, que tenen vetada la sortida a l'exterior. En la trilogia *Mourning Becomes Electra*, d'Eugene O'Neill, la mansió de la família Mannon/Atrida acabarà exercint sobre els personatges una influència semblant a la de les Erínies en les obres clàssiques.<sup>97</sup> Aquest autor també juga amb el color dels vestits de Lavinia/Electra i Christine/Clitemnestra per fer patent com la filla acaba assimilant, en un moment donat, el caràcter de la mare. Així

---

<sup>97</sup> La didascàlia que obre el quart acte de *The Haunted* és prou eloqüent: “[...] *On the ground floor, the upper part of the windows, raised from the bottom, reflect the sun in a smouldering stare, as of brooding revengeful eyes*” (O'Neill, 1988 [1931]: 1045).

mateix, per simbolitzar el fet que comparteixen tota la família dels Mannon, indica que tots els membres han de tenir rostres semblants a màscares.<sup>98</sup>

Finalment, cal tenir en compte la importància que el llenguatge escènic té en aquelles obres que, sobretot al darrer terç del segle XX, rebaixen la importància de l'element textual en favor de l'audiovisual, com ara *Oresteia (una commedia organica?)*, de la Societas Raffaello Sanzio.

### La dispositio dels elements argumentals

Pel que fa a la *dispositio* dels elements argumentals, hi ha molta diversitat. En general, les desviacions que s'observen respecte a les obres clàssiques són causades per una tendència notable a la complicació en l'acció. Les anagnòrisis, per exemple, es multipliquen: a l'obra de Yourcenar, a més del reconeixement figurat d'Electra amb els seus instints més foscos, hi ha el

---

<sup>98</sup> De fet, O'Neill va estar temptat de fer servir màscares autèntiques per a la seva obra. En un article publicat originalment a la revista *American Spectator*, l'any 1932, escrivia:

With *Mourning Becomes Electra*, masks were called for in one draft of the three plays. But the Classical connotation was too insistent. Masks in that connection demand great language to speak – which let me out of it with a sickening bump! So I had to discard them. There was a realistic New England insistence in my mind, too, which would have barred great language even in a dramatist capable of writing it, an insistence on the clotted and clogged and inarticulate. So it evolved ultimately into the “mask-like faces,” which expressed my intention tempered by the circumstances. However, I should like to see *Mourning Becomes Electra* done entirely with masks, now that I can view it solely as a psychological play, quite removed from the confusing preoccupations the Classical derivation of its plot once caused me. Masks would emphasize the drama of the life and death impulses that drive the characters on to their fates and put more in its proper secondary place, as a frame, the story of the New England family (O'Neill, 1988 [1932]: 409).

reconeixement d'Egist com a pare d'Orestes i el de Pílates com a agent doble al servei d'Electra i Egist.

#### 2.2.4. Els elements temàtics

La qüestió de la justícia, central en les obres clàssiques, al segle xx torna a aparèixer en la major part de les versions contemporànies, però ja no és el nucli temàtic de l'obra.

Marguerite Yourcenar descriu perfectament en què consisteix, en molts casos, aquest desplaçament:

Riches ou curieuses, agressives ou confuses, ces interprétations contemporaines sont presque toutes d'accord pour ne laisser au concept de justice qu'une valeur subjective, pour trouver à la fureur d'Électre, à la folie d'Oreste, des motivations sexuelles évidentes ou cachées, pour préférer enfin l'instinctif ou l'inconscient à la conscience, dans les deux significations, intellectuelle et morale, de ce mot démodé (Yourcenar, 1971b [1954]: 17).

Es tracta de substituir una justícia vinculada a les divinitats i la noció d'un fat transcendent que guia els destins dels personatges, per una mena de determinisme psicològic que ve a demostrar que tota justícia és un constructe purament humà. És la substitució d'un destí transcendent per un d'immanent que descriu Pierre Brunel (1971: 150-164).<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Brunel també parla, a més del destí transcendent i de l'immanent, del destí imminent:

[J]e serais tenté de découvrir dans les *Électre* modernes, beaucoup plus qu'un destin immanent qui devait en tenir lieu, un destin imminent, Non plus intérieur au héros tragique, non plus venu d'un au-delà du monde, mais rôdant tout près et toujours prêt à surgir. Un destin qui tient plus, peut-être, à la situation qu'à la personne (Brunel, 1971: 168).



El cas més característic d'aquest desplaçament el torna a oferir la versió d'O'Neill: en les dues primeres peces de la trilogia, Lavinia/Electra sembla actuar segons la convicció que l'acció justa és castigar els adúlter i, per respecte al pare mort, cal fer-ho de manera que el bon nom de la família no quedi tacat. Però en la darrera de les obres es fa patent que aquesta convicció era realment la manera de justificar uns actes motivats per la gelosia. L'amor i l'odi són les forces motrius de la tragèdia d'O'Neill. El mateix val per a *Électre ou la chute des Masques* de Marguerite Yourcenar.<sup>100</sup>

Ara bé, fins i tot en les recreacions que rebutgen la solució psicologista, com ara la de Sartre, apareix de nou la idea que la justícia és un afer humà: "ORESTE: Que m'importe Jupiter? La justice est une affaire d'hommes, et je n'ai pas besoin d'un Dieu pour me l'enseigner" (1982 [1943]: 203).<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Yourcenar, en el preàmbul a la seva pròpia recreació, després d'haver repassat les principals obres que la precedien, des de l'antiguitat fins a Sartre, conclou que tot autor contemporani, enfront de la tragèdia d'Electra:

[R]ejetta la solution Antique, qui était la justice, sans adopter la solution chrétienne, qui serait le pardon, ni ces solutions de la sagesse laïque qui sont la compréhension, le dédain, l'indifférence. Les termes psychologiques, les formules littéraires ne font qu'étiqüeter ou que décrire différemment ce même fait brut, que est la haine (Yourcenar, 1971b [1954]: 18).

Ella mateixa fa que la seva Electra confessi a Píladès: "Tu ne le manqueras pas, tu en es sûr? Ah! Comme ce sera bon, la vengeance... Comme c'est bon d'avouer que c'est de vengeance qu'on a faim, et pas seulement de justice..." (Yourcenar, 1971a [1954]: 47).

<sup>101</sup> L'obra de Giraudoux és un cas a part. Si bé tracta el tema de la justícia, s'allunya del referent clàssic en tant que porta el problema al món de la burgesia dels segles XIX i XX. La seva tragèdia planteja el xoc entre la concepció burgesa de la justícia defensada per Egist i els personatges de la família dels Théocathoclès, contra la idea de justícia absoluta que defensa Electra, segons la qual la veritat s'ha d'imposar encara que això impliqui la destrucció d'Argos. Mentre que Egist i els Théocathoclès opten per oblidar les faltes antigues en benefici de l'estabilitat social, Electra representa el record dels antics pecats i la

*Les mouches* exemplifica igualment la recreació contemporània del mite d'Electra al servei d'una tesi (de l'existencialisme sartrià, en aquest cas). Això també es dona, d'una manera més subtil, a *Orestea* (*una commedia organica?*), on la subversió de l'escena final equival a donar la victòria al partit de Clitemnestra i les Erínies,<sup>102</sup> i permet posar aquesta obra en relació amb les relectures feministes del mite que reprenen la qüestió de la naturalesa de la relació home-dona ja plantejada a l'*Orestea* i a *Orestes* d'Eurípides. També és el cas, per descomptat, d'*I sogni di Clitemnestra*, de Dacia Maraini.

Per altra banda, cal fer notar que, com ja passava en el context antic, les recreacions contemporànies del mite fan sovint referència a fets d'actualitat en el moment de la seva escriptura. Això és el que aconseguim, per exemple, l'actualització del mite que opera Dacia Maraini o el fet que en els poemes dramàtics de Ritsos les guerres mítiques es barregin en la memòria dels personatges amb els conflictes que va patir Grècia durant el segle XX i, en especial, a partir de l'ocupació durant la II Guerra Mundial i la subsegüent Guerra Civil.<sup>103</sup>

---

necessitat que siguin punts.<sup>101</sup> “À voir Electre je sens s'agiter en moi les fautes que j'ai commises au berceau” (Giraudoux, 1982 [1937]: 606), diu el patriarca dels Théocatholès, que s'oposa al fet que Electra passi a formar part de la seva família per mitjà del matrimoni amb Le Jardinier.

<sup>102</sup> Segons Castellucci (2001b: 158): “Non ho dato come scontata la conclusione culturale dell'*Orestea*: l'istituzione dell'Areopago, l'assoluzione (con voti pari) di Oreste e il definitivo instaurarsi del diritto patriarcale e spirituale come superamento dello *ius naturale* [...]”.

<sup>103</sup> Sartre també remet a la situació política del seu país per explicar la gènesi de *Les mouches* (vegeu Sartre, 1973: 222-236). En l'obra, però, no hi ha cap referència explícita a l'ocupació alemanya de França.

Un altre tema recurrent és la reflexió metaliterària que versa, sobretot, sobre la natura tràgica del mite. Giraudoux, per exemple, per boca del personatge Le Jardinier, dona una definició de tragèdia que recorda força la catarsi aristotèlica:

C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprise d'amour, la cruauté... pardon, je veux dire la Tragédie (Giraudoux, 1982 [1937]: 642).

Fins i tot en les obres en què no hi ha una reflexió metaliterària explícita, paga la pena constatar que els recreadors contemporanis tendeixen a reivindicar l'estatus de tragèdia de les seves obres, i si bé renuncien a la idea de fatalitat que caracteritzava aquest gènere en l'antiguitat, així com a molts dels seus elements formals, no renuncien, en canvi, al concepte filosòfic de tragèdia ni a la idea que el mite pot expressar la natura de l'home. Així, per exemple, O'Neill escrivia a propòsit de la seva *Electra*:

If we had Gods or God, if we had Faith, if we had some healing subterfuge by which to conquer Death, the Aristotelian criterion might apply in part to our Tragedy. But our tragedy is just that we have only ourselves, that there is nothing to be purged into except a belief in the guts of man, good or evil, who faces unflinchingly the black mystery of his own soul! (Bogard i Bryer, 1988: 390).<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Per a una anàlisi del destí tràgic del gènere humà que es desprèn de *Mourning Becomes Electra*, vegeu l'article de Pau Gilabert (2011a), en el qual es fa evident la proximitat del plantejament d'O'Neill amb el pensament de Nietzsche i Wilde, i com de grec és en el fons el final desesperançat de la nissaga dels Mannon.

I això no és exclusiu de les versions psicologistes del mite. Sartre, des de la seva tesi existencialista, reivindica igualment l'estatus de tragèdia de la seva recreació: “La tragédie est le miroir de la Fatalité. Il ne m’a pas semblé impossible d’écrire une tragédie de la liberté, puisque le Fatum Antique n’est que la liberté retournée” (Sartre, 1973: 223).

Al marge d'aquestes lectures que veuen la tragèdia com a quelcom inherent a la condició humana, cal destacar, per exemple, la postura de Romeo Castellucci. A *Orestea (una commedia organica?)*, el túmul d'Agamèmnon de *Les Coèfores* esdevé una cabra escorxada a la qual Electra alleta i Orestes fa respirar de manera artificial. Castellucci desxifra el sentit d'aquesta escena així: “Ma la capra scuoiata che riprendre a respirare è il corpo stesso della tragèdia (*trágos*) e che qui richeve il latte d’odio di una bambina per poter tornare a essere. Plausibile” (2001b: 158). La tragèdia, doncs, com a artifici de les passions, però no com a condició necessària de l'home.

Un altre exemple de rebuig del tràgic com a destí de la humanitat seria *I sogni de Clitennestra*, de Maraini, on el conflicte que s'escenifica i sota el qual acaba sucumbint Clitemnestra és causat per una societat masclista que condemna la conducta de la protagonista. El conflicte tràgic, doncs, enlloc d'enfrontar dues posicions irreconciliables, s'ha substituït pel resultat d'una determinada ordenació social que pot ser esmenada.

## 2.3. Recapitulació

D'aquest repàs del tractament dels diversos elements constitutius del mite en algunes recreacions del segle passat, se'n poden extreure aquestes conclusions, les quals permetran emmarcar posteriorment les recreacions catalanes en un context més ampli.

En primer lloc, pel que fa als referents antics, els autors contemporanis, més que adoptar un sol dels tràgics com a referent, els acostumen a tenir tots en consideració. Per altra banda, no hem trobat gairebé cap referència explícita a altres recreacions del segle XX, a excepció del títol de l'obra de Jean Paul Sartre, que remet a *Électre*, de Giraudoux, o al repàs de les versions que l'han precedit amb què Marguerite Yourcenar prologa la seva peça. No obstant, és evident que en les recreacions que s'han vist en aquest capítol hi ha un seguit de tendències compartides en el tractament dels elements constitutius del mite.

Amb relació al tractament rebut pels elements argumentals, cal destacar, per una banda, que l'esfera divina es torna poc rellevant i ja no és la infal·libilitat i la justícia de la paraula dels déus allò que es discuteix, sinó que són les pròpies passions dels personatges les que articulen la tragèdia. Per altra banda, les conseqüències del matricidi tendeixen a ser sempre negatives per a Orestes i Electra. Un final inequívocament satisfactori per als herois com és el de *Les Eumènides* sembla impossible. Finalment, com ja s'ha avançat, l'argument es torna més enrevessat i s'amplien i es fan més complexes les relacions entre els personatges: juguen amb la

subversió dels models antics i/o amb l'aplicació del complex d'Èdip.

A l'hora de caracteritzar els personatges, Eurípides és potser el referent més clar pel que fa a la crueltat d'Electra i als dubtes d'Orestes. Clitemnestra té tendència a ser dibuixada com la contrapartida, més humana, d'Electra. Egist, per la seva banda, guanya protagonisme, en primer lloc perquè l'amor que Clitemnestra sent per ell es fa explícit i, en segon lloc, perquè pren part activa en l'acció, sobretot en les obres que tendeixen a complicar l'argument, com a *Mourning Becomes Electra* o *Électre ou la chute des Masques*, en les quals Electra també se sent atreta per l'amant de la seva mare.

Pel que fa als elements discursius, el llenguatge, en general, tendeix a crear un efecte d'indeterminació temporal, com ocorre en obres com *Électre*, de Giraudoux, *Les mouches* o *Électre ou la chute des Masques*, en les quals s'adopta un model de llengua molt proper a la parla quotidiana del moment en què s'escriu l'obra, sense que, però, s'eliminïn totes les referències a un passat inidentificable (palaus reials, sacrificis, espases, déus pagans, etc). A banda, cal destacar l'ús del vers en algunes de les recreacions esmentades (*Elektra* de Hofmannsthal, *The Family Reunion* de T. S. Eliot i els poemes dramàtics de Ritsos). Així mateix, és digne de menció el recurs emprat per Dacia Maraini de combinar la parla quotidiana dels personatges amb fragments de la traducció de l'*Orestea* de Pier Paolo Pasolini.

També l'escenari tendeix a incloure anacronismes que fan impossible indicar quan i on ocorre l'acció, tot i que no falten

exemples de recreacions on l'escena es trasllada a un temps i un lloc concrets ben diferents dels de les versions clàssiques, com ocorre a *Mourning Becomes Electra*, *The Family Reunion* o *I sogni di Clitennestra*. A més, els elements escenogràfics acostumen a tenir un valor simbòlic. Per últim, amb relació a la *dispositio* dels elements argumentals, destaca la inclusió de nous episodis en la trama, en consonància amb la tendència a la complicació argumental.

A les recreacions estudiades s'observa també un allunyament general dels clàssics des del punt de vista temàtic: les passions o els remordiments, si bé en Eurípides ja hi jugaven un paper destacat, no eren centrals en els tràgics antics, però són molt presents en les recreacions contemporànies, que exploten també el tema de l'amor incestuós. En canvi, com ja ocorria en les obres d'Èsquil, en el segle XX el mite d'Electra permet fer referència a fets d'actualitat. D'altra banda, mentre que el mite antic, pel fet de ser representat en el context ritual dels certàmens tràgics, contava amb la sanció de la polis i, per aquest motiu, era considerat l'expressió d'un sistema de creences compartit per la comunitat, en el cas de les repeses del segle XX, en canvi, serveix per expressar el punt de vista personal del seu autor i pot tenir sovint un caràcter reivindicatiu (com és el cas, per exemple, de les recreacions feministes del darrer terç del segle XX).

Finalment, el mite d'Electra també abraça sovint una reflexió metaliterària entorn de la tragèdia i del tràgic. En general, el mite tràgic segueix considerant-se vàlid per expressar una condició necessària de l'home, substituint, això sí, les creences antigues per

nous paradigmes filosòfics i psicològics. Hi ha, però, algunes excepcions a aquesta regla, en les quals el conflicte és originat no per cap naturalesa tràgica de l'home, sinó per circumstàncies absolutament contingents, ja sigui l'odi conscientment alimentat d'Electra, en el cas de la represa de Castellucci, ja sigui un determinat estat de coses de la societat que xoca amb els anhels del personatge protagonista, com en l'obra de Dacia Maraini.



### 3. LES TRADUCCIONS I ADAPTACIONS CATALANES DEL MITE D'ELECTRA

La recepció catalana dels clàssics grecolatins és un tema que s'ha tractat amb certa exhaustivitat en els darrers anys, sobretot pel que fa a les primeres dècades del segle XX. En aquest capítol se n'anotaran els punts principals a partir de l'estudi de les traduccions i adaptacions dels quatre textos dramàtics de l'antiguitat que s'han vist en el capítol precedent: *Orestea*, *Electra* de Sòfocles i Eurípides, i *Orestes* d'Eurípides. D'aquesta manera, aconseguirem una millor contextualització de les recreacions que es tindran en compte en el capítol 4, i podrem disposar d'un punt més de comparació en el tractament del mite clàssic d'Electra.

#### 3.1. La recepció dels clàssics grecs a Catalunya als segles XX i XXI

L'interès pel món grecolatí ha anat lligat, des de les seves primeres manifestacions en la literatura catalana vuitcentista, a la voluntat d'una represa cultural,<sup>105</sup> si bé no va ser un referent predilecte per als artistes i intel·lectuals vuitcentistes fins a tombants de segle.

La tirada de la cultura catalana d'aleshores per la literatura i el pensament alemanys del segle XIX va obrir la porta a una idealització del món clàssic, que va esdevenir així un element clau per al creixement cultural: “[d]els clàssics, els modernistes en

---

<sup>105</sup> Vegeu *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, de Valentí Fiol (1972), i el recull *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, editat per Rosa Cabré, Montserrat Jufresa i Jordi Malé (2003).

parlaven i, filtrats per Goethe o per Carducci, en rebien tota la influència que els arribava i els servia” (Miralles, 1977: 8).<sup>106</sup>

La situació de la cultura francesa també va influir en el gust per la literatura clàssica a Catalunya. Efectivament, el classicisme va ser adoptat pels intel·lectuals francesos vinculats a l'École Romane i a Action Française com a referent per al seu nacionalisme (Garriga, 1981; Murgades, 2003).

Aquestes influències es concreten en les ben conegudes particularitats del concepte de classicisme que va difondre's durant el període de puixança noucentista. Es tracta d'un classicisme estètic (ordre-ritme-mesura-arbitrarietat) que alhora és la justificació d'un ideari cultural (humanisme-mediterranisme) i polític (autoritat-imperialisme-civiltat).<sup>107</sup>

Ara bé, com ja va indicar Valentí Fiol (1972), i s'ha reiterat sovint, aquest classicisme de caire orsià no responia a un autèntic coneixement dels clàssics, sinó a un seguit d'essencialitzacions al servei del programa noucentista.

Pel que fa a la traducció, aquest interès de principi de segle pel món clàssic s'evidencia amb la creació de la “Biblioteca de Autores Griegos y Latinos”, dirigida per Lluís Segalà i Cosme Parpal i lligada a la revista *Academia Casalancia*.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Sobre el paper de la literatura i el pensament germànic en la valoració del món clàssic a Catalunya, consulteu el segon apartat del cinquè capítol de la tesi doctoral de Raül Garrigasait (2015: 165-196).

<sup>107</sup> Sobre la relació entre estètica, cultura i política, vegeu Garriga (1981 i 2003).

<sup>108</sup> Aquesta col·lecció es va iniciar el 1910 i va desaparèixer el 1917. Va ser concebuda com a un obsequi per als subscriptors d'*Academia Casalancia*. Publicaven diverses traduccions d'una mateixa obra, generalment espanyoles i catalanes, però també gallegues i basques. Per a un estudi aprofundit d'aquesta col·lecció, vegeu l'article de Ramiro González Delgado (2006).

També la col·lecció “Biblioteca Literària”, de l’Editorial Catalana, dirigida per Josep Carner, hi va tenir un paper important: s’hi van publicar les primeres traduccions que Carles Riba va fer de *L’Odissea* i d’*Antígona* i *Electra*, entre altres.

No és, però, fins a principis dels anys vint, que es creen les infraestructures necessàries i entren en escena personatges capaços de confrontar el classicisme idealitzant amb el classicisme històric. És el cas de la Fundació Bernat Metge, fundada el 1922, i els seus col·laboradors.

La Fundació Bernat Metge destaca per ser, com recorda Montserrat Franquesa (2013), una obra de país. Va néixer sota l’empara comercial d’Editorial Catalana, fins el 1926, que va passar a dependre de l’Editorial Alpha (Franquesa, 2013: 46-47). El seu objectiu era doble: en primer lloc, pretenia posar a l’abast del públic textos que permetessin una confrontació directa amb el món clàssic, que seguia essent el model que calia seguir. En segon lloc, l’exercici de traducció de les obres de l’antiguitat volia ser un mitjà per equiparar-se a les altres nacions europees. Això implicava, per una banda, el desenvolupament de la llengua catalana, que era considerada en situació de formació, com a una llengua moderna i vàlida per qualsevol mena de producció escrita. Per altra banda, calia suplir una mancança que distanciava la cultura catalana d’altres cultures europees, que era la possessió d’una ininterrompuda i sòlida tradició humanista. Aquesta tradició s’evidenciava, entre altres coses, amb l’existència de col·leccions

solvents d'autors de l'antiguitat.<sup>109</sup> D'aquesta manera, la traducció sistemàtica dels clàssics grecollatins havia de ser la clau per a la normalització de la pròpia literatura, alhora que era acollida com a una eina d'universalització de la cultura catalana, que aspirava a posar-se a l'alçada de les cultures occidentals de referència pel fet de fer-se partícip d'un llegat clàssic comú a tota Europa, com lúcidament explica Garrigasait (2015).

Després de la Segona Guerra Mundial, la idea d'adoptar els clàssics com a model per a la regeneració política nacionalista va caure arreu en una crisi evident, atès l'ús que en van fer els règims totalitaris d'Alemanya i Itàlia, principalment (Murgades, 2003). D'aleshores ençà, l'antiguitat grecollatina ja no es presentarà com a referent ideal i allò que es voldrà comprendre dels clàssics serà la seva dimensió terrenal i humana, clarament contextualitzada en el temps i en l'espai (Alsina Clota, 1964). Aquest és el punt de vista dels intel·lectuals catalans quan els estudis del món clàssic comencen a reprendre's després de la desfeta de la Guerra Civil. Per altra banda, cal fer notar que, a partir d'ara, tota reflexió sobre l'antiguitat es durà a terme en el si de l'acadèmia i relativament al marge de la vida cultural del país, si es compara amb la situació d'abans de la guerra. L'eclipsament de la Fundació Bernat Metge és paral·lel al declivi del ressò dels estudis clàssics fora del cercle dels especialistes:

Així, d'ocupar un lloc central en la formació de l'individu l'estudi de l'antiguitat ha passat a ser una disciplina especialitzada, cultivada en universitats interconnectades d'arreu del món. La creació cultural

---

<sup>109</sup> Per a una descripció del panorama europeu pel que fa a les col·leccions de clàssics grecollatins, vegeu Franquesa (2011).

en pot obtenir estímuls, però avança en general desconnectada de la feina dels acadèmics (Garrigasait, 2015: 276).

Al marge de la producció de la Bernat Metge, en els anys setanta es van editar les traduccions en vers de Sòfocles i Eurípides, de Carles Riba, a l'editorial Curial.

En les darreres dècades hi ha hagut un parell d'iniciatives, per bé que modestes, de publicar traduccions dels clàssics d'una manera més o menys sistemàtica. Són la col·lecció “L'Esparver Clàssic” (1993), de La Magrana, clarament adreçada a cobrir les necessitats dels alumnes de l'ensenyança secundària; i la col·lecció “Aetas”, de l'editorial Adesiara (2007), dedicada a la publicació de textos antics (grecolatins, de l'edat mitjana o el Renaixement).

A banda d'aquestes col·leccions dedicades d'una manera més o menys exclusiva als clàssics, s'han publicat algunes obres en col·leccions generals, com és el cas, per exemple, de l'adaptació de Jeroni Rubio d'*Electra* de Sòfocles, publicada per Proa en col·laboració amb el Teatre Nacional de Catalunya.

### 3.2. Les traduccions i adaptacions

El següent llistat mostra les traduccions i adaptacions catalanes de les obres clàssiques que tracten el mite d'Electra publicades durant el segle XX i començaments del XXI:

- **Sòfocles** (1912). *Electra*. Traducció de Josep Franquesa i Gomis. Tipografia l'Avenç.
- **Èsquil** (1919). *Les Choèfores, una tragedia orestiana*. Traducció d'Antoni Bulbena i Tosell. Impremta Badia.

- **Sòfocles** (1920). *Electra*, dins *Antígona. Electra*. Traducció de Carles Riba. Editorial Catalana, pp. 83-175.
- **Èsquil** (1934). *L'Orestea*, dins *Tragèdies*, vol. III. Traducció de Carles Riba. Editorial Alpha, pp. 14-175.
- **Sòfocles** (1961). *Electra*, dins, *Tragèdies*, vol. III. Traducció de Carles Riba† (introducció i notes a càrrec de Joan Petit). Editorial Alpha, pp. 15-77.
- **Sòfocles** (1977), *Electra*, dins *Tragèdies*, vol. II. Traducció de Carles Riba†. Curial, pp. 103-158.
- **Eurípides** (1977). *Electra*, dins *Tragèdies*, vol. II. Traducció de Carles Riba† (edició i revisió a cura de Carles Miralles). Curial, pp. 295-343.
- **Eurípides** (1977). *Orestes*, dins *Tragèdies*, vol. III. Traducció de Carles Riba† (edició i revisió a cura de Carles Miralles). Curial, pp. 129-191.
- **Èsquil** (1986). *Orestea*, dins *Les set tragèdies*. Tradució de Manuel Balasch. Edicions 62, pp. 149-298.
- **Sòfocles** (2010). *Electra*. Adaptació de Jeroni Rubió. Proa.

Vegem-les ara cas per cas a fi d'establir com han estat tractats els elements constitutius del mite i quines opcions discursives s'han adoptat.

### 3.2.1. Josep Franquesa i Gomis (1912)

*Electra* de Sòfocles, traduïda per Josep Franquesa i Gomis, és la primera traducció catalana d'una obra que tracta el mite d'Electra. És una traducció en vers, en decasíl·labs blancs per a les parts dialogades i mètrica variada i rimada per a les parts líriques (rimes

“que sovint constitueixen un exercici en opinió meua molt excessiu per a les possibilitats del traductor” [Miralles, 1977: 9]). El text va aparèixer el 1912 a la col·lecció “Biblioteca de Autores Griegos y Latinos”, vinculada a la revista *Academia Casalancia* (1891-1292). A més de la traducció de Franquesa i Gomis, en aquesta mateixa col·lecció es van publicar dues traduccions espanyoles, la de l'hel·lenista José Alemany Bolufer, que està acarada amb el text grec original, i l'adaptació de Vicente García de la Huerta, de 1876, que té per títol *Agamenón vengado*.

Precedeix la traducció una “Nota devantera” on s'expliquen la intenció i les característiques d'aquesta traducció. Franquesa i Gomis hi adverteix que la seva translació no s'ha fet pas “per complaure als iniciats en los secrets de la llengua grega sinó als desitjosos de veure transportades al català les obres mestres del teatre” (Franquesa i Gomis, 1912a: 173). També informa que el text que presenta no està pensat per ser representat, i que per això no ha adaptat en res els elements de l'original que s'allunyen de les convencions dramàtiques contemporànies. Com es veurà més endavant, això no és del tot cert.

La informació de la “Nota devantera” es complementa amb un epíleg del mateix traductor titulat: “La Electra de Sòfocles y ses imitacions”. En aquest assaig, Franquesa i Gomis repassa un bon nombre de recreacions originals del mite, la majoria franceses, des de l'antiguitat fins a *Elektra* de Hofmannsthal.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> La traducció de Josep Franquesa i Gomis va aparèixer el mateix any que es va estrenar a Barcelona la peça teatral de Hofmannsthal, interpretada per Margarida Xirgu. L'obra, de 1904, també estava a disposició dels lectors catalans en la traducció de Joaquim Pena, apareguda aquell mateix 1912 amb anterioritat a la

El tractament que Josep Franquesa i Gomis depara als elements constitutius del mite, tal com apareixen a Sòfocles, es fa més evident en els paratextos que acompanyen l'obra i en les notes a peu de pàgina, que no pas en la traducció en si.

Per regla general, el punt de vista de Franquesa i Gomis no difereix gaire del de l'autor àtic, excepte pel que fa a Clitemnestra, a Orestes i a la qüestió del conflicte tràgic.

El traductor nega a Clitemnestra (“una dona tan depravada i criminal”, Franquesa i Gomis, 1912b: 242) la llàstima que inspira en el text de Sòfocles. Així, per exemple, quan tradueix el versos en què la reina, després de sentir el relat del pedagog de la falsa mort d'Orestes, sembla expressar un dolor sincer per la pèrdua del fill (“¡ay una mare / no acaba d'odiâ als fills per mal que fessin!”, [Sòfocles, Franquesa i Gomis trad., 1912: 209]),<sup>111</sup> no s'està d'afegir una nota al peu dient:

Què justes y ben apropiades aquexes expressions de Clytemnestra! Ella voldria la mort de son fill Orestes; però, al saberla del cert, es lo cor que parla a la mare commoventla per un moment, encara que desseguida la perversitat y l'egoisme d'aquesta mala dòna tornaran a recobrar son domini (Franquesa i Gomis trad., 1912: 209).

La raó d'això és la de mitigar l'horror del crim d'Electra i Orestes i fer una mica més païble un argument moralment inacceptable.

Pel que fa a la caracterització d'Orestes i del conflicte tràgic, també respon a la voluntat de fer els dos germans protagonistes més

---

publicació del text que ara ens ocupa (Franquesa i Gomis l'esmenta en el seu epíleg).

<sup>111</sup> S. *El.* 770-771.



pròxims a la sensibilitat dels seus lectors. Ara, més que una desviació respecte al text de Sòfocles, el que es produeix en aquest cas és una presa de posició molt clara enfront de les possibilitats d'interpretació ja presents en el text original. Recordem que, en la tragèdia original de Sòfocles, el matricidi i l'assassinat d'Egíst estaven justificats perquè eren una acció pietosa que respectava tant la memòria del pare mort com la voluntat dels déus, per la qual cosa Orestes no havia de témer l'atac posterior de les Erinies. És per això que la frase que pronuncia el jove després de matar Clitemnestra —τὰν δόμοισι μὲν / καλῶς, Ἀπόλλων εἰ καλῶς ἐθέσπισεν—<sup>112</sup> no ha d'interpretar-se per força com un signe de remordiment: pot ser que allò que estigui expressant siguin simplement les seves reserves envers el mandat del déu, de la infal·libilitat del qual ni en dubta ni en renega. Franquesa i Gomis, en canvi, converteix el segon adverbi καλῶς en un substantiu i tradueix: “Bé tot ha anat, / si es un bé lo que Apol·lon m'ha ordenat” (Sòfocles [Franquesa i Gomis trad.], 1912: 237). Com a conseqüència d'això, el passatge ja no es pot interpretar de cap altra manera que com a manifestació del dubte d'Orestes. L'autor de la traducció encara rebla el clau en una nota a peu de pàgina que diu el següent: “Es la única frase ab que Orestes expresa'l seu dubte de que l'acció horrible que acaba de realisar sía justa (Franquesa i Gomis trad.: 1912: 237)”. No es tracta, doncs, com en altres versions que s'analitzaran, d'indicar que tot s'ha fet com va predir Apol·lo o d'insistir en la responsabilitat del déu en el matricidi, sinó que es qüestiona directament la seva autoritat. En

---

<sup>112</sup> S. *El.* 1424-1425. En la traducció de la primera versió en vers de Riba, la que segons el nostre parer s'apropar més a l'ambigüitat de l'original, la solució és: “A dins la casa tot / va bé, si Apol·lo és que predeia bé” (Riba trad., 1961: 74).

aquest punt la traducció sembla fer-se ressò, en certa manera, del descrèdit de què és objecte la religió grega des del punt de vista cristià, si no del mateix Josep Franquesa i Gomis, sí del públic a qui va dirigida la traducció.<sup>113</sup>

Pel que fa al nivell discursiu, cal tenir en compte que, per al traductor català, *Electra* mereix ser traduïda per “l’augusta senzillesa del estil de Sòfocles, noble y devegades majestuós sense ser may enfàtich y planer y fins devegades casolà sense ser may vulgar” (1912: 174). Vegem com ha reproduït Franquesa i Gomis aquest estil.

Per començar, a la “Nota devantera” informa que: “No es la meva una traducció literal, pero sí bastant acostada al text. Sense allunyarmen may, me’n he apartat alguna vegada ja ab omissions obligades, potser per la rima, ja ab petites afegidures o ràpides desviacions que m’han semblat oportunes” (Franquesa i Gomis, 1912a: 173).

I, una mica més endavant, respecte al sistema de versificació triat, diu:

En quant al metre, he cregut que debía adoptar l’endecasíl·lab lliure, per tractarse d’una obra clàssica, però reservant-me altres varietats aixís com l’us de la rima pera la part lírica de la tragèdia [...]. Es lo sistema de versificació dels italians que han deixat

---

<sup>113</sup> En l’estudi “La *Electra* de Sòfocles y ses imitacions”, diu explícitament:

No hi ha ànima cristiana que no condemni aquexa acció abominable y montruosa. Avuy cap autor gosaria concebirla. [...] Sòfocles, que era creyent, tingué la desgracia de no viure en temps millors en los quals sa *Electra* no hagués estat possible, però en la època en que la escrigué fins pogué passar com obra exemplar de respecte als deus y a la vegada com a incomparable creació artística, únich aspecte baix lo que nosaltres l’admirem y considerem immortal (Franquesa i Gomis, 1912b: 243).

traduccions tan notables com les de Angelelli i Bellotti (Franquesa i Gomis, 1912a: 174).

Vegem un fragment de la traducció per exemplificar el que s'ha dit fins ara. Correspon als versos 80-99 de l'original i recull part del primer diàleg de l'obra. És el moment en què Orestes i el Pedagóg tot just han sentit un lament que provenia de palau. El fragment també mostra el principi d'una part lírica, el cant fúnebre amb què Electra irromp per primera vegada a l'escenari tan bon punt l'han abandonat Orestes i els seus acompanyants:

#### TAULA 1

S. *El.* 80-99. Traducció de Josep Franquesa i Gomis, pp. 181-182

ORESTES.—Oh! y si siguéis l'infortunada Electra? ¿Aturemnos encara per sentirla?	ab mos plors plens [d'amargura.
PEDAGOGH.—No: avans cumplim lo manament [d'Apol·lon vessant les libacions que'l mort espera. Axò assegurarà nostra victoria.	A tu't ploro, oh pare aymat que havent triomfat en la [guerra fores en ta propia terra per ta esposa assassinat y son vil amistansat.
ELECTRA. —¡Oh llum, oh ayre que escampèu pel mon lo goig y la vida! quan les ombres empaytèu a trench d'auga, ja'm trovèu sospirant sempre, afligida, y ab febre unglejantme'l pit després que he passat la nit del insomni en la tortura banyant lo coxí avorrit	Se t'abrahonaren tots dos destrossante ab cops [traydors folls de rabia salvatgina com dos cruels estelladors destralejant una alzina

Com s'haurà pogut notar sobretot en les parts líriques, la traducció de Franquesa i Gomis té un to popular propiciat sens dubte per l'ús d'un vers d'art menor i la rima. També són atribuïbles a les exigències del metre les modificacions respecte al text original, com el mateix traductor ja adverteix a la "Nota devantera".

Així, per exemple, en el vers “que havent triomfat en la guerra” s’ha eliminat la referència a Ares del vers 96 del text original i s’ha substituït pel mot “guerra”, al qual el déu fa referència metonímicament. D’aquesta manera s’ha aconseguit la rima “guerra”-“terra”.

És remarcable l’opció eminentment conservadora de Franquesa i Gomis: emparant-se en l’exemple de les traduccions italianes, opta per uns metres amb una tradició ben consolidada en la poesia catalana. D’altra banda, si bé el traductor remet a la tendència versificadora d’italians i francesos, és curiós que no esmenti cap dels intents per adaptar els metres clàssics que, ja aleshores, feien traductors i poetes catalans com Costa i Llobera, Ambrosi Carrion o Joan Maragall (Medina, 1978b). D’aquesta tendència, Carles Riba en serà el màxim exponent.

Per la resta, i com ja ha estat dit, es tracta d’una traducció per ser llegida, i no pas representada. N’és una mostra patent el fet que no hi hagi cap acotació que informi sobre les entrades i sortides dels actors. Els únics afegitons són la didascàlia inicial que dóna a conèixer l’emplaçament de l’acció, i la divisió de l’obra en tres actes. Això a banda, el text inclou nombroses notes a peu de pàgina a fi de compensar els possibles buits culturals dels lectors sobre certs particulars de la cultura i religió gregues i, en les parts líriques, s’indica on comença i acaba cada part (estrofa, antístrofa, etc.).

### 3.2.2. Antoni Bulbena i Tosell (1919)

La primera traducció de la versió del mite d'Èsquil apareix el 1919. Es tracta de *Les Choèfores, una tragedia orestiana*, traduïda per Antoni Bulbena i Tosell. La publicació va córrer a càrrec de la impremta Badia i, segons s'informa en la segona pàgina, se'n va fer un tiratge únic de 250 exemplars. És una versió en prosa del text íntegre, si bé no gaire ajustada a l'original. Encara que Bulbena no ho indiqui enlloc, es pot afirmar pràcticament amb total seguretat que no va partir directament del text grec.<sup>114</sup> A més, sabem per una nota a peu de pàgina que, quan hi treballava, Bulbena tenia davant seu els textos d'altres traductors, i malgrat que no hem pogut esbrinar del cert quins eren, és possible que la seva font principal fos la traducció francesa d'Alexis Pierron, publicada per primera vegada el 1841, premiada per l'Académie Française el 1842, i constantment reeditada durant els cinquanta anys següents.<sup>115</sup> Una mica més endavant, quan es parli dels elements discursius d'aquesta traducció, intentarem demostrar-ho.

El volum s'obre amb un breu "Prolegomen" que comença de la següent manera:

Es la *Orestíada* no solament la obra mestra d'Eschil, mas encare lo cap-brót del teyatre gréch [...]. Tres péces constituexen aquesta gran composició tràgica, çò és, *Agamemnon*, *Les Choèfores* e *Les Eumènides*, de les quals publicam avuy la segona, com a la més sobressallent e qui enclou lo punt culminant de la obra (Bulbena, 1919: 5).

---

<sup>114</sup> Per a un estudi dels hàbits traductors de Bulbena i Tosell, vegeu Bacardí (2005) i Ugarte (2011).

<sup>115</sup> Aquí es citarà l'edició de 1851, publicada per Charpentier.

A més de la informació sobre el moment que es va representar per primera vegada, el “Prolegomen” resumeix tota l’acció de la trilogia.

A la contraportada hi ha un llistat d’obres en preparació, entre les quals hi ha *Agamèmnon* i *Les Eumènides*, totes dues acompanyades per l’explicació: “Tragedia d’Esquil, literament traslladada, en prosa”. Antoni Bulbena i Tosell, efectivament, tenia enllestides des de 1917 aquestes traduccions, però no es van arribar a publicar mai.<sup>116</sup>

Amb relació als elements constitutius del mite tal com són presentats a *Les Coèfores* d’Èsquil, en la traducció de Bulbena i Tosell hi ha una innovació que paga la pena remarcar i que afecta, principalment, la naturalesa del conflicte tràgic.

El matricidi, que en el text d’Èsquil es planteja com una acció horrorosa i, alhora, justa i necessària, esdevé en la traducció de Bulbena un mer acte de venjança. Aquest efecte es produeix per l’aparició molt freqüent del mot “venjança” allí on en el text grec hi diu δίκη, que si bé és un mot amb un ampli ventall de matisos semàntics i, en alguns casos concrets, es pot interpretar com a “venjança”, traduir-lo sistemàticament així és una presa de posició molt marcada. Un exemple d’això el trobem en els versos del 881 al 883. Són recitats per un esclau (El porter, segons Bulbena) que cerca Clitemnestra per anunciar-li l’assassinat d’Egíst i preveure-li la seva propera fi: “(...) ποῖ Κλυταιμίστρα; τί δρᾷ; / ἔοικε νῦν αὐτῆς ἐπὶ ξυροῦ πέλας / ἀρχὴν πεσεῖσθαι πρὸς δίκην πεπληγμένος”.

---

<sup>116</sup> El manuscrit es pot consultar a la Biblioteca de Catalunya.

Segons la traducció de Riba, el text grec ve a dir: “¿On és Clitemnesta? ¿Què fa? Temo que el seu coll ja és sobre el tall del raor, i que aviat també caurà per terra, colpit en justícia” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 119). Manuel Balasch, si fa no fa ho interpreta així i, a més, personifica la justícia pel fet d’escriure’n el nom amb majúscula inicial. En el text de Bulbena, en canvi, s’hi llegeix: “LO PORTER: “On és Clitemnestra? Què-s fa? Ah! Ben tost, al costat d’Egist, ha de caure degollada per lo glavi de la venjança” (Èsquil [Bulbena trad.], 1919: 46).

Un exemple diferent, però també molt representatiu d’aquesta tendència, es troba en el moment en què el cor de dones esclaves que acompanya Electra fa explícita, en una de les seves primeres intervencions, la seva predisposició a ajudar Orestes i Electra contra els actuals reis del país. Segons llegim en el text grec, aquest capteniment és causat pel fet que amb els nous governants s’ha perdut el temor reverencial, σέβας (v. 55), que mantenia l’ordre i era ἄμαχον “incombtable”, ἀδάματον “invencible”, i que δι’ ὠτων φρενός τε δαμίας περαῖνον “penetrava en les orelles i el pit del poble”. Doncs bé, aquest temor reverencial (que Balasch tradueix molt ajustadament per “respecte”), en el text de Bulbena és substituït per la persona del mateix rei Agamèmnon: “Rey august, guerrer invencible, heroy sens contendent; tu qui ab ta magestat en altre témps captivaves les orelles, l’esperit del poble, avuy ja no eczisteixes!” (Èsquil [Bulbena trad.], 1919: 11). S’ha perdut així la justificació política i moral de l’assassinat de Clitemnestra i Egist, que esdevé només una qüestió de venjança personal.

Passem ara a considerar els elements discursius. A fi d'il·lustrar les opcions preses pel traductor, a continuació es mostra un fragment del text. Correspon als versos 922-941:

TAULA 2

A. Ch. 922-941. Traducció d'Antoni Bulbena i Tosell, pp. 48-49

<p style="text-align: center;">CLITEMNESTRA</p> <p>Vols, donchs, fill meu, degollar ta mare!</p> <p style="text-align: center;">OREST</p> <p>No só jo qui t'arrabaça la vida, éts tu-meteixa.</p> <p style="text-align: center;">CLITEMNESTRA</p> <p>Pensa't'hi; guarda-t dels irritats cans qui véngen una mare.<sup>1</sup></p> <p style="text-align: center;">OREST</p> <p>E los que véngen un pare, còm esquivar-los, si jo déxe sa mort impunida?</p> <p style="text-align: center;">CLITEMNESTRA</p> <p>Es, donchs, en và que les meues llàgrimes imploren la vida, stant al cayre de la tómba.</p> <p style="text-align: center;">OREST</p> <p>La planeta de mon pare ha decidit la teua sort.</p> <p style="text-align: center;">CLITEMNESTRA</p> <p>Ah llas! vet-la ací donchs aquexa sérp que he nodrida! Ah! massa éra profètica la terror que m'inspirava lo somni!</p> <p style="text-align: center;">OREST</p> <p>Tu has comès un parricidi: un parricidi bé-t punira.</p> <p style="text-align: center;"><i>(Rocega Clitemnestra fora de la scena)</i></p> <p>(1) Cò és, de les Furies.</p>	<p style="text-align: center;">LO CHOR, <i>sol</i></p> <p>Abdós han prè mort; plorèm la sort llur. Orest, lo malaventurat! ha corullat la sagnant mesura; mas almenys un pensament nos aconorta: l'ull d'aquesta casa no s'és clos per sèmpre més. Lo témps ha acabat per venjar Príam e els séus: los vencedors han hagut llur castich. Dós lleons són entrats, marçal parella,<sup>1</sup> en la casa d'Agamemnon. A la veu del oracle pítich, ha respost lo bandejat ab lo crit de la victoria. Tramès per un déu, sostingut per lo seu manament, que n'ixca vencedor!</p> <p>(1) Se refereix als dós amichs Orest i Pílade.</p>
--	---

El primer que cal destacar, deixant al marge la substitució del vers per una prosa d'estil solemne, és l'ortografia arcaïtzant que emprà Bulbena. La seva postura enfront de les *Normes*



*ortogràfiques* queda palesa al final del “Prolegomen”, on diu que: “la ortografia adoptada en la present traducció no segueix les Normes vulgarment acceptades, per tractar-se d’una obra d’enlayrat stil” (Bulbena, 1919: 8). Si bé Antoni Bulbena i Tosell, com tants dels seus contemporanis, compartia la fe en la traducció com a eina per enfortir el català literari, per a ell era, a més, una manera de combatre la reforma ortogràfica en pro d’una llengua literària basada en els clàssics catalans (Bacardí, 2005).

Els elements culturals del text, per regla general, no són atenuats, encara que, en alguns casos, els noms dels déus s’han substituït per la seva forma llatina (Hermes per Mercuri, Atena per Minerva, etc.). Abunden les notes a peu de pàgina que els expliquen i també n’hi ha, com en el cas de la segona nota del fragment, que aclareixen algun passatge ambigu. Curiosament, Bulbena també inclou notes que indiquen els punts en què la traducció es desvia de l’original. A la pàgina 53, per exemple, al costat de l’expressió “al cor de la terra”, hi ha una crida de nota que ens remet a l’explicació: “En lo original diu: *en lo llombrígol terrestre*”. Com veurem més endavant, en aquests casos Bulbena amb tota probabilitat es limitava a reproduir la informació que donava alguna de les traduccions de què partia.

No hi ha didascàlies (la informació sobre el lloc on es desenvolupa l’acció apareix al “prolegomen”) i les acotacions es limiten a breus indicacions sobre a qui s’adreça el personatge que parla, en cas que no quedi clar pel context. En casos molt excepcionals, com el del fragment triat, descriuen el moviment dels personatges.

A diferència de tots els altres textos que es comentaran, llevat de l'adaptació de Jeroni Rubió, no es diferencien de cap manera les parts líriques de les parts recitades. Per altra banda, el text presenta nombroses omissions i desviacions. Això es fa patent si es contraposen les darreres línies del fragment citat a la Taula 2 amb la traducció que en fa Carles Riba, que s'ajusta molt a l'original: “EL COR. — (...) Ha complert fins a l'últim l'exiliat predit per Pito, ben guiat en el seu impuls per consells del cel!” (Èsquil [Riba trad.], 1934: 122).<sup>117</sup>

Finalment, cal dir que moltes d'aquestes desviacions coincideixen, com ja s'ha assenyalat, amb les de la traducció francesa d'Alexis Pierron. Per exemple, el primer vers que pronuncia Clitemnestra al fragment reproduït a la Taula 2 (v. 922) i que, literalment, ve a ser: “sembla que mataràs, fill meu, la mare”, Pierron el tradueix de la següent manera: “CLYTEMNESTRE: Tu veux, donc, ô mon enfant, égorger ta mère!” (Pierron trad., 1889: 149). L'addició de la conjunció “doncs” i la substitució del mot més general “matar” (“κτενεῖν”, de κτείνω), pel més específic “degollar” són idèntiques en tots dos textos. Un altre exemple ben clar el forneix el vers 930, l'última de les intervencions d'Orestes que recull el fragment. En la següent taula es mostra el text original acompanyat de la traducció de Riba (que en reproduïx de manera molt acostada el sentit), i les traduccions d'Alexis Pierron i Antoni Bulbena i Tosell:

---

<sup>117</sup> ἔλασε δ' ἐς τὸ πᾶν / ὁ πυθόχρηστος φυγὰς / θεόθεν εὖ φραδαῖσιν ὠρμημένος (A. Ch. 939-941).

TAULA 3  
Comparació entre les traduccions de Carles Riba, Alexis Pierron i  
Antoni Bulbena i Tosell de A. Ch. 930.

Text original: ἔκανες ὄν οὐ χρῆν, καὶ τὸ μὴ χρεὼν πάθει (A. Ch. 930) / “Matares a qui no es devia. Sofreix ara el que no hauria d’èsser” (Riba trad., 1934: 122).

Trad. de Pierron: Tu has comis un parricide: un parricide va te punir. (p. 150)

Trad. de Bulbena: Tu has comès un parricidi: un parricidi bé-t punirà. (p. 49)

Ara bé, la traducció de Pierron no podia ser l’única traducció que Bulbena i Tosell va consultar, perquè, si bé la segueix de prop la majoria de les vegades, en d’altres se’n distancia palpablement, com en el fet d’atribuir el vers 929 (“Ah! massa éra profètica la terror que m’inspirava lo somni!”) a Clitemnestra, en comptes de fer-lo dir a Orestes, com sí fa Pierron. L’opció de Bulbena segueix la lectura d’alguns manuscrits i és la que reflecteix, per exemple, la traducció de De La Porte du Theil, editada per primera vegada l’any 1791 i sovint reimpressa amb posterioritat a aquesta data,<sup>118</sup> o la traducció clàssica de Leconte de Lisle.

### 3.2.3. Carles Riba (1920)

La “Nota devantera” de Josep Franquesa i Gomis s’iniciava invitant els futurs traductors a elaborar una versió que millorés la que ell oferia. La seva crida va ser aviat resposta i Carles Riba, només vuit anys després, publicava a l’Editorial Catalana, dins de la col·lecció

---

<sup>118</sup> S’ha tingut accés a una edició de la Librairie Garnier Frères, que, si bé no està datada, no pot ser anterior a l’any 1880, que és l’any de la publicació de la més recent de les obres que són citades en la introducció.

“Biblioteca Literària”, la seva primera traducció en vers d’*Electra*, de Sòfocles, juntament amb *Antígona*. Aquestes traduccions eren el segon intent seriós que Riba havia fet per adaptar els metres clàssics al català (sense tenir en compte la traducció de les Bucòliques de Virgili: “un exercici entre escolar i universitari” [Malé, 2007: 11]). Efectivament, en el 1919 havia aparegut la primera de les seves traduccions de l’*Odissea*, també dins la “Biblioteca literària”.

El paratext amb què compta l’edició es limita a una molt succinta explicació tècnica sobre el teatre grec (estructura del teatre, composició del cor, parts de la tragèdia i principals peus mètrics que s’hi empraven), una “Nota preliminar” que resumeix breument l’argument de l’obra, i les notes, molt escasses, que aclareixen alguns dels elements culturals que podrien ser desconeguts per als lectors. Es tracta, com en el cas del text de Franquesa i Gomis, d’una traducció per al públic lector en general.

No hi ha, amb relació als elements constitutius, cap interpretació que s’allunyi de la que es desprèn del text de Sòfocles. És només remarcable l’èmfasi amb què Riba descriu la successió de crims que desemboca en el matricidi d’Orestes i Electra. En la “Nota preliminar”, es remunta a Tàntal i parla d’Orestes com de l’“instrument de la necessitat d’expiació i hereu d’una maledicció repetida” (Riba, 1920: 173), com si el fat maleït dels Atrides fos el principal motor de la tragèdia.

Pel que fa als personatges, tampoc no hi ha cap innovació en la seva caracterització i només és digne d’esment el cas del vers que Orestes pronuncia en el moment que surt de palau, després del matricidi, i que ja s’ha tractat a propòsit de la traducció de Josep

Franquesa i Gomis: “A dins la casa tot / va bé, si Apol·lo és que predeia bé” (Sòfocles [Riba trad.], 1920: 158).<sup>119</sup> El traductor ha optat aquí per una traducció molt literal que conserva l’ambivalència del text grec.

En relació amb els elements discursius, també en aquest cas es tracta d’una traducció per ser llegida i no pas representada: hi manquen les acotacions i Riba, prescindint de la separació en actes, opta per mantenir les divisions clàssiques —pròleg, episodis, estàsims, etc.—, a més d’algunes indicacions sobre les parts líriques —estrofa, antístrofa, sistemes, etc.

Per altra banda, segueix molt de prop el text grec, no només a nivell semàntic, sinó també pel que fa a la sintaxi. Si s’adopta la terminologia de Toury (1995: 57), es pot dir que prima l’adequació al text original més que no pas l’acceptabilitat dels possibles receptors catalans. A la llengua catalana, Riba li va infligir tot un seguit de torsions i girs que, malgrat el risc de desembocar en la incomprensió del lector, s’ajusten al màxim possible a l’estructura del text original.

En les notes preliminars, Riba explica a grans trets el tipus de vers corresponent a cada part del text grec i com l’ha reproduït ell, en cas d’haver-ho intentat:

Per al diàleg corrent, era usat el metre iàmbic, el qual hem imitat en aquestes versions nostres. Per a les parts cantades, essent la varietat de ritmes prodigiosa, i de difícil, si no impossible, adaptació, hem creat ritmes que recordessin, baldament de molt lluny, l’amplitud i la llibertat dels logaèdics grecs, intermitjos entre el vers i la prosa (Riba, 1920: 168).

---

<sup>119</sup> S. *El.* 1424-1425.

Una mica més endavant, es refereix també als sistemes: “fragments en anapèstics declamats pel corifeu en forma melodramàtica” (Riba, 1920: 168). Heus aquí un parell de fragments on es mostren els intents d’adaptació de Riba.

TAULA 4

S. *El.* 80-99. Traducció de Carles Riba (1920), p. 88

<p>ORESTES</p> <p>Si fos, qui sap, la malaurada Electra? Vols que romanguem aquí i oïm els seus laments?</p> <p>PEDAGOG</p> <p>No, no. Cap cosa no provem de fer abans que les de Lòxias. I comencem versant libacions al pare. Car jo dic que això ens durà victòria i força per al que hem de fer.</p> <p><i>TREN</i></p> <p>ELECTRA</p> <p><i>Sistema</i></p> <p>Oh pur esclat de llum, i aire igualat amb la terra. Oh quantes cançons de lament, i quants de cops a l’encontre</p>	<p>del pit sangonent heu sentit de mi, tot d’una que ja s’endarrerí la nit tenebrosa! I ma jaça avorrible sap ella també si en són d’angoixoses les revetlles que faig sota cambra, les vegades que ploro el meu míser pare, a qui en bàrbara terra no hostatjà l’homicida Ares, sinó que la mare meva i el drut Egist, arriba i, com uns llenyataires un roure, li esbranquen el cap amb una destreal homeiera.</p>
---	--

TAULA 5

S. *El.* 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1920), p. 155

<i>Estrofa</i>	<i>Antístrofa</i>
<p>CHOR</p> <p>Veieu per on s’aventa Ares, bleixant la sang incontrastable. Ja són davall els sostres de la casa les indefugibles Gosses que empaiten [els malvats delictes: talment que poca estona més ha de romandre enlaire el somni del [meu cor.</p>	<p>Amb peu furtiu avença un defensor dels morts palau endintre, dins les cambres pairals d’antic tan [riques, empunyant un ferro esmolat de tot [just: Oh fill de Maia, Hermes, tu guia’l, amagant el frau amb fosc, fins al terme, i no triguis [més temps.</p>

El primer fragment (Taula 4) és el mateix que ja s'ha citat en el cas de Franquesa i Gomis (Taula 1) i que permet veure la diferència entre els versos dialogats i els versos cantats per Electra. El següent fragment (Taula 5) és el tercer i últim cant coral (estàsim) de l'obra (versos 1384-1397 de l'original): el cor arrenca el seu cant en el moment que Orestes i Pílades han entrat dins del palau a fi d'executar la venjança ordenada per Apol·lo.

Com es pot veure, les intervencions d'Orestes i del Pedagog del primer fragment reproduïen amb prou regularitat el ritme iàmbic (àtona-tònica), si bé a força d'accentuar monosíl·labs i de reaccentuar algunes síl·labes àtones.<sup>120</sup>

Així mateix, es pot identificar en el cant d'Electra alguna traça dels peus anapèstics de l'original,<sup>121</sup> que en català esdevenen dues àtones seguides d'una tònica: “les revetlles que faig sota cambra”.

Amb relació al segon fragment, en el qual Riba, segons indica a les notes, procura reproduir els versos logaèdics (“intermitjos entre el vers i la prosa” [Riba, 1920: 168]), s'hi poden identificar alguns peus iàmbics (“Amb peu furtiu avença / un defensor dels morts palau endintre”), combinats amb altres patrons mètrics menys clars. En qualsevol cas, és indubtable l'eurítmia del conjunt.

A més de la tria d'aquest sistema mètric, hi ha un parell de trets remarcables. Per començar, si ens centrem en el primer fragment i el comparem amb la versió de Franquesa i Gomis, és patent la diferència en el to, aquí més greu. Per altra banda, també cal

---

<sup>120</sup> S'empra la terminologia de Salvador Oliva (2008).

<sup>121</sup> Per a les referències a la mètrica del text original, ens hem servit del comentari de Finglass (2007).

destacar el fet que la major part de topònims i de noms propis es mantinguin per sistema, malgrat l'escassetat de notes explicatives.

### 3.2.4. Carles Riba (1934)

La segona traducció del mite d'Electra d'Èsquil que apareix en català és l'*Oresteia* de Carles Riba, publicada el 1934 a la Fundació Bernat Metge.<sup>122</sup> Es tracta del tercer volum de les tragèdies completes del poeta d'Eleusis, en edició bilingüe i aparat crític. El text grec va ser establert i revisat per Paul Mazon, mestre de Riba i editor i traductor d'Èsquil a la col·lecció francesa "Les Belles Lettres", a l'aixopluc de l'Assotiation Guillaume Budé. La seva traducció de l'*Oresteia* es va publicar el 1925.

D'acord amb les normes de la Fundació, es tracta d'una traducció en prosa. Està precedida per una "Introducció general" a la trilogia i, al seu torn, cadascuna de les tragèdies està introduïda per una "Notícia preliminar" que en resumeix el contingut. La figura d'Èsquil, per la seva banda, així com el sentit general de les seves obres, la història dels manuscrits i els criteris d'edició i traducció, són explicitats a la "Introducció" del primer volum dedicat al poeta (aparegut l'any 1932). Aquests textos són de gran ajuda a l'hora de fixar la interpretació de Riba dels elements constitutius del mite en la versió d'Èsquil.

S'ha dit que, de tots els tràgics, Èsquil "era el que Riba sentia més distant" (Pòrtulas, 1995: 26), i que per això els escrits i les anotacions que li va dedicar en molts casos es limiten a reproduir

---

<sup>122</sup> Un estudi recent i centrat, sobretot, en la traducció d'*Agamèmon*, es troba a Garrigasait (2015).



els escrits d'altres hel·lenistes, sobretot de Paul Mazon, els textos introductoris del qual a la traducció d'Èsquil de la Budé són la base reconeguda dels textos de Riba. Ara bé, com fa notar Garrigasait, encara que Riba segueixi molt de prop Mazon, fins al punt que en molts fragments de la introducció parafraseja el text francès, no s'està de revestir les paraules del seu mestre amb un color propi:

Després de llegir Mazon, Èsquil és el nom d'un personatge remot, de contorns poc definits, cobert de dades incertes; després de llegir Riba, Èsquil tendeix a alçar-se com un poeta de carn i ossos, com un home de vida tensa i envoltada de llegendes significatives (Garrigasait, 2015: 202).<sup>123</sup>

Pel que fa a la interpretació ribiana de l'*Oresteia*, cal destacar la tendència a fer una lectura en clau psicològica dels actes i les motivacions dels personatges molt més acusada que la que trobem en el pròleg de Mazon. El mateix traductor català, en la "Introducció", justifica aquesta aproximació:

La nostra època, en efecte, és de replantejament de tots els problemes, d'enquesta sobre els valors permanents, de recerca de les lleis primeres de la vida; i si, segons Weil, la psicologia havia de venir després d'Èsquil, si en els seus drames "és encara reemplaçada o, si es vol, embolcallada per la mitologia", és un fet característic d'avui la represa dels mites antics per a extreure'n, visible en figures, el sentit psicològic modern (Riba, 1934a: IX).

Aquesta lectura de caràcter psicològic es fa explícita, sobretot, a les notícies preliminars de cada una de les obres que conformen la trilogia i, en menor mesura, a les nombroses notes a peu de pàgina que acompanyen la traducció. No canvia, en cap cas, els trets bàsics

---

<sup>123</sup> Per a una comparació *in extenso* dels textos introductoris de Paul Mazon i Carles Riba, vegeu l'apartat tercer del cinquè capítol del llibre de Garrigasait (2015: 197-215).

dels personatges que es desprenen del text d'Èsquil, però els dona més profunditat. Adquireixen una complexitat humana que fa més comprensibles les seves accions i els seus discursos. Per començar, Clitemnestra, sense deixar de ser la “dona viril” (1934b: 6) que descriu el text d'Èsquil, segons Riba és també, en el moment que descriu el retorn de l'exèrcit grec a casa,<sup>124</sup> una dona que:

[S]'abandona al tan femenívol plaer de la imaginació, i fa una pintura del saqueig de Troia. ¿Dramatúrgia ingènua? Però no pas ingenuïtat dramàticament inútil. No és la sola imaginació que s'endua aquesta dona plena d'un sinistre projecte: és també la subconsciència. Saqueig d'una ciutat vol dir, si el vencedor no té seny, profanació de temples, vol dir, això ja segur, morts que també tindran celestes venjadors, uns morts —com ho fou Ifigènia. En la seva rancúnia maternal, Clitemnestra, de fet, imagina el que desitja: més culpa sobre Agamèmnon (Riba: 1934b: 6-7).

En aquesta línia, Riba interpreta com un esclat de gelosia les imprecacions i la supèrbia amb què Clitemnestra es vanagloria davant dels cadàvers d'Agamèmnon i Cassandra.<sup>125</sup>

Agamèmnon, per la seva banda, és un monarca que encara que havia estat just, també havia estat prou ambiciós per sacrificar la pròpia filla quan podia no fer-ho.

Egist és “un d'aquells especialíssims cavallers, per als quals el poble té noms expressius que s'acudeixen tot d'una. [...] estúpid, fatu, bell i tot sens dubte, i amb una valentia endarrerida que sostenen els seus homes d'armes” (Riba, 1934b: 12).

---

<sup>124</sup> A. Ag. 320 i ss.

<sup>125</sup> A. Ag. 1372 i ss.

Pel que fa a Orestes, Riba reconeix que “Èsquil no s’atura a fer-nos veure la seva lluita interior” (Riba, 1934c: 76), i, tanmateix, el traductor català no pot evitar comparar el jove Atrida amb Hamlet.

Finalment, d’Electra no se’n diu res que no sigui una paràfrasi del seu paper en l’obra. És, però, digne de remarcar la valoració ribiana del fet que Electra desaparegui definitivament d’escena abans que es cometi el crim: “[l]a vehemència amb què l’ha caracteritzada el poeta, fins ara ens ha estat simpàtica; present a l’horrible feta, o seria una nosa o esdevindria una incomportable fúria” (Riba, 1934c: 82). Efectivament, esdevindrà una Fúria en les versions posteriors del mite en què li serà reservat un paper menys secundari.

Pel que fa a la resta d’elements constitutius, els textos introductoris esmenten l’escenari, les Erínies i el conflicte que articula tota la trilogia. També cal fer referència al fat dels Atrides, no perquè Riba l’esmenti, sinó per tot el contrari.

A la “Introducció general”, el traductor català repassa les referències al mite de l’èpica i la lírica que van precedir l’*Orestea*. Riba informa que Èsquil hauria estat el primer a fer que l’acció succeís a Argos. D’aquesta manera, el poeta tràgic que en *Les Eumènides* fa prometre a Orestes que els argius mai no atacaran l’Àtica, es fa ressò de l’aliança que Atenes havia establert aleshores amb Argos. Riba, com Mazon, posa constantment en relació el contingut de la tragèdia amb el context històric del seu moment. També fa notar que l’altra gran innovació argumental d’Èsquil, el judici d’Orestes a càrrec dels prohoms d’Atenes, té com a correlat en el pla real el debat sobre les funcions de l’Areopag (1934a: XIX).

Les Erínies, Riba explicita que són, en el cas de *Les Coèfores*, la representació del remordiment que assalta Orestes tant bon punt ha perpetrat la seva missió. En el cas de *Les Eumènides*, pel contrari, són ja personatges amb “la realitat corpòria que els donava la idea religiosa corrent” (1934d: 131).

Respecte al conflicte tràgic, i en clara correspondència amb una lectura en clau psicològica del text, Riba atribueix a l'autor d'Eleusis del mèrit d'haver estat el primer a prendre en consideració el lliure albir dels personatges en la tragèdia, que no és únicament causada per l'enveja dels déus o un geni venjador, sinó també per les accions responsables dels mortals (aquesta idea ja és expressada per Mazon, però molt matisada). Ara, encara que els personatges de la tragèdia siguin en part responsables del destí que els pertoca, no es tracta només d'un conflicte que atenyi individus concrets i prou. Riba emfasitza la idea, també mazoniana, d'un conflicte de drets en què, si bé estem enfront de personatges completament humans, dotats de lliure albir i més o menys volubles a les passions,

Cal que cadascuna de les parts representi alguna cosa més enllà d'ella mateixa, un principi i un ordre que transcendeixin les seves raons personals: altrament no tindria cap interès ètic, i ni tan sols tràgic, la pugna (1934a: XVI).

En el cas de l'*Orestea*, el resultat de l'enfrontament ha de decidir en quina banda se situa la justícia, en la d'Orestes i Apol·lo o en la de Clitemnestra i les Erínies.

Per últim, val la pena destacar que l'èmfasi amb què Riba parla del lliure albir dels personatges i de la responsabilitat que tenen en el desenvolupament de la tragèdia, té com a conseqüència que el fat

dels Atrides passi a ser un element circumstancial; ja no serveix per justificar el perquè de tants crims. Aquest és un fet curiós, perquè, tal com s'ha indicat en l'apartat anterior, el fat dels Atrides és l'únic element que mereix una atenció especial de Riba a la nota que introdueix la traducció de Sòfocles de 1920.

Respecte als elements discursius de la traducció, Riba exposa a la “Introducció” una alternativa que, diu, es presenta a tot traductor que ha de traslladar un poeta antic com és Èsquil.<sup>126</sup>

[A]costar-lo al lector d'una altra llengua; o la de simplement mostrar-l'hi al lluny, suggerint-li la pura plenitud d'aquell món poètic exòtic en les paraules per a ell més entenedores, o únicament entenedores, i sempre més íntimes (Riba, 1932: XXII).

Riba es decanta per la segona opció perquè, segons diu, sols així pot aspirar a compensar “la impossibilitat de substituir l'insubstituïble: tot allò que es recordi que és poètic, no solament pel sentit, sinó també pel so; que és, no mera forma interna, sinó també fórmula idiomàtica, síntesi expressiva: és a dir, gairebé tot” (1932: XXII).

El fet de trobar-se davant d'un text poètic fa que Riba forci el català a fi d'ajustar-se al màxim a l'estil de l'original en tant que “poesia vertical, abrupta, que no s'abaixa” (Riba, 1932: IX). Cal destacar el mot “estil” perquè és clau en la teoria sobre el llenguatge de Karl Vossler, també mestre de Riba, el qual va influir notablement en la seva concepció de la traducció.<sup>127</sup> L'idealisme de Vossler postula que tot acte de lectura implica que el lector recreï l'esperit —és a dir: l'estil— del text. Aquest és el sentit que té el

---

<sup>126</sup> Vegeu Malé (2007: 35-37) i Garrigasait (2015: 230-236).

<sup>127</sup> Vegeu, de nou, Malé (2007: 32-33) i Garrigasait (2015: 223-229).

terme recreació quan Riba l'empra per referir-se a l'activitat traductora en la introducció a Èsquil. En qualsevol cas, dels tres traductors catalans d'Èsquil, Riba és qui més es cenyeix al text grec, tant pel que fa al sentit, com per la manera d'expressar-lo, fins i tot si es té en compte la renúncia al vers. Vegem, a tall d'exemple, els versos 46-59 d'*Agamèmnon*, que corresponen a una part coral:

TAULA 6  
A. Ag. 46-59. Traducció de Carles Riba (1934), pp. 16-17

<p>ἦραν, στρατιῶτιν ἄρωγάν, μέγαν ἐκ θυμοῦ κλάζοντες Ἄρη τρόπον αἰγυπιῶν, οἷτ' ἐκπατίοις ἄλγεσι παίδων ὕπατοι λεχέων στροφοδινοῦνται περύγων ἐρετμοῖσιν ἐρεσσόμενοι, δεμνιοτήρη πόνον ὀρταλίχων ὀλέσαντες: ὑπατος δ' αἰών ἦ τις Ἀπόλλων ἦ Πᾶν ἦ Ζεὺς οἰωνόθροον γόνον ὄξυβόαν τῶνδε μετοίκων ὕστερόποινον πέμπει παραβάσιν Ἐρινύν.</p>	<p>Fort, dins del seu pit irat cridaven la guerra, a manera de voltors que en no fressat<sup>1</sup> dolor per llurs petits, alts sobre la niada, giravolten, vogats pel remeig de les ales, havent perdut el treball de guardar el jaç de llurs pollets.<sup>2</sup> I per damunt d'ells una divinitat —potser Apol·lo, o Pan, o Zeus— sentint, clamat en llengua d'ocell, el plany agut d'aquests metecs del seu reialme,<sup>3</sup> tardana venjadora, envia als culpables l'Erinis.</p> <p><sup>1</sup> Amb el valor de “solitari”, referint-se, per hipàl·lage, als llocs apartats on nien els voltors (cf. Plut. <i>Quaest. Rom.</i> 93). D'altres interpreten “esmaperdut” o “excessiu”, dit, metafòricament, del mateix dolor. <sup>2</sup> En el cas dels Atrides, la robada és Hèlena. El símil és continuat més avall entre la divinitat que sent el plany dels voltors i els venja (55 seg.), i Zeus que dirigeix l'expedició contra Alexandre-Paris (61. cf. 362) <sup>3</sup> Els ocells són dins l'Èter, domini dels déus, com uns metecs o “estrangers residents” a Atenes, que per llur defensa necessitaven uns προστάται o patrons.</p>
--	---

Els ancians que conformen el cor rememoren la campanya militar contra Troia dirigida per Agamèmnom i Menelau. Els dos germans són equiparats a dos voltors als quals els han estat robades les cries, fins que un déu escolta els planys dels ocells i envia l'Erinis venjadora sobre els ofensors. És un fragment molt complex que encadena diverses comparacions i metàfores: Menelau i Agamèmnon són comparats a voltors i, al seu torn, el vol d'aquests ocells s'equipara al moviment dels remes d'un bot. Encara uns versos més endavant, els voltors són qualificats d'estrangers (metecs), fet que evoca la imatge d'un cel que és pàtria dels déus i en el qual les aus hi fan vida sense pertànyer-hi.

Riba tradueix aquest versos molt literalment, sense sacrificar cap imatge en benefici d'una més fàcil comprensió (fins a un cert punt, manté també els hipèrbatons). La tasca d'esclarir el significat la relega a les notes, que s'han reproduït també a la taula. Només hi ha dos punts en què s'allunya de l'original d'una manera que valgui la pena destacar. El primer és quan no manté la metonímia del text grec i substitueix Ares (v. 46) per allò que representa: la guerra. Val a dir, però, que, per regla general, la traducció manté totes les referències culturals.

El segon punt remarcable és quan, seguidament de "metecs", afegeix "del seu reialme", que és un complement absent en el text grec i té una funció clarificadora.

Amb freqüència, és en els moments en què més s'apropa al text grec que la traducció de Riba es distancia de la del seu mestre Paul

Mazon.<sup>128</sup> En altres passatges, en canvi, es fa evident el fet reconegut pel mateix traductor català, i sovint repetit pels comentaristes, d'haver recorregut al text francès, a l'hora d'afrontar un passatge de difícil interpretació.

Per últim, cal destacar que el text de Riba és més ric en acotacions que el de Bulbena, i també ho és en relació amb la seva *Electra* de 1920. Les parts líriques, per la seva banda, estan tipogràficament assenyalades. També s'inclouen algunes indicacions pel que fa al ritme i al caràcter d'aquests fragments (animat, agitat, melodrama, etc.), a més d'explicitar-ne cada part (estrofa o antistrofa). En aquesta qüestió, les edicions de la Fundació Bernat Metge segueixen l'exemple de la traducció de Paul Mazon a la Budé.

### 3.2.5. Carles Riba (Sòfocles, 1961 i 1977)

El 1933, Riba ja havia enllestit un esborrany en prosa de les tragèdies de Sòfocles (la seva traducció és, doncs, simultània a la de les tragèdies d'Èsquil), ara bé, la Guerra Civil i tot el que va comportar en van posposar la publicació. El primer volum de Sòfocles a la col·lecció Bernat Metge apareix el 1951, el que conté *Electra*, el 1961, després de la mort de Riba. És per aquest motiu

---

<sup>128</sup> Vegeu, per exemple, la traducció del vers 930 de *Les Coèfores*, que ja s'ha comentat a l'hora de parlar de la traducció de Bulbena i Tosell (Taula 3). Mazon tradueix: "Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils" (Mazon trad., 1925: 116), mentre que Riba reproduceix el paral·lelisme sense allunyar-se de la idea de violació d'una prohibició del text grec: "Matares a qui no es devia: sofreix ara el que no hauria d'ésser" (Riba trad., 1934: 122).



que la “Notícia preliminar” i les notes van ser escrites per Joan Petit.

També el 1951 apareix el primer volum de les tragèdies de Sòfocles en vers, en edició de bibliòfil, a l’Editorial Alpha. El segon volum, però, que conté *Electra*, no apareix fins el 1977, curada per Carles Miralles, a Curial.

Segons el mateix Riba, ambdues versions de Sòfocles “mútuament es complementen” (Riba, 1977 [1951]: 12) i, pel que es pot deduir del pròleg que acompanya la traducció en vers, sembla que van destinades al mateix públic. La següent citació explica el perquè d’una i altra:

És obvi que tot l’aparell de comentari i d’ajut annex a la traducció en prosa serà útil, si no necessari, al lector que s’acosti a l’altra, aquí nua i closa en el que s’hi hagi pogut salvar de l’original bellesa. L’una explica el contingut; i ben poca cosa seria poèticament parlant un poema si a través d’un honest trasllat no mantingués un mínim suficient del seu poder de produir efectes. Amb l’altra, però, el traductor aspira a presentar aquest mateix contingut sota una forma que substitueixi la de l’original; que valgui per ella, anàloga en la seva economia, en el seu to, en el seu moviment i en la relació dels seus elements (Riba, 1977 [1951]: 12).

Així doncs, mentre que la versió en prosa pretén donar a conèixer al lector el contingut de l’obra i fer accessible el món de Sòfocles gràcies als textos introductoris i a les notes, la versió en vers, sense notes i amb un pròleg centrat sobretot en exposar els principals punts del procés de traducció, es presenta com un text que substitueix l’original. D’altra banda, si es compara aquesta segona traducció en vers amb la traducció de 1920, es pot deduir

que aquesta voluntat de substituir l'original també era present en la primera de les traduccions.

Pel que fa a la “Notícia preliminar” i a les notes a la traducció en prosa d'*Electra*, que, com ja s'ha dit, van ser redactades per Joan Petit, val la pena aturar-se a examinar com caracteritza l'obra aquest deixeble de Riba, per tal com la seva interpretació pot influir en la idea que el lector es basteix dels elements constitutius del mite. El més remarcable és allò que ateny els personatges.

*Electra* és presentada per Petit com una prova més de la capacitat de Sòfocles de “donar una nova interpretació humana dels herois, explorant a fons totes llurs possibilitats psicològiques” (Petit, 1961: 15). A diferència de l'*Orestea*, diu l'autor de la introducció:

En *Electra*, en canvi, no es planteja purament i simplement la qüestió de punir un crim il·lustre: l'important és de veure com aquest crim, la situació injusta que en resulta i la necessitat que siguin castigats els culpables han configurat el caràcter d'una noia (Petit, 1961: 17)

Petit arriba al punt de titllar *Electra* de drama psicològic. En aquest sentit, sembla seguir la mateixa tendència que ja s'havia localitzat en les notícies preliminars a l'*Orestea* de Riba. Ara, val a dir que la interpretació de Petit no es limita només a donar més profunditat als personatges i fer-los més comprensibles, sinó que, a vegades, imposa una lectura psicoanalítica al text de Sòfocles, com quan a l'hora de descriure el caràcter d'Electra al·ludeix al complex homònim teoritzat per C. G. Jung.

Això a banda, allò que configura la personalitat d'Electra, segons Petit, és l'amor pel pare, l'odi i la gelosia envers la mare,

l'odi cap a Egist, i l'amor "gairebé maternal per Orestes" (Petit, 1961: 18); Clitemnenstra fa gala d'una "pobra humanitat" i la manera com justifica el seu crim és qualificada de "llastimosa" (Petit, 1961: 21); a Egist, l'autor de la "Nota" li reconeix, en el moment que entra en escena i se n'adona del parany en què ha caigut, "un cert sentit esportiu, d'home que ha jugat molt fort, ha cregut haver guanyat i a la fi ha sabut perdre" (Petit, 1961: 23).

D'Orestes, Petit no en diu res, però si tornem a la traducció de Riba i ens fixem en els dos versos amb què l'heroi informa Electra sobre com han anat les coses dins de palau, es constata que, a diferència de la versió en vers de 1920, en aquesta versió en prosa hi diu: "Dins del palau tot va bé, si Apol·lo ens ha donat bé l'oracle" (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 74).<sup>129</sup> Sembla que Riba ha renunciat, en aquest cas, a l'ambivalència del text grec i al fet d'interpretar aquests versos com una mena de penediment d'Orestes. L'heroi ja no dubta de la virtuositat de l'oracle, com a molt sembla que receli de l'habilitat del déu per transmetre'l, però com que això fóra encara menys probable, cal entendre-ho, simplement, com una manera recargolada de dir que tot s'ha fet com va ordenar Apol·lo.

La raó d'aquesta lectura, que és també la de la versió en vers de 1977, s'explicita en la introducció general a Sòfocles de la Fundació Bernat Metge que Riba va escriure per al primer volum dedicat a aquest autor. Riba assenyala que allò que articula les tragèdies de Sòfocles és, en general, el conflicte entre el punt de vista diví i el punt de vista mortal:

---

<sup>129</sup> S. *El.* 1424-1425.

Ara, el que podríem dir orientament humanístic de la concepció tràgica de Sòfocles, que la fa tan original i accessible després de la d'Èsquil, es veu clar tot d'una, al nostre entendre, referint-hi unes paraules d'Heraclit: “Per a Déu, tot és bell i bo i just; els homes, però, tenen les unes coses per justes i les altres per injustes”. [...] [D]es del [nivell] mortal, no es pot pretendre explicar amb raonaments les voluntats divines, acceptades tanmateix com a raonables; però sembla com si des de l'espectacle tràgic es reclami als déus que a llur torn comprenguin i estimin que l'home, “ombra de fum”, té per eminent virtut pròpia l'instint de justícia (Riba, 1951: 28).

Aquesta concepció coincideix, a grans trets, amb el corrent interpretatiu de l'obra de Sòfocles que va popularitzar-se a partir dels anys cinquanta i va rebre el nom d'humanisme heroic. Segons aquesta interpretació, la tragèdia de Sòfocles tracta de:

[D]efender el gran reducto de lo humano: su propia dignidad. [...] lo que hace grandes a los héroes sofocleos es no el dolor, propiamente, sino al contrario, la clarividencia de lo que les espera y la entereza con que afrontan su propio destino (Alsina Clota, 1964: 233).

D'acord amb aquesta lectura de la tragèdia sofòclia, si Orestes dubtés, la seva acció ja no seria heroica.

Per la resta, en la traducció de Riba no hi ha res que modifiqui sensiblement els elements constitutius del text de Sòfocles tal com els hem descrit en el capítol precedent.

Pel que fa als elements discursius, vegem les Taules 7 i 8, que corresponen als versos que ja s'han vist quan hem parlat de la traducció de Josep Franquesa i Gomis (Taula 1) i de la primera traducció de Carles Riba (Taules 4 i 5). Com en el cas d'Èsquil, es tracta d'una versió molt ajustada a l'original a nivell semàntic i, en

la mesura que el pas de vers a prosa ho permet, també formal. Hem inclòs, com en els altres exemples, una nota que acompanya el text grec (que, cal recordar-ho, és obra de Joan Petit). És especialment remarcable la quantitat d'informació que ofereix al lector, en clara consonància amb l'objectiu de l'edició de fornir totes les dades necessàries per a la comprensió i la contextualització de la tragèdia. També s'hi afegixen més acotacions que no pas a la versió en vers de 1920.

#### TAULA 7

S. *El.* 80-99. Traducció de Carles Riba (1961), pp. 29-30

ORESTES.— ¿Si fos la pobra Electra? ¿Vols que restem aquí on som i que escoltem aquests gemecs?

EL PRECEPTOR.— No, no. No fem passar res davant les ordres de Lòxias; per elles hem de començar, abocant al teu pare l'aigua que purifica. És això el que ens portarà la victòria i amb ella l'èxit de la nostra empresa.

*Surten tots tres. Electra apareix al llindar del palau.*

ELECTRA.— Oh llum pura i tu, aire igualat amb la terra, quants cants de dol m'heu sentit, quants cops m'heu vist dirigir contra el meu pit sagnant, cada vegada que l'obscura nit és deixada enrere! I les meves revetlles, la llòbrega jaça que tinc entre aquestes doloroses parets ja sap com les faig, plorant el trist del meu pare, que en terra bàrbara<sup>11</sup> el déu dels carnatges, Ares, no volgué per hoste, però la meva mare i el seu amant Egist, com uns llenyataires un roure, li van aclar el cap amb una destrat homicida [...].

<sup>11</sup> Troia, on Agamèmnon hauria pogut morir gloriósament, és a dir, on Ares, el déu de la guerra, hauria pogut acollir-lo. En tot aquest passatge sembla evident, com remarca Jebb, el record de l'*Odissea*, XI, 386 ss., on Ulisses parla amb l'ombra d'Agamèmnon, que li explica la seva fi lamentable. A l'*Odissea*, però, Agamèmnon és abatut "com un bou a la grípia"; la comparació amb el roure, aquí, tanmateix és menys vexant per al mort.

TAULA 8

S. El. 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1961), pp. 72-73

***Agitat***

Estrofa. EL COR.— *Mireu on ja pastura, l'Ares que s'avança, respirant la mort, incontrastable.*

*Acaben d'entrar sota el sostre d'aquest palau, a l'encaç dels malvats delictes, les gosses de qui ningú no s'escapa.*

*Ah! Poca estona més ha de restar suspès enlaire el somni del meu cor.*

Antístrofa. *S'insinua cap a dins d'aquest cobert, amb peu dolós, el campió dels infernals!*

*Torna a la seu del seu pare i a la seva antiga opulència. Té a les mans una sang recent esmolada. És el fill de Maia,*

*és Hermes que el guia de dret cap al terme, que ha amagat el seu frau dins la fosca i que ja no espera.*

Pel que fa a l'edició de la traducció en vers de 1977, no s'hi ha detectat cap innovació remarcable en la interpretació dels elements constitutius —al marge de la traducció dels versos que pronuncia Orestes quan surt del palau després d'haver mort Clitemnestra, que, com ja hem dit, coincideix amb els de la versió en prosa.

Amb relació als elements discursius, en la introducció a aquesta versió, Riba es limita a donar a conèixer les tragèdies de Sòfocles com a “uns combatents més per la glòria i per la seguretat del nostre idioma” (1977 [1951]: 14). El trasllat en vers de tot Sòfocles ha de ser una nova conquesta del català i per això Riba renuncia a l'ús del decasíl·lab, malgrat ser “l'únic metre que un començament d'habituds recomana per a nosaltres per a la tragèdia” (1977 [1951]: 15). L'opció de Riba, en aquest cas, és la mateixa que va emprar en la versió d'*Antígona* i *Electra* de l'any 1920, l'adaptació del sistema quantitatiu del grec als ritmes accentuals del català.

Deixant la mètrica a banda, i tal com es pot veure comparant els fragments que s'exposen a continuació amb els fragments que s'han

citat a les Taules 4 i 5, quan es descrivia la traducció de 1920, hi ha força canvis que, en general, mantenen l'eurítmia de la versió del 1920 alhora que forcen menys l'expressió catalana. També hi ha més acotacions que en la versió de 1920:

#### TAULA 9

S. *El.* 80-99. Traducció de Carles Riba (1977), pp. 107-108

ORESTES: ¿Si fos la pobra Electra? ¿Vols [que romanguem aquí on som ara i escoltem aquests [gemecs?	sentides sovint de cançons de [lament, contra el meu pit que regala sang, llavors que la nit tenebrosa es fa
EL PRECEPTOR: No, no! Cap cosa no [provem de fer abans que les de Lòxias; comencem per abocar l'oferta d'aigua al pare; que és això que [ens duu a mans victòria i força pel que s'ha de fer.	[enrere! I les meves revetlles, el jaç odiós que tinc en aquest penible casal ja sap com les faig, planyent [l'infeliç del meu pare, a qui en terra bàrbara [el déu
<i>Surten tots tres. Entra ELECTRA.</i>	dels carnatges, Ares, alberg no [donà,
ELECTRA: Oh llum sagrada i aire amb la terra igualat, que me n'heu	sinó que la mare meva i el drut Egist, com un roure els llenyaters, li asclen el cap amb sangosa destrat [...].

#### TAULA 10

S. *El.* 1384-1397. Traducció de Carles Riba (1977), p. 152

EL COR:  <i>Estrofa.</i> Veieu cap on s'aprada, bleixant la mort incontrastable Ares; ja són davall dels sostres de la casa, perseguidores dels malvats delictes, les Gosses que ningú no defuig; talment que poca estona més ha de romandre enlaire el somni del [meu cor.	<i>Antístrofa.</i> Amb peu dolós avança un campió dels morts coberts endintre, dins les cambres pairals, d'antic tan [riques; porta una sang esmolada de nou a les mans; el fill de Maia, Hermes, que ha ocultat el frau amb fosc, el guia dret al terme i ja no espera més.
--	--

### 3.2.6. Carles Riba (Eurípides, 1977)

En comparació amb els altres dos autors de tragèdies gregues, l'atenció que els traductors catalans han dedicat a Eurípides és molt reduïda, fins al punt que la seva obra completa encara no ha estat traduïda íntegrament a la Fundació Bernat Metge. Solament se n'han publicat tres volums: el primer, el 1966, que, a més d'una extensa introducció a càrrec de Josep Alsina Clota, inclou la seva traducció d'*Alceïstis*; el segon, el 2015, que inclou *Medea* i els *Fills d'Hèracles*, en traducció de Jaume Almirall; i, el tercer, publicat també el 2015, que conté *Hipòlit* i *Andròmaca*, en traducció de Maria Rosa Llabrés Ripoll. L'única versió de què disposem de totes les obres del tràgic de Salamina és la traducció en vers de Carles Riba, publicada pòstumament el 1977, també a Curial.<sup>130</sup>

Riba no va deixar cap escrit introductori a les seves traduccions d'Eurípides. Aquesta feina, juntament amb la d'editar-les, la va dur a terme Carles Miralles. En el seu pròleg, però, no s'esmenten ni *Electra* ni *Orestes*.

L'únic document que permet saber quina era la valoració de Riba d'aquest dramaturg —a part d'alguna referència de passada en la seva correspondència—<sup>131</sup> són les notes que va escriure per a una conferència a la seu de la societat cultural Clam el 1956, que Jaume

---

<sup>130</sup> A part, el 1922 Riba ja havia traduït un parell de tragèdies d'aquest autor, les quals tenia intenció de publicar, com *Antígona* i *Electra*, a la "Biblioteca Literària". Finalment, però, només va arribar a publicar de manera íntegra *Medea*, l'any 1929, a *Miscel·lània Creixells*. Vegeu Medina (1989).

<sup>131</sup> Vegeu la carta a P. Rouquette del 13 de maig de 1936, o la carta a Joan Ferraté del 6 de febrer de 1956 (dins Medina, 1989: 238 i 252, respectivament). Vegeu també Pòrtulas (1995: 33-34).



Medina ha recollit en el segon volum de la seva extensa biografia (1989: 259-261).

Es tracta d'unes notes molt esquemàtiques. A més de dades objectives i ben conegudes —trajectòria vital i artística, nombre de tragèdies conservades, la gran recepció de després a causa del gust alexandrí per les idees abstractes que tant abunden en Eurípides—, en destaca “el pessimisme absolut: món on l'atzar sols regna”, on els déus “no són justos i fan mal” (Riba citat per Medina, 1989: 260). Li atribueix, a més, subtileza a l'hora de construir els seus personatges:

[P]intor de caràcters, creador de situacions, teatre psicològic, déus a dins: passions, etc. / més prop de la prosa / més concret / més modern. Introdueix el seus herois en el món real (Electra, casada amb un pagès venjatiu,<sup>132</sup> Menelau un covard) (Riba citat per Medina, 1989: 261).<sup>133</sup>

Cap d'aquestes apreciacions, com es pot veure, no s'oposen a la caracterització dels elements constitutius del mite d'Eurípides, tal com s'han presentat al capítol segon d'aquest treball.

Tampoc del text de la traducció no se'n pot inferir res. Les desviacions respecte del text grec són més aviat degudes, com en el cas de les versions en vers de Sòfocles, a la voluntat de “presentar aquest mateix text contingut sota una forma que substitueixi la de l'original” (Riba, 1977 [1951]: 12). En cap cas, però, aquestes desviacions no afecten la caracterització dels personatges o el sentit dels principals accidents argumentals.

---

<sup>132</sup> Com fan notar tant Pòrtulas (1995), com Miralles (1995), Riba atribueix al marit d'Electra una actitud que pertany més aviat a ella.

<sup>133</sup> Per a una crítica aprofundida d'aquestes notes, vegeu Pòrtulas (1995) i Miralles (1995).

Pel que fa als elements discursius, el que s'ha dit amb relació a la segona versió en vers de Sòfocles val perfectament per a les tragèdies d'Eurípides. Es tracta d'un text per a la lectura i dirigit a un públic general, encara que no compta amb notes que puguin esclarir els molt nombrosos referents culturals que Riba ha mantingut per sistema: “Però el marit que us parla —Cipris bé m’ho sap— / l’ha respectada; i és encara verge, en fi” (Eurípides [Riba trad.], 1977a: 298); “[...] Ruïna que et vingué / d’aquells ulls de bellesa / engendrats per l’ocell, / sota l’ala del cigne, / sí, del cadell de Leda, de la funesta Helena, / aquella Erinis del polit / castell que Apol·lo construï. Ai las!” (Eurípides [Riba trad.], 1977b: 179). Hi ha només les acotacions escèniques imprescindibles per a la comprensió del moviment dels actors que entren i surten de l’escenari. També s’assenyala cadascuna de les parts dels fragments lírics (estrofa, antístrofa, etc.). Els ritmes emprats per recrear els metres grecs són en la seva majoria iàmbics,<sup>134</sup> però també n’hi ha d’anapèstics, dàctils i troqueus.

### 3.2.7. Manuel Balasch (1986)

El 1986 es va publicar la traducció de Manuel Balasch de l’*Orestea*, juntament amb les altres quatre tragèdies del tràgic d’Eleusis en un volum que porta per títol *Les set tragèdies*. Va aparèixer a la col·lecció “Cara i Creu” d’Edicions 62, que no estava especialitzada en traduccions de literatura clàssica.

---

<sup>134</sup> Per a un comentari sobre l’ús del trímetre iàmbic en les traduccions d’Eurípides, vegeu Medina (1978).

La traducció es presenta com a una versió poètica de l'obra d'Èsquil. La precedeix, a la solapa de la coberta, una breu biografia de l'autor, seguida de la del traductor. En el segon cas, el text es fa ressò de la llarga trajectòria de mossèn Balasch com a hel·lenista i traductor dels clàssics, i també com a estudiós de Carles Riba. A les pàgines inicials, una breu "Nota preliminar" qualifica el teatre d'Èsquil d'"una de les creacions més imposants i altes del pensament humà de tots els temps, i en ell l'*Orestea* ocupa un lloc preeminent. En les *Eumènides* concretament ateny ja punts pràcticament inaccessibles" (Balasch, 1986: 7), i després d'haver destacat el fet que el contingut de les obres reflectia la situació històrico-política de la vida atenesa del segle V a. C., Balasch insisteix que "[l]a lliçó que se'n desprèn té un valor intemporal; reflectir-lo, propagar-lo i imbuir-lo és l'intent d'aquesta modesta traducció" (1986: 7).

La traducció també està precedida per un molt succint "Advertiment del traductor". Aquest text informa sobre les mesures tipogràfiques adoptades per distingir els tres grups de versos en què el traductor divideix la tragèdia: les parts recitades dels personatges, les intervencions cantades del cor i les seccions "anapèstiques, que adés introdueixen en el tema de la tragèdia, adés marquen una transició de les parts dialogades a les líriques" (Balasch, 1986: 9). És una llàstima, però, que Balasch no faci referència als criteris adoptats sobre la traducció de cada tipus de vers.

No hi ha en la traducció, ni en cap dels breus paratextos que l'acompanyen, res que modifiqui el sentit dels elements constitutius del mite de la versió d'Èsquil tal com els hem fixat en el capítol

precedent, a excepció de la tendència, en alguns punts, a rebaixar la presència d'una justícia transcendent:

TAULA 11

A. *Ch.* 922-941. Traducció de Manuel Balasch, pp. 250-251

CLITEMNESTRA	LA CORIFEU
Pel que veig, fill, m'occiràs. I et sóc [mare!	El doble mal d'aquests també deploro. Mes si molts fets de sang coronà
ORESTES No seré jo, t'occiràs tu mateixa.	[Orestes pacient, per a ell també prefereixo que no es perdi del tot l'ull de la casa.
CLITEMNESTRA Para compte als irats cans d'una mare.	
ORESTES Doncs, si no ho faig, com fugiré dels [del pare?	<i>ESTÀSIM III (VV.935-972)</i> <i>Ha arribat la notícia<sup>a</sup></i> <i>a temps als priàmides, la pena de</i> <i>càstig feixuc.</i>
CLITEMNESTRA No m'ha servit plorar davant del túmul.	<i>Ha arribat al casal</i> <i>d'Agamèmnon</i>
ORESTES El fat del pare aquest destí et perfila.	<i>un doble lleó, un doble Ares.</i>
CLITEMNESTRA Ai! Vaig nodrir una serp quan vaig [tenir-te.	<i>Ha reeixit en tot</i> <i>el fugitiu per un oracle pític</i> <i>el mogut pels savis consells del déu.</i>
ORESTES Quin profeta que et fou la por dels [sommis!	a. <i>Estrofa 1a.</i>
Assenyala el túmul d'Agamèmnon	
Per què l'occires? Sofreix què no et [calia!	
Entren tots dos al palau. El cor torna a ocupar el seu lloc.	

Per exemple, si ens fixem en el fragment de *Les Coèfores* (vv. 922-941) reproduït a la Taula 11 —i que ja s'ha comentat a propòsit de la traducció de Bulbena i Tosell (Taula 2)—, es veu que en el vers 935, “Ha arribat la notícia”, el mot δίκην (que Bulbena tradueix per “venjança”) ha estat traduït per “notícia”. La interpretació de Balasch d'aquest passatge es basa en una lectura possiblement

errònia del text grec que comporta un desplaçament del debat sobre què és just i què no ho és del nucli de la tragèdia. En l'original, s'estableix un clar paral·lelisme entre la δίκη que va arribar als troians (aquesta “pena de càstig feixuc”), amb el doble lleó, el doble Ares, que arriba a la casa d'Agamèmnon. És a dir: així com δίκη va irrompre amb el temps a Troia (i aquesta δίκη va resultar ser un càstig pel fet d'haver acollit Paris, que havia traït les lleis de l'hospitalitat amb el rapte d'Hèlena), així també ha arribat a Argos una δίκη sota la forma dels dos venjadors. Ara bé, en el text de Balasch sembla que allò que ha arribat als Priamides és la notícia dels fets horribles que han succeït al casal d'Agamèmnon, el seu gran enemic. Només així s'entén que δίκην, que sol traduir-se per “justícia”, esdevingui aquí “notícia”.

El fet de treure importància al debat entorn de la justícia es troba també en la traducció del vers 930 (vegeu Taula 3): “Per què l'occires? Sofreix que no et calia” (ἔκανες ὄν οὐ χρῆν, καὶ τὸ μὴ χρεὼν πάθε). Balasch el tradueix, com Bulbena, eliminant tota possible referència a una prohibició que ha estat trencada. Ara bé, a diferència del que ocorre en el cas del text de Bulbena, la qüestió sobre si el matricidi és o no un acte de justícia avalat per la divinitat és recuperat a *Les Eumènides* que Balasch tradueix i publica juntament amb la resta de la trilogia (recordem que *Les Choèfores* de Bulbena apareixen de manera independent). Sembla, doncs, que no hi ha cap voluntat conscient d'imprimir un tractament nou a l'obra canviant-ne el tema principal.

Amb relació als elements discursius, el primer que cal destacar és la versificació a què Manuel Balasch ha sotmès el text. Per

començar, ha emprat decasíl·labs blancs per a les parts parlades dels personatges i per a les parts “anapèstiques”. En aquests fragments, la traducció de Balasch s’ajusta a l’original en la mesura que la mètrica li ho permet. Es tracta d’una opció que ja havia emprat Franquesa i Gomis per a la traducció de Sòfocles de 1912, com ja s’ha vist.

Pel que fa a la traducció dels versos lírics de les parts corals, el traductor no va optar per cap esquema mètric o rítmic, sinó que es tracta d’una traducció pràcticament paraula per paraula dels versos tal com apareixen en l’edició del text grec que Balasch va emprar. A diferència de Riba, va fer servir el text establert per Ulrich von Wilamowitz, que presenta algunes diferències respecte del de Mazon.<sup>135</sup>

Com es pot veure en el fragment que ha estat triat com a exemple, el text compta amb acotacions i amb notes a peu de pàgina. En aquest cas, segueixen un ordre alfabètic i serveixen per especificar quina part del cant s’està executant. En altres fragments, hi ha crides a nota que utilitzen un sistema numèric i que remetent al final del volum. A diferència de les altres, aquestes notes contenen informació sobre elements de difícil comprensió, però són més aviat

---

<sup>135</sup> Heus aquí el fragment líric tal com va ser establert per Wilamowitz. Segons informa Manuel Balasch, empra la reedició de 1958.

ἔμολε μὲν δίκαια  
Πριαμίδαις χρόνον, βαρύδικος ποινά:  
ἔμολε δ’ ἐς δόμον  
τὸν Ἀγαμέμνωνος  
διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης.  
ἔλασε δ’ ἐς τὸ πᾶν  
ὁ πυθόχρηστος φυγάς  
θεόθεν εὖ φραδαῖσιν ὠρμημένος.

escasses i el text, atès l'alt grau de conservació dels elements culturals, sovint resta obscur.

El *Diccionari de la traducció catalana* fa notar que la prolífica activitat com a traductor de Manuel Balasch sembla dedicada, en la seva majoria, a concloure empreses alienes (Alsina Keith, 2011: 56). Per exemple, va traduir en alexandrins *La Il·líada* i els *Himnes homèrics*, com si hagués de completar així la tasca que va iniciar Riba amb la traducció de l'*Odissea*. Deixant al marge la qüestió de si Riba hagués arribat a traduir o no Èsquil en vers (Miralles, 1977), es podria entendre aquesta traducció com la voluntat de traslladar en versos catalans l'obra de l'únic poeta tràgic que Riba va deixar pendent.

### 3.2.8. Jeroni Rubió (2010)

El 2010 es va publicar l'adaptació de Jeroni Rubió d'*Electra*, de Sòfocles. L'adaptació li va ser encarregada per La Perla 29, la companyia responsable del muntatge co-produït per Q-Ars Teatre i el Teatre Nacional de Catalunya. La tria de l'obra s'explica, d'una banda, per la proposta de Q-Ars Teatre —que conclouia d'aquesta manera la trilogia clàssica iniciada amb *Les Suplicants* (2009) i prosseguida amb la versió de la *Ilíada* d'Alessandro Baricco (2009)—, i, de l'altra, per la bona experiència que va suposar el muntatge que La Perla 29 va fer d'*Antígona* (2006).

Jeroni Rubió havia col·laborat en diverses ocasions amb el director de La Perla 29, Oriol Broggi. Seva va ser, per exemple, la tasca d'adaptar *Antígona*. En una entrevista que ens va concedir el

dia 7 de juny de 2011,<sup>136</sup> explicava que el procés d'adaptació (d'acord amb la seva manera de fer habitual), va estar precedit per la contextualització de l'autor i l'obra originals, i que va prosseguir amb l'escriptura del text (en el cas d'*Electra*, a partir de tres traduccions de reconeguda qualitat), la presentació del text al director i als intèrprets, i la introducció d'algunes modificacions. Vegem ara aquest passos amb una mica més de detall.

En el cas d'*Electra*, la tasca de contextualització de l'obra i l'autor es va limitar sols a l'obra original de Sòfocles, sense tenir en compte les recreacions posteriors del mite. Pel que fa a les traduccions a partir de les quals va treballar, la seva font principal va ser la primera versió en vers de Carles Riba, la de l'any 1920; després, per aquells passatges que resultaven més obscurs, va recórrer a la versió en prosa del 1961, així com a la traducció espanyola d'Ignacio Errandonea, publicada per Alma Mater el 1965.

L'edició d'*Electra* d'Errandonea és una traducció d'interès filològic, editada juntament amb el text grec i el seu corresponent aparat crític. Aquesta traducció prèviament havia estat publicada a l'editorial Escelicer l'any 1942, juntament amb la resta de traduccions de Sòfocles, un apèndix del traductor sobre qüestions teòriques referides a Sòfocles i un epíleg de l'escriptor José María Pemán. En una nota adreçada al lector que precedeix les traduccions, Errandonea explica que va ser ell mateix qui va demanar a Pemán que “se dignara a leer a mi Sófocles con espíritu de dramaturgo y a recoger sus impresiones en un epílogo”

---

<sup>136</sup> Vegeu l'Annex 1.



(Errandonea, 1942: 7). En aquest epíleg que clou el volum i que parla “sobre los elementos de la dramaturgia de Sófocles utilizables en el drama moderno”, s’hi pot llegir:

Domina en el Padre [Errandonea] el afán de restaurar la unidad, el desarrollo lógico y la resonancia humana que instale la obra sofoclea en la línea viva, conmovedora y humana de una auténtica dramaturgia (Pemán, 1942: 306).

I encara una mica més endavant:

El que ha leído las versiones anteriores, y no ya las antiguas, a estilo de Leconte de Lisle, sino la misma recentísima y clásica de Masqueray, y luego lee ésta, siente la ilusión de haber pasado del libro al teatro (Pemán, 1942: 317).

Ara bé, aquesta habilitació del text per a l’escena dramàtica no és tan patent en la traducció com, en primer lloc, en les notes a peu de pàgina i en l’apèndix, els quals no és limiten únicament a explicar referències culturals concretes, com en el cas de Franquesa i Gomis i Riba, sinó que miren d’aconseguir la complicitat del lector amb les accions dels personatges, explicant i justificant-ne les motivacions. En segon lloc, es dóna aquest apropament a la dramatització en la interpretació del cor de Sòfocles que el mateix Errandonea ofereix a l’apèndix. El traductor hel·lenista pren al peu de la lletra l’afirmació aristotèlica segons la qual, en Sòfocles, el cor és com un actor.<sup>137</sup> D’aquesta manera queda resolt el problema de què fer-ne del cor quan es representa en l’actualitat una tragèdia clàssica: de ser una convenció sense equivalents moderns passa a

---

<sup>137</sup> Aquest comentari es troba a Arist. *Po.* 18, 1456a, 25-32.

ser un personatge més. Com ja s'indicarà més endavant, Rubió recull en part aquesta idea.

Cal tenir en compte que cap de les traduccions que va fer servir Rubió no es va concebre per ser representada (malgrat l'opinió de Pemán pel que fa a la traducció d'Errandonea), per la qual cosa, a més d'una reactualització de la llengua, Jeroni Rubió va haver de dur a terme algunes modificacions. Això es fa evident en fragments com ara els versos 16-17. En la versió en vers de Riba hi llegim: “que ja l'esclat lluent del sol eixiribeix / les clares gorges matineres dels ocells / i l'estelada negra nit s'és feta lluny” (Riba [trad.], 1920: 85); en la versió en prosa: “ja tenim l'esclat lluminós del sol, que mou, ben distints, els cants matiners dels ocells i, negra amb els seus astres, la nit li ha deixat el lloc” (Riba [trad.], 1961: 20); a Errandonea: “porque ya el sol con sus vivos rayos mueve las vibrantes gargantas de las aves tempraneras, y la negra noche se ha desvestido ya de sus estrellas” (Errandonea [trad.], 1965: 115-116), i, finalment, l'opció per a l'adaptació teatral ha estat: “perquè l'esclat lluminós del sol comença a despertar els cants dels ocells i la nit estrellada ja s'enretira” (Rubió [adap.], 2010: 33). Es pot observar clarament com els primers mots són extrets de les traduccions de Riba, mentre que a partir de “comença” Rubió es distancia de qualsevol de les traduccions per anar a cercar una expressió que, sense traïr el sentit de l'original ni renunciar al recurs de la personificació del sol i la nit, és menys enrevessada i més fàcilment comprensible per l'actor que l'ha de recitar i el públic que l'ha d'escoltar.

A més d'aquestes traduccions, Jeroni Rubió va comptar amb l'assessorament de l'hel·lenista Jaume Pòrtulas, catedràtic de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona.

El tractament que l'adaptació de 2010 fa dels elements constituents del mite s'apropa força al de l'obra original de Sòfocles, però cal destacar-ne dues innovacions. La primera, i més important, fa referència al fat dels Atrides. A petició de la companyia Q-Ars, que volia donar al muntatge una vessant més pedagògica, al text s'hi va afegir un monòleg/preàmbul que en la posada en escena va ser recitat pel cor i que posa en antecedents l'espectador. En aquesta introducció es rememoren, com en la "Nota" de la traducció ribiana de 1920, els crims de Pèlops i Mírtil, que en el text de Sòfocles només apareixen de manera anecdòtica, així com la història d'Atreu, el relat de la mort d'Ifigènia i l'adulteri d'Agamèmnon amb Cassandra, que Clitemnestra esgrimeix com a justificació de l'assassinat del monarca. A més, s'hi afegeix el fet que Agamèmnon hagués matat el primer marit de Clitemnestra i el seu fill, i que ella s'hi hagués hagut de casar per obligació.<sup>138</sup> Aquest preàmbul no només accentua el fat terrible dels Atrides com a explicació dels mals passats, presents i futurs,<sup>139</sup> sinó que també serveix per exposar objectivament l'actitud de Clitemnestra i

---

<sup>138</sup> Aquest motiu es troba a *Ifigènia a Àulida*, d'Eurípides (versos 1150 i ss.).

<sup>139</sup> "Sí, Electra, adona-te'n: els infortunis del teu llinatge són infinits, tan infinits com els rius de sang pelòpida que corren per aquesta mateixa terra [...]. Que els déus us ajudin, a tu i als teus, Electra, perquè sens dubte la funesta maledicció de Mírtil encara plana sobre la teva il·lustre família i amenaça de ple el vostre destí" (Rubí [adap.], 2010: 32).

Egist,<sup>140</sup> de manera que l'autèntic antagonista d'aquesta adaptació teatral és aquest fat contra el qual s'ha de prevenir Electra i del qual al final se'n deslliura completament: “Oh, estirp d'Atreu, com has patit abans de trobar el camí de la llibertat! Finalment, gràcies al cop d'avui, l'has recobrada de ple!” (Rubió [adap.], 2010: 76).

L'altra innovació afecta el tema de la justícia. Recordem que, tot respectant l'ambivalència original de la frase que Orestes pronuncia just després del matricidi, en la primera de les traduccions de Riba s'hi llegia: “A dins la casa tot va bé, si Apol·lo és que predeia bé” (Riba [trad.], 1920: 158),<sup>141</sup> mentre que la segona semblava que es limités a posar en dubte l'eficàcia oracular del déu: “Dins del palau to va bé, si Apol·lo ens ha donat bé el missatge” (Riba [trad.], 1961: 75). Contràriament, Errandonea i Rubió —a la manera de Franquesa i Gomis—, donen a aquesta rèplica un to inequívoc de dubte sobre si allò que ha ordenat el déu és just o no, cosa que pot implicar el penediment d'Orestes d'haver seguit l'oracle: “Lo de casa, muy bien, si está bien lo que mandó Apolo” (Errandonea [trad.], 1965: 176); “Al palau tot va bé, si el que va ordenar Apol·lo estava bé” (Rubió [adap.], 2010: 73). De manera que, juntament amb la idea que el comportament pietós és el comportament just, en tots dos casos també traspua la possibilitat d'equivocar-se (moralment parlant), malgrat haver seguit fil per randa els imperatius de la religió.

---

<sup>140</sup> “Però, digues, Electra: ¿que potser l'usurpador Egist i Clitemnestra no havien anat acumulant ofenses i ultratges per odiar el teu pare tant com l'odiaven?” (Rubió [adap.], 2010: 32).

<sup>141</sup> S. *El.* 1424-1425.

A part d'això, pel que fa als elements argumentals i temàtics, només trobem modificacions en allò que Dubatti anomena “unidades constitutivas variantes” (1994: 23), com ara l'elisió del detall del cinturó que Electra ofereix com a ofrena al túmul d'Agamèmnon juntament amb els seus cabells: “I tu, del cap / tallant les tofes acimades de tos rulls / —i jo també, mesquina, és poc, però és tot / el que jo tinc— ofrena-li aquests cabells / eixuts d'ungüent, i el meu cinyell sense guarnits” (Riba [trad.], 1920: 105),<sup>142</sup> que en l'adaptació de Rubió es converteix en: “talla un floc dels teus cabells i un altre dels meus. Pobra de mi: és poc, però és tot el que tinc” (Rubió [adap.], 2010: 44).

Sense tenir en compte el monòleg/preàmbul, els personatges no han variat en cap dels seus trets distintius i només es poden observar algunes menudeses. Per exemple, Electra segueix sent exclosa de la seva dignitat de princesa, i amb l'omissió del cinyell que, segons el text original, també entregava com a ofrena a la tomba d'Agamèmnon, encara es presenta més desvalguda davant del públic.

Pel que fa a la teoria d'Errandonea sobre el cor, Rubió només la va seguir a mitges: el cor actua com a un personatge més, però el fet que el traductor basc reservi per al grup coral d'*Electra* el paper de motivar l'heroïna a l'acció fa que, per tal de justificar aquest comportament, la protagonista abandoni la caracterització tradicional i esdevingui un personatge indecís que necessita l'empenta dels altres. L'Electra de Rubió, en canvi, és l'heroïna forta i decidida de les lectures tradicionals.

---

<sup>142</sup> S. *El.* 448-452.

Orestes, per la seva banda, només es distancia del model de Sòfocles pel fet d'expressar tan clarament els seus dubtes després de matar Clitemnestra, cosa que, d'altra banda, l'apropa al model d'Eurípides i a la reacció que un públic contemporani podria esperar d'algú que acabés de matar la pròpia mare.

Clitemnestra i Egist serien punt per punt clavats al model del dramaturg antic si no fos pel preàmbul, ja que aquest, en situar en un mateix nivell els crims d'Agamèmnon i els de la parella d'amants, barreja el paper de botxí amb el de víctima i els lleva una mica de responsabilitat per carregar-la al fat que els ha empès a cometre el regicidi. Per això mateix, i malgrat que sigui igualment derrotada, les excuses que Clitemnestra esgrimeix durant el combat dialèctic amb Electra són més versemblants per al públic que ha escoltat poc abans la mateixa història contada per una veu imparcial.

Pel que fa als elements discursius, en primer lloc, el vers del text grec ha estat substituït per una prosa que mira de conservar el to elevat de l'original sense deixar de ser acceptable per al públic. Amb aquesta finalitat s'han esclarit els passatges de sintaxi més recargolada i s'han naturalitzat les expressions massa exòtiques, com ja s'ha vist a l'hora de parlar de les traduccions de partida. Per exemple, si es pren la citació anterior: "tallant les tofes acimades de tos rulls" (Riba [trad.], 1920: 105), que és pràcticament una glossa del grec, es veu com en la versió de Rubió queda reduïda a: "talla un floc dels teus cabells" (Rubió [adap.], 2010: 44).

En relació amb els nombrosos elements culturals, com ara els noms de personatges, les referències mitològiques, els noms de

ciutat, etc., a més de la inclusió del pròleg que informa dels antecedents de l'acció i presenta els principals personatges, l'única modificació sistemàtica que s'ha operat és la de substituir els nombrosos epítets i paràfrasis del text grec que reproduïen les traduccions de partida pel nom al qual fan referència: "Lòxias" (Riba [trad.], 1920: 88), esdevé "Apol·lo" (Rubió [adap.], 2010: 35); "el déu que impera vora l'Aqueront" (Riba [trad.], 1920: 92), "Hades" (Rubió [adap.], 2010: 37); "Gosses" (Riba [trad.], 1920: 155), "Erínies" (Rubió [adap.], 2010: 76), etc. La resta de referències a déus, herois etc. s'han deixat intactes: "EL COR: Però pel llamp de Zeus i per Temis la celeste, els criminals no trigaran a ser castigats, no! Oh, Fama, veu dels mortals que s'escampa per tota la terra, vés [...]" (Rubió [adap.], 2010: 61). El mot "Hades", quan es refereix al lloc i no al déu que el governa, és a vegades traduït per "infern" en la versió de Rubió, opció que a vegades ja havia adoptat Carles Riba en la seva traducció en prosa. Val a dir que es tracta d'ocasions on l'expressió catalana resultant és pràcticament idiomàtica: "tu i jo sabem que ja no podem comptar amb cap amic: l'infern se'ls ha emportat a tots" (Rubió [adap.], 2010: 58).

En relació amb la descripció de l'escenari, en l'adaptació del 2010, Rubió, d'acord amb les convencions del gènere dramàtic vigents i amb l'estil de la traducció en prosa de Riba i la d'Errandonea, afegeix una didascàlia on anticipa la descripció del Preceptor.

Pel que fa a les acotacions, absents en l'original, en l'adaptació de Rubió es limiten bàsicament a assenyalar les entrades i sortides dels personatges i a indicar a qui van dirigides les rèpliques. Només

en tres ocasions en tota l'obra es fa referència al to o l'actitud amb què parla un personatge.

Cal recordar que en les parts corals, en la versió en vers de Riba s'assenyalava la part del cant: estrofa, antístrofa, etc., i en la traducció en prosa, aquesta acotació era acompanyada per una indicació sobre el ritme que hauria de tenir: melodrama, agitat, etc. Res d'això no és present en el text de Rubió, on, com en la traducció d'Errandonea, les intervencions del cor no es distingeixen de les dels altres personatges.

Per últim, respectada la unitat del text grec, en l'adaptació no s'estableix cap separació en escenes.

Si bé en principi el text que es va representar davant el públic és el mateix que es va publicar posteriorment, la versió que Jeroni Rubió va preparar per als assajos incloïa entre parèntesis tota la informació necessària per tal que els actors poguessin entendre millor el text i situar-se més fàcilment en el seu personatge. Per exemple, abans de la primera intervenció d'Orestes, quan exposa com l'oracle d'Apol·lo li ha ordenat matar els assassins del seu pare, Rubió obre parèntesis i explica: "Oracle pític: es refereix a l'oracle d'Apol·lo Piti, a Delfos; Apol·lo va matar la serp Pitó, que també emetia oracles, i d'aquí deriven les paraules piti i pític". A més, l'adaptador va prendre part en els assajos, en els quals es discutia a vegades la possibilitat d'operar alguns canvis sobre el text en funció de la dificultat de declamació per part dels actors o en favor d'un major grau d'intensitat emotiva.



### 3.3. Recapitulació

Les traduccions de Josep Franquesa i Gomis, Antoni Bulbena i Tosell i la primera versió en vers de Riba són simptomàtiques de l'interès pels clàssics a principis de segle, si bé, en alguns casos més que altres, encara són lluny del rigor filològic a què s'aspirarà més endavant. Així mateix, responen a la idea de la traducció com a militància per a l'enfortiment de la cultura autòctona i de l'establiment d'un determinat model de llengua.

És ben significatiu que Franquesa i Gomis, quan traduia a principis de segle XX, de les quatre obres clàssiques que narren el mite d'Electra, s'hagués decidit per la de Sòfocles, malgrat ser la que presenta el tema del matricidi de la manera més aliena a la sensibilitat del traductor. És de suposar que en la tria va pesar més la predilecció noucentista per l'estil mesurat que no pas el contingut de l'obra. Ell mateix advertia que l'“únich aspecte baix lo que nosaltres l'admirem [l'*Electra* de Sòfocles] y considerem immortal”, era “com a incomparable creació artística” (Franquesa i Gomis, 1912b: 243). En això, Franquesa i Gomis s'ajusta al gust noucentista per una idea de la perfecció formal plenament compatible amb els valors d'ordre, ritme i arbitrarietat orsians. En cap cas, però, la influència de la ideologia personal del traductor suposa un gran distanciament de l'original pel que fa al sentit de l'obra.

Per altra banda, la traducció de Franquesa i Gomis, en comparació amb els altres textos comentats, i en especial amb els que han optat per reproduir d'alguna manera la forma versificada de l'original, destaca per l'elevat grau de domesticació a l'hora de triar

uns metres amb una llarga tradició en la literatura catalana. Així mateix, si bé no inclou gaires acotacions, divideix l'obra en tres actes, com a concessió a les convencions teatrals del moment en què escriu.

Antoni Bulbena i Tosell, en la nota que precedeix la seva versió de *Les Coèfores*, la descriu com a l'obra més rellevant i representativa del teatre grec. Aquesta valoració es correspon a la idea que es tenia d'Èsquil a tombant de segle. Segons posa de relleu Jordi Malé (2003), Èsquil era l'autor predilecte entre els cercles modernistes per allò que tenia de genialitat gran i desmesurada<sup>143</sup> i per la dignitat en la rebel·lió d'alguns dels seus personatges (en especial Prometeu). D'aquesta afinitat entre l'estil d'Èsquil i el vitalisme modernista encara se'n fa ressò Luís Nicolau d'Olwer, des de les pàgines de *La Publicitat*, en la recensió que dedica a la traducció de Riba: “[Èsquil] fa parlar en llenguatge d'home personatges que no són homes, sinó herois —homes sobre-homes, amb frase maragalliana— o forces de la natura, presoners en cossos titànics” (14-II-1935).

El text de Bulbena sorprèn perquè presenta un gran nombre d'omissions i desviacions respecte del text d'Èsquil. Així mateix, a nivell dels elements constitutius, s'ha de destacar un canvi pel que fa al sentit general de la tragèdia, que perd el seu ressò polític i moral i passa a ser una qüestió de venjança personal. El fet que, molt probablement, Bulbena no tingués davant el text grec quan traduïa, sinó que ho fes a partir d'altres traduccions, no permet

---

<sup>143</sup> Per a una panoràmica de la caracterització d'Èsquil, des de l'antiquitat al segle XX, vegeu el segon capítol de la tesi doctoral de Garrigasait (2015: 9-18).

saber si es tracta d'una manipulació deliberada dels elements originals o simplement la conseqüència de seguir una traducció que ja els presentava en aquests termes.

Per la seva banda, la primera versió en vers d'*Electra* de Sòfocles, de Riba, el 1920, delata una voluntat de rigor en l'apropiació del llegat clàssic que ja permet intuir el grau de realització que assolirà en la traducció d'Èsquil i de Sòfocles en el si de la Fundació Bernat Metge. Es tracta, potser, de la traducció que més s'acosta al tractament dels elements constitutius del text original i la que menys concessions fa a les convencions genèriques d'arribada pel que fa als elements discursius.

La predilecció de Riba per Sòfocles és un fet notori i molt repetit entre autors que han comentat la seva tasca traductora (Medina, 1989; Pòrtulas, 1995; Miralles, 1995). Concorde, a més, amb el fet que Sòfocles fos el primer autor tràgic que va publicar. El mateix Riba explica que “[é]s quan traduir clàssics grecs hagué esdevingut per a mi un segon ofici, noble per la suprema noblesa de les ambicions de la Fundació Bernat Metge, que Èsquil passà al davant” (Riba, 1977 [1951]: 11). És ben lògic que el més antic dels tràgics encapçalés la llista d'autors del seu gènere.

En la traducció d'Èsquil, Riba torna a posar de manifest la seva voluntat d'ajustar-se al màxim possible a l'original. Ho fa plenament a nivell dels elements constitutius, si bé cal destacar la profunditat psicològica que atorga als personatges en els textos introductoris a la traducció. Profunditat psicològica que caldria posar en relació amb la importància que adopten les motivacions psicològiques dels personatges en les recreacions del mite d'*Electra*

al llarg del segle XX. Carles Riba també malda per acostar-se al text original a nivell discursiu, encara que, com tots els altres textos de la Bernat Metge, substitueix el vers per la prosa i inclou algunes acotacions absents en el text grec.

La traducció en prosa i la segona traducció en vers d'*Electra*, de Sòfocles, evidencien que l'interès de Riba per aquest autor transcendeix les raons estètiques del Noucentisme. Aquestes traduccions, publicades amb posterioritat a la Guerra Civil i a la Segona Guerra Mundial, participaven de l'aproximació més terrenal i humana als clàssics que es practicava arreu del món occidental. Sòfocles aleshores ja no interessava pel fet de ser considerat un paradigma de qualitats formals classicitzants, sinó perquè les seves tragèdies, segons els partidaris de l'humanisme heroic, exaltaven la dignitat de l'home.

Pel que fa a la traducció en vers d'Eurípides de Carles Riba, possiblement s'hagi d'entendre més com la conclusió del projecte de traduir tota la poesia tràgica grega, que no pas com el símptoma d'un interès especial per aquest autor.<sup>144</sup> Per altra banda, és molt significatiu que els articles que va motivar la publicació de les tragèdies d'Eurípides s'interessessin més pel traductor que no pas per les obres traduïdes (Medina, 1978; Pòrtulas, 1979).

Eurípides, si bé al tombant de segle era lloat per alguns autors a favor del teatre popular pel fet d'introduir l'home comú en escena (Malé, 2003), per a l'estètica noucentista era el menys preuat. Se'l

---

<sup>144</sup> Un cert interès, per força hi era, com assenyala Malé (2003). Altrament, Riba no hagués traduït *Medea* i *Alcestis* immediatament després de traduir *Antígona* i *Electra*, a principis dels anys vint. Ara bé, les referències a Eurípides són tan escasses que no es pot fer altra cosa que constatar l'existència d'aquest interès.

condemnava per un excés d'emotivitat, per una càrrega inversemblant de retòrica i, fins i tot, per falta de moralitat, atès que els seus personatges són sovint víctimes de passions abjectes. Però a partir dels anys que van seguir la Segona Guerra Mundial, Eurípides va començar a tenir rellevància. El seu pessimisme també s'adeia amb el clima del moment: era l'alternativa a l'heroicitat de Sòfocles; si els personatges del tràgic de Colonos, del xoc amb el destí, en sortien engrandits, els d'Eurípides en sortien abatuts. La caracterització que fa Josep Alsina Clota del poeta de Salamina al primer volum aparegut a la Fundació Bernat Metge va en aquesta direcció. Ara bé, la redescoberta d'Eurípides en la cultura catalana, en cas de donar-se, no s'evidencia pas amb un interès especial per traduir les seves obres.

Pel que fa a la traducció de l'*Orestea* de Manuel Balasch, s'allunya de les versions en vers de Riba pel fet d'optar per renunciar a l'hexàmetre i recuperar, si més no per a les parts recitades, el decasíl·lab que ja havia fet servir Franquesa i Gomis amb el seu Sòfocles. En el tractament dels elements argumentals i temàtics, malgrat algun distanciament puntual, es manté força acostat al text grec.

El poeta de Colonos va ser l'autor triat per Oriol Broggi per portar a escena el mite d'Electra, el 2010. No es pot evitar pensar que, a l'hora de la tria, al prestigi de Sòfocles, s'hi afegia el prestigi de Riba, que l'havia preferit. En l'entrevista ja esmentada del 7 de juny de 2011 (Annex 1), Jeroni Rubió va explicar que l'objectiu de la seva adaptació era “portar a l'actualitat aquesta llengua tan maca

de Riba i l'esperit de Sòfocles amb un llenguatge fluït i alhora estètic”.

Aquest repàs de les diverses traduccions i adaptacions en llengua catalana de les obres d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides que tracten el mite d'Electra, evidencia, en primer lloc, la predilecció per Sòfocles, seguit de prop per Èsquil.

En segon lloc, també és remarcable el paper destacadíssim de Carles Riba com a traductor, a qui devem el fet de posseir una traducció de qualitat de totes les tragèdies gregues sobre el mite d'Electra.

En tercer lloc, havent vist una mica més de prop la mena de relació que aquests textos catalans mantenen amb els textos originals, és necessari reflexionar sobre la denominació que els hem de donar. En la relació de l'apartat 3.2, s'han qualificat vuit dels nou documents enllistats com a traduccions i el restant, el de Jeroni Rubió, com a adaptació. En això s'ha respectat la manera amb què cada text es presenta a si mateix. Ara, però, cal ajustar aquestes etiquetes a les característiques que s'han posat de manifest.

Segons hem establert al subapartat 1.3.5, allò que permet distingir entre traduccions, adaptacions i recreacions és el fet de partir d'un o més hipotextos, el fet de mantenir l'autoria de partida o no, i el grau d'adhesió a la norma traductora de fidelitat a l'original. A més, és clar, del fet que la llengua del text de partida pugui ser diferent de la del text final.

El primer criteri, el fet de partir d'un o més hipotextos, ja es presenta problemàtic. Per una banda tenim els casos de Jeroni

Rubió i Antoni Bulbena i Tosell: el primer declara que va partir de tres traduccions prèvies i, pel que fa a Bulbena i Tosell, es pot afirmar que tenia davant, com a mínim, dues traduccions i que, com Jeroni Rubió, segurament va prescindir del text grec; per altra banda, tenim els textos que *a priori* no dubtaríem de qualificar de traduccions directes, però això no vol dir que només tinguessin en compte el text grec: Franquesa i Gomis, en la seva “Nota devantera”, esmenta algunes traduccions franceses i italianes que probablement tenia presents a l’hora de fer la seva versió; així mateix, ja s’ha vist, per exemple, el pes que va tenir en l’Èsquil de Riba la traducció francesa de Paul Mazon.

Independentment, però, de si els traductors/adaptadors tenien davant el text grec, tots ells li concedeixen l’estatus d’hipotext principal. Això queda patent en la manera com resolen la qüestió de l’autoria: l’autor de l’original es considera també el primer autor de tots els textos estudiats.

Passem ara a la fidelitat entesa com a norma de traducció. D’una manera o una altra, els autors dels nou textos comentats donen a entendre la seva intenció de ser fidels al sentit del text grec: Riba ho fa explícitament en els seus textos introductoris; Franquesa i Gomis ho expressa implícitament quan es disculpa pel fet d’haver-se desviat en alguns punts per mor de la rima; Rubió, en la entrevista que hem esmentat, afirmava: “L’Oriol [Broggi] em va dir que el text havia de ser molt fidel a l’original (en Jaume Pòrtulas ens aconsellava), però que el llenguatge fos actual”; l’edició de la traducció de Balasch inclou la seva pròpia biografia amb la relació de seus principals trasllats del grec, com a prova de la seva

solvència a l'hora de traduir; i, finalment, el fet que el text de Bulbena i Tosell no indiqui que no parteix de l'original, i que a més assenyali en les notes a peu de pàgina —seguint la seva font— els punts en què el seu text s'allunya del grec, denota una preocupació evident per convèncer el lector de la fidelitat de la seva traducció.

La fidelitat entesa com a norma traductora, doncs, pesa en totes aquestes pràctiques. Ara bé, malgrat aquesta vocació de fidelitat, només en els casos de Franquesa i Gomis, Riba i Balasch es fa un tractament dels elements constitutius del mite molt proper al dels textos originals. Les poques diferències degudes a la necessitat de presentar el mite d'una manera que sigui acceptable per als lectors/espectadors o a la interpretació personal de cada autor català,<sup>145</sup> no són suficients per parlar d'un tractament original. A més, en la major part dels casos, les divergències no són tan presents en el text de la traducció com en el seu paratext (com és el cas de les valoracions morals de Franquesa i Gomis a peu de pàgina, o de la interpretació en clau psicològica dels personatges de l'*Orestea* per part de Riba).

En el cas de Bulbena i Tosell, pel contrari, el fet d'eliminar la justificació política dels crims d'Orestes, conseqüència de les nombroses omissions i reformulacions respecte l'original i del fet que *Les Choèfores* apareguessin independentment de la resta de la trilogia, permet parlar d'una reinterpretació del text d'Èsquil.

---

<sup>145</sup> Val a dir que no sempre és possible distingir un motiu de l'altre: els esforços de Josep Franquesa i Gomis per condemnar el matricidi, per exemple, tant poden respondre a la voluntat d'anticipar-se al judici dels seus lectors, com als seus propis escrúpols, o a totes dues coses alhora.



Pel que fa al text de Jeroni Rubió, és l'addició del monòleg/preàmbul inicial que afecta a la caracterització dels personatges allò que més l'allunya de ser considerat una traducció.

Així doncs, el criteri que permet dividir els nou textos entre traduccions i adaptacions és el grau d'originalitat observable en el tractament dels elements constitutius del mite, al marge de la seva pretensió de fidelitat. D'acord amb això, podem dir que, en els casos d'Antoni Bulbena i de Jeroni Rubió, es tracta d'adaptacions en comptes de traduccions.<sup>146</sup>

Val a dir, però, que com a conseqüència de la necessitat d'adaptar-se a un context determinat, un mínim d'originalitat sempre hi és, començant pel fet que una obra en vers concebuda per ser cantada i recitada es converteixi en un text per ser llegit, sovint en prosa. Només en els casos que hem anomenat adaptacions, però, aquest tractament original deriva en una reinterpretació a nivell semàntic dels elements constitutius del mite.

---

<sup>146</sup> El fet que els dos textos que s'han considerat adaptacions no parteixin de l'original grec no vol dir que tota transposició que faci servir un o més textos pont ho sigui.



## 4. LES RECREACIONS CATALANES

En aquest capítol són tractats un total de vuit textos dramàtics catalans que recreen el mite d'Electra. La cronologia d'aquestes obres abraça un període d'un centenar d'anys, des de *Clitemnestra*, d'Ambrosi Carrion, escrita el 1911, fins al monòleg de Biel Mesquida, *Clitemnestra parla tota sola*, publicat al recull *Els missatgers no arriben mai*, el 2012.

Com ja s'ha dit en l'apartat 1.5, els criteris per a la selecció de les obres estudiades han estat, en primer lloc, que es tractés d'obres dramàtiques (hagin estat o no representades) i, en segon lloc, que els textos catalans partissin d'un mínim d'elements que s'han considerat constitutius del mite d'Electra.

### 4.1. *Clitemnestra*, d'Ambrosi Carrion

Ambrosi Carrion (1888-1973) és el primer autor que al segle XX va assajar una recreació del tema mític d'Electra. *Clitemnestra* va ser escrita en català el 1911, un any abans de la traducció de Josep Franquesa i Gomis d'*Electra* de Sòfocles, de la representació a Barcelona d'*Elektra* de Hofmannsthal, protagonitzada per Margarida Xirgu, i de la seva traducció al català.<sup>147</sup> La peça de

---

<sup>147</sup> Tanmateix, és molt possible que el dramaturg català tingués notícia de l'obra de l'austriac en el moment d'escriure la seva versió del mite atrídic. Això explicaria l'existència d'alguns paral·lelismes entre les dues obres. Cal tenir en compte que, quan *Elektra* en la versió operística d'Strauss es va representar per primera vegada el 1909, a Dresden, la ressenya de l'estrena apareguda a *Le Bulletin Français del la SIM*, signada per Camille Le Senne, va ser traduïda al català i publicada a la *Revista musical catalana* (març de 1909), fet que denota

Carrion, però, no es va estrenar a Barcelona fins al 1916, en castellà i a càrrec de la companyia María Guerrero. També va ser representada un any més tard a Madrid per la mateixa companyia (Batlle, 1988: 125-126). Al llegat literari d'Ambrosi Carrion, dipositat a la Biblioteca de Montserrat, s'hi conserva una còpia mecanoscrita en català amb data del 25 de novembre de 1911. També hi ha un manuscrit de la traducció espanyola, amb data del 14 d'octubre de 1914. Totes les referències a l'obra que es faran a partir d'ara tenen en compte el mecanoscrit català.

La bibliografia sobre Carrion és més aviat minsa. Al marge d'algunes referències en obres de caire generalista, destaca la tesi de llicenciatura que li dedica Carles Batlle el 1988, els pròlegs d'aquest mateix autor a les edicions de *La Dama de Reus* de 1989 i 2008, i el prefaci de Jordi Castellanos que acompanya també la publicació de *La Dama de Reus* de 2008.

Batlle divideix la producció dramàtica de Carrion en dos grans blocs, la que s'abeura en el llegendari i el cançoner popular, i la de tema classicitzant (i bíblic). Aquestes dues tendències són les vies per les quals l'autor mira de representar en el teatre "l'ànima immortal de la nostra raça" (Carrion, 1916: 99), present tant en el folklore com en el pòsit grecolatí i judeocristià:

[L]a producció "llegendària" i la producció "clàssica" de Carrion poden conviure perfectament car les dues parteixen de la voluntat d'investigar en el característic de l'ànima catalana. En allò que, perfectament idiosincràtic i particular, s'inscriu en el ritme de l'esperit universal. La tragèdia sembla un bon comodí. (Batlle, 1988: 13).

---

l'interès que hi havia a Catalunya per aquesta obra. Recordem que, a Barcelona, l'òpera no es va estrenar fins l'any 1949 (Anònim, 13-II-1949).

El text de Carles Batlle posa força èmfasi en la contextualització de la producció de Carrion en relació amb els estímuls teatrals i culturals del moment. Vincula el lirisme del seu teatre a la campanya a favor del teatre poètic que va cristal·litzar entorn de la revista *Teatralia*<sup>148</sup> i les seves obres de tema clàssic a la dèria classicista del Noucentisme, però insisteix que, malgrat ser fill del seu temps, Carrion no va acabar d'encaixar amb el corrent cultural dominant. Els seus interessos el situen, més aviat, en la línia que també apunta Maragall amb la seva *Nausica*. Segons Castellanos:

Carrion, dins del panorama cultural dels primers anys de la segona dècada del segle XX, va ocupar un espai ben definit: creador de la tragèdia clàssica a Catalunya. Amb la voluntat de dignificar l'escena catalana, de dotar-la d'un gènere que planteja les grans qüestions que preocupaven la humanitat, que ho fes en vers i en un llenguatge elevat (Castellanos, 2008: 10).

La tragèdia que proposa Carrion mostra sovint passions exacerbades. Batlle refereix aquesta crítica apareguda l'1 de febrer de 1913 a *El Teatre Català* (atribuïda per Batlle a Francesc Curet) que contraposa la tragèdia de Carrion amb el model classicitzant d'Ors, a propòsit de *Periandro* (escrit en català l'any 1911 i estrenat en espanyol al Romea dos anys després). Val la pena reproduir-la aquí:

Ens havien acostumat a fer-nos creure que Grècia, la immortal Grècia, era un poble perfecte en tot, sense passions i sense violències [...]. L'Ambrosi Carrion, en *Periandro*, ens donà la justa visió i ens

---

<sup>148</sup> Vegeu Gallén (2009).

apropà més la raça hel·lènica, desfent-nos els encisos dels glossadors arbitraris (citat a Batlle, 1988: 91).

D'aquesta idiosincràsia de Carrion en el tractament dels clàssics, *Clitemnestra* n'és un bon exemple. Batlle, però, només l'esmenta per precisar-ne les dates de composició i estrena.

*Clitemnestra*, a més de l'*Oresteia* i les *Electra* de Sòfocles i Eurípides, té com a referent, sobretot, *Ifigènia a Àulida*, d'Eurípides.<sup>149</sup> Carrion també esmenta en una nota a peu de pàgina les *Cipríiques* d'Estasi, en relació amb el motiu de la ira d'Àrtemis a Àulida.<sup>150</sup> De les *Cipríiques*, però, no se'n conserven més que un grapat de versos.<sup>151</sup> El més probable és que Carrion hagués tret la referència d'alguna font indirecta. D'altra banda, aquest mateix motiu, amb alguna variació de matís, es troba a *Electra* de Sòfocles.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> *Ifigènia a Àulida* explica com la flota grega que s'ha reunit per marxar contra Troia està aturada a la costa d'Àulida per voluntat d'Àrtemis, que reté els vents que permetrien salpar a les naus fins que Agamèmnon no li sacrifiqui la seva filla primogènita, Ifigènia. Agamèmnon primer envia un missatger a Clitemnestra dient que cal que Ifigènia viatgi al campament perquè s'ha concertat el seu casament amb Aquil·les; més tard canvia d'opinió i vol salvar la filla, però fa tard perquè Clitemnestra i Ifigènia ja han arribat i tem que si les fa marxar l'exèrcit dels grecs se li girarà en contra. Quan Aquil·les coneix casualment Ifigènia i descobreix que s'ha emprat el seu nom per atreure-la al parany, promet a la jove i a la seva mare que lluitarà, si cal, contra tots els grecs a fi de salvar-la, però Ifigènia li demana que no ho faci, perquè si d'ella depèn l'èxit de l'expedició grega contra Troia, està disposada a sacrificar-se. D'aquesta manera, Ifigènia se'n va voluntàriament cap a l'ara del sacrifici. A l'últim moment, quan està a punt de rebre el cop, miraculosament Àrtemis se l'enduu i deixa en lloc seu una cérvola.

<sup>150</sup> Segons la *Chrestomatia* de Procles, que resumeix l'obra d'Estasi, Àrtemis estava irada perquè Agamèmnon, després d'abatre un cérvol, es va vanter d'haver-ho fet millor que ella.

<sup>151</sup> Vegeu l'edició d'Allen (1969 [1912]).

<sup>152</sup> *Electra* explica la causa de la ira d'Àrtemis durant el duel verbal amb Clitemnestra per donar suport a la innocència d'Agamèmnon en l'afer del sacrifici. Matar la filla va ser per a ell un càstig i no un acte derivat de la seva ambició:

La tragèdia de Carrion comença amb els udols de ràbia de Clitemnestra en el campament grec a la costa d'Àulida. La reina s'ha assabentat de l'autèntica raó per la qual Agamèmnon l'ha fet venir acompanyada d'Ifigènia i els seus crits són escoltats per un grup d'herois grecs. Aquells qui com Nèstor o Diomedes senten pietat per la reina i voldrien posar-se de la seva banda, són mantinguts a ratlla per l'avidesa de glòria i de botí de la resta de cabdills i per les amenaces de Calcant, que vaticina desgràcies per a tot l'exèrcit si no es duu a terme el sacrifici que Àrtemis ordena. És rellevant l'absència d'Aquil·les, que en el text d'Eurípides està heroicament decidit a enfrontar-se a tot l'exèrcit per alliberar Ifigènia. L'únic que està de la banda de la reina és Egist, que l'ha seguida d'amagat des d'Argos i aprofita l'avinentesa per confessar-li que està enamorat d'ella i que per això va matar l'aede que Agamèmnon va deixar a Micenes per vigilar-la.<sup>153</sup> Ara, els termes amb què ofereix la seva ajuda a la reina són força diferents dels d'Aquil·les: “Seré en tes mans dòcil com un arc, sageta / que engega oculta mà, ulls que vigilen / dintre la nit!...” (Carrion, 1911: 12).

Ni Egist ni Clitemnestra, però, no poden fer res per evitar que Ifigènia sigui conduïda al sacrifici completament terroritzada i sense

---

Pregunta a la canillera Àrtemis, per a càstig de qui havia aturat tots els vents que bufen a Aulis. O jo t'ho diré; perquè no tens dret a saber-ho per boca d'ella. El meu pare, un dia, conten, deportant-se per un bosc de la dea, va fer saltar amb el seu trepig un cervo banyut, piguella i, mentre el degollava, bravejant, deixà anar una paraula. D'aquí la gran ira de la filla de Leto, que atura els grecs i exigeix que el meu pare, en compensació de la bèstia, immoli la seva filla. Així va tenir lloc el seu sacrifici (Riba [trad.], 1961: 45; S. E. 563-573).

<sup>153</sup> Aquest motiu, amb alguna variació, es troba a Homer (*Od.* III. 265-272).

cap engruna de la decisió que li atorga Eurípides. En la versió de Carrion, i d'acord amb el to tètric de tot el drama, la noia mor sense que la deessa la substitueixi a l'últim moment per un cérvol. Finalment, el primer acte es clou amb el jurament de Clitemnestra de venjar el crim del marit.

El segon i tercer acte tenen lloc a Micenes, quan la notícia del retorn d'Agamèmnon ja ha arribat a palau. A l'escena inicial, Taltibi, l'herald d'Agamèmnon, explica les gestes dels herois de Troia als tres fills restants dels monarques i a la seva dida. A Orestes, que és encara infant, l'espanten els relats de l'herald. Crisòtemis i la dida demanen a Taltibi que pari, però Electra s'hi oposa:

Prou, per què? Cal que trobi la força que manca  
de son cor infantil en aquestos racontes de guerra.  
Cal que senti la sang bategar amb cremor dins les venes  
i el desig de la glòria, del triomf... (*amb veu fosca*)  
I el desig de venjança.

(Carrion, 1911: 24)

Electra adopta el seu rol tradicional d'instigadora d'Orestes abans i tot de tenir-ne motius, ja que, en aquest moment, l'únic que podria ser castigat és l'adulteri de Clitemnestra, tasca que correspon a Agamèmnon (que encara viu) i no pas a Orestes.

També s'anticipa al regicidi el canònic *agon* entre mare i filla que segueix aquesta escena.

Com a *Agamèmnon* d'Èsquil, Agamèmnon arriba acompanyat de Cassandra, que és presa de constants raptos profètics. En aquest cas, el rei rebutja la catifa de porpra que li ofereix Clitemnestra a la tragèdia antiga, però accedeix a celebrar el banquet de benvinguda a



la cambra del tresor, cosa que cal entendre com a un acte equivalent de supèrbia.<sup>154</sup>

Electra, quan intenta entrar a la sala una mica més tard que la resta, es troba les portes barrades i aviat comença a sentir crits de terror que provenen de dins.

El tercer acte comença uns moments abans del final del segon. Mostra la sala del tresor just en el moment en què comencen a entrar els convidats. Quan ja són tots dins i les portes han estat tancades, Clitemnestra sotmet el cor de vells a força d'amenaçes i, amb l'ajuda d'Egíst, assassina primer Agamèmnon i després Cassandra. Quan ja ha acabat tot, s'obre la porta i entra Electra, que explica que tant bon punt ha sentit els crits ha fet marxar Orestes lluny del palau i amenaça la parella de regicides amb la futura venjança: “Mes vindrà un dia / en que retorni el venjador Orestes / que jo he lliurat, i auba de sang i flames, / envoltant el palau, tornarà pura / eixa maisó avorrible! [...]. Sí, jo sola / resto, per a vetllar aquesta tomba!” (Carrion, 1911: 57). Després d'aquestes paraules, Clitemnestra i Egíst abandonen l'escena horroritzats.

#### 4.1.1. Els elements argumentals

Atès que la recreació d'Ambrosi Carrion conclou quan Electra descobreix l'assassinat del seu pare, dels elements argumentals i temàtics del mite que s'han comentat en el capítol segon en són exclosos l'anagnòrisi, l'assassinat de Clitemnestra i Egíst i les

---

<sup>154</sup> En aquest punt Carrion segueix Homer, segons el qual l'assassinat d'Agamèmnon es produeix durant un banquet, i no mentre s'està banyant: *Od.* IV. 529-537.

conseqüències del matricidi. És, però, molt rellevant l'adaptació de l'element de l'oracle i del fat maleït dels Atrides.

### L'oracle i el fat dels Atrides

Tot i que a *Clitemnestra* no s'esmenta l'oracle d'Apol·lo que ordena a Orestes venjar el pare, la referència al voler de la divinitat i els vaticinis hi són recurrents. Carrion inclou entre els personatges del primer acte l'endeví Calcant, que s'encarrega de recordar constantment la necessitat de sotmetre's als déus. Això, juntament amb la desmesura de les exigències de les divinitats que cal satisfer, crea un clima fosc i claustrofòbic que respon, però, més a necessitats argumentals que temàtiques. L'amenaça de la venjança dels déus serveix per justificar la inacció dels cabdills que com Diomedes o Nèstor s'oposen al sacrifici d'Ifigènia.

Per altra banda, com en Èsquil, el futur assassinat de Clitemnestra a mans d'Orestes és anticipat per la profecia de Cassandra. De fet, hi ha uns versos que descriuen exactament el contingut del somni premonitori de Clitemnestra a l'*Agamèmnon* d'Èsquil: “Tu engendrades dins ta sina / el drac que un dia al coll ha de ferir-te / i assedegat beure ta sang” (Carrion, 1911: 55).

En relació amb el fat maleït dels atrides, les referències hi són constants, tant en boca dels membres de la família, com de personatges aliens (Calcant, Diomedes, Cassandra, etc.). Carrion innova en aquest aspecte quan fa que, segons el vaticini de Calcant, Agamèmnon hagi de sacrificar Ifigènia per assegurar-se que la maledicció no s'estengui fins a Orestes: “Per ell jo avui fereixo / la filla, per sa vida, per sa glòria / sigui aplacat el fat amb la sang seva

/ i la raça d'Atreu en ell floreixi / soperva i triomfanta” (Carrion, 1911: 15). Aquest afegit remet, d'una banda, a uns versos de l'*agon* d'Electra i Clitemnestra d'*Electra* d'Eurípides: Clitemnestra, quan mira de justificar el seu assassinat, esgrimeix el sacrifici d'Ifigènia com a un dels motius principals, i diu:

Però Agamèmnon, seduïnt-nos amb el llit  
d'Aquil·les, va endur-se'n la meva filla del palau  
a la bonança d'Aulis; i estenent-la allí  
damunt la pira, sega la galta cànvida  
d'Ifigènia. Hagués, per preservâ el país  
o en bé de la casa o per salvâ els altres fills,  
matat a una per molts, tindria el meu perdó.  
No: és perquè hi havia una Helena lúbrica  
i un home inepte per posar fre a la muller  
que va trair-lo, que la filla va immolar.  
(Riba [trad.], 1977a: 332)<sup>155</sup>

D'altra banda, també remet directament a la frase final del cor d'*Electra* de Sòfocles, quan celebra la fi del fat maleit dels Atrides: “¡Oh llavor d'Atreu, com has sofert pel camí de la llibertat, fins que avui, amb un últim impuls, has fet cap al teu terme!” (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 77).<sup>156</sup> El més important, però, és que dona peu a una autèntica ironia tràgica: Agamèmnon està dient la veritat quan afirma que el sacrifici d'Ifigènia permetrà que la seva nissaga sigui purificada gràcies a Orestes, però és ben lluny d'imaginar que l'acte purificador d'Orestes serà el matricidi amb què venjarà el seu propi assassinat a mans de Clitemnestra; assassinat motivat, justament, pel sacrifici d'Ifigènia. Arribats a aquest punt, sembla com si la reflexió sobre la subjecció dels homes al destí que desconeixen

---

<sup>155</sup> E. *El.* 1020-1029.

<sup>156</sup> S. *El.* 1508-1510.

hagués de prendre relleu com a element temàtic, però el cert és que la força que podria haver tingut queda dissolta per la manca de referències en altres punts de l'obra que lliguin el sacrifici d'Ifigènia amb la redempció dels Atrides. Ni tan sols quan Cassandra anticipa la mort de Clitemnestra i Egist no aconsegueix que el matricidi sembli altra cosa que una venjança fruit de les passions i la bogeria humana, absolutament al marge de l'esfera divina i el fat.

#### 4.1.2. Els personatges

Clitemnestra és la protagonista absoluta de l'obra de Carrion, com ho és també d'*Agamèmnon* d'Èsquil. Tanmateix, és destacable el paper atorgat a Electra a l'hora de relatar uns episodis dels quals n'era absent en les versions dels tràgics grecs. El tractament específic dels personatges és el següent:

##### Electra i Orestes

Electra és esmentada per primer cop a l'acte segon: “(...) *al fons Electra repenjada en un trípede quines flames il·luminen el seu rostre tràgic i bellíssim, on hi llampega tot un desig de justícia i venjança*” (Carrion, 1911: 23).

Tota la preocupació d'aquest personatge és castigar la mare i el seu amant, per l'adulteri i perquè sospita que la mort de l'aede encarregat de la vigilància de Clitemnestra és cosa seva. Com considera un senyal de debilitat que Agamèmnon sacrificués Ifigènia, creu que ha de preparar Orestes per si el rei, quan tornés, no fos prou fort per castigar Clitemnestra i Egist. L'Electra de

Carrion és moguda únicament per l'odi i el desig de venjança. Per altra banda, es reproduïx el tòpic clàssic, i recollit i amplificat per Hofmannsthal, de l'heroïna que és acusada de portar els seus sentiments excessius fins a la follia. També recorda Hofmannsthal el fet que Electra parli dels sorolls delators darrere les portes i de la seva tasca d'eterna espia de la parella d'amants:

TALTHYBIOS

Anit digueren  
les esclaves que ja ella reposava  
en sa cambra.

ELECTRA

I jo al passar per vora  
de la porta he sentit caure els seus besos,  
i he tingut d'allunyar-me i amb les meves  
mans tancar-me la boca, car sentia  
desitjos d'ulodar com una fera [...].  
Repòs!... No haig de trobar-lo  
fins que es vengi l'afront! Fins a llavors  
seran mos ulls oberts com dos terribles  
acusadors que als assassins espïen.  
Fins a aquell jorn, no vull al repòs dar-me,  
sempre vetllant, sempre vetllant sens treva!

(Carrion, 1911: 25-26)

Orestes, que encara és un nen quan apareix al segon acte, té molt poca rellevància a l'obra. Cal destacar, però, que Carrion el caracteritza ja, en contrast amb Electra, amb els escrúpols que li atorga Eurípides i que caracteritzaran la major part dels Orestes del segle XX.

## Clitemnestra i Egist

Al principi de l'obra, Clitemnestra es troba en un estat de dolor extrem pel sacrifici imminent de la seva filla. En aquest estat passa de l'amenaça i la súplica patètica, a la petició d'ajut plena de dignitat i altivesa. La vessant més fosca del personatge no es revela fins al moment que Egist apareix en escena i recorda a la reina la seva reacció quan Agamèmnon va marxar a Troia:

Un jorn, quan se partia  
de Micenes el rei, va comandar-te  
que obeïssis l'aede aquell, que fessis  
acatament a tots els seus designis  
car ell servaba son voler. Llavors  
digueres, mes tant baix que sols oir-te  
jo vaig pòguer: (*Ella s'alça sorpresa d'angoixa.*)  
‘Cal que l'aede mori.

Regina soc i sobre meu impera  
el fat només’.

(Carrion, 1911: 12)

Després del sacrifici d'Ifigènia, l'angoixa es converteix en odi envers Agamèmnon. La seva relació amb Egist està motivada únicament pel desig d'humiliar el seu espòs i per guanyar-se un aliat que l'ajudi a venjar-se.

El més destacable, però, és que la Clitemnestra de Carrion adopta molts elements que la tradició havia atorgat a Electra. Per començar, segons la didascàlia inicial “*de tant en tant els crits de Clitemnestra travessen la nit, tal com un vol de fatídics aucells*” (Carrion, 1911: 1), de la mateixa manera que el lament d'Electra se sent al principi de la versió de Sòfocles molt abans que ella entri en escena.

Així mateix, quan amb l'ajuda d'Egist, Clitemnestra s'apodera de l'espasa amb què Agamènnon ha sacrificat Ifigènia i promet emprar-la per satisfer la seva venjança, ve al cap la destal de l'obra de Hofmannsthal que va matar el rei i que Electra reserva perquè l'empri Orestes en el moment oportú.

Finalment, aquestes paraules que Clitemnestra adreça a Egist quan ell li proposa de marxar plegats abans no arribi el rei recorden l'actitud de l'Electra sofòclia quan Crisòtemis li nega el seu ajut: "Quant és prop la venjança, / quant el tinc ja quasi a les mans, voldries / fugir? (*Amb ira terrible*). Vestes si vols, car me fan nosa / els cobards!" (Carrion, 1911: 28).

El paral·lelisme evident entre Electra i Clitemnestra en l'obra d'Ambrosi Carrion anticipa la identificació entre els dos personatges que serà habitual trobar al llarg del segle XX. Ara bé, en el cas del dramaturg català, aquesta identificació encara no té la importància argumental i temàtica que tindrà posteriorment, per exemple, a *Mourning Becomes Electra*, *Les mouches* o *Electra ou la chute des Masques*, sobretot perquè, com ja s'ha dit, més que un paral·lelisme intern en l'obra, es dona una apropiació de Clitemnestra dels motius que la tradició atorga a Electra.

Pel que fa a Egist, el personatge de Carrion està enamorat de la reina. És una passió que passa per sobre de qualsevol imperatiu moral i que només és superada per la seva covardia. Per Clitemnestra està disposat a cometre qualsevol vilesa, sempre, però, que no impliqui posar obertament en risc la seva vida.

### 4.1.3. Els elements discursius

#### El llenguatge

Pràcticament tota la producció dramàtica de Carrion és en vers. Sobretot al principi de la seva carrera, la seva feina s'emmarca en un ambient propici per a aquesta opció, com il·lustra el fet que *Teatralia* proposés l'any 1908 una enquesta sobre el teatre en vers i les respostes entusiastes que va rebre i publicar (Gallén, 2009).

Els personatges de *Clitemnestra* s'expressen, excepte comptades excepcions, en decasíl·labs blancs. Només en el cant del cor de sacerdotesses del primer acte i en el diàleg entre Electra, Crisòtemis, Laodàmia (la dida) i Taltibi, s'empra un vers sense rima d'entre catorze i quinze síl·labes i sis accents, molt semblant al que Carrion va fer servir més tard per a l'adaptació de l'hexàmetre grec al poema *Hero i Leandre* de Museu (1915). Aquests versos s'alternen amb alexandrins blancs durant el segon acte i, cap al final d'aquest i durant tot el tercer, es retorna al decasíl·lab blanc.

Per la resta, la manera com s'expressen els personatges de Carrion no desdiu la gravetat que s'atribuïa a la tragèdia clàssica a principi de segle.

#### Didascàlies i llenguatge escènic

L'acte primer se situa a Àulida, “*davant la sagrada gruta d'Àrtemis*” (Carrion, 1911: 1). És el mateix escenari que el d'*Ifigènia a Àulida* d'Eurípides, però els detalls del paisatge i els personatges amb què l'omple Carrion el converteixen en un indret encara més llòbrec que el de la tragèdia clàssica. L'autor català ambienta l'escena amb els crits de Clitemnestra abans i tot que la



reina es faci visible, amb els vaticinis funestos de Calcant i amb els cants freds i sinistres de les sacerdotesses d'Àrtemis que conduiran Ifigènia al sacrifici.

Al segon acte, situat ja a Micenes, “*la capital d'Argos*”, el palau dels Atrides destaca per la seva “*riquesa barbre*” (Carrion, 1911: 23). L'autor atorga un marcat simbolisme a l'escenari:

*Quan s'obri la porta, deu ovirar-se el pati radiant per l'esplet de la llum, d'un to d'aram brunyit, que esclata agressivament com la força d'aquella terra maleïda pel fat, mentres és el vestibul ple d'ombres, com la pensa de Clitemnestra* (Carrion, 1911: 23).

L'autor català reprèn el motiu ja explotat per Hofmannsthal de l'escalinata de palau plena de sang, però en aquest cas és la sang de l'aede que Agamèmnon va deixar com a guardià de Clitemnestra i que Egist va eliminar.

Finalment, el tercer acte té lloc a la sala del tresor del palau. Es solapa en el temps amb el segon acte gairebé en la seva totalitat.

És remarcable que, a diferència del que serà habitual trobar en altres recreacions, *Clitemnestra* evita incórrer en cap anacronisme. Les constants referències als déus grecs són un intent evident de situar l'obra en l'època heroica en què ja situaven l'acció els autors antics.

### La dispositio dels elements argumentals

En la manera com Carrion estructura el seu drama no hi ha cap canvi d'ordre rellevant amb relació a les versions clàssiques. L'originalitat de l'autor català pel que fa a això cal buscar-la en la perspectiva que adopta per explicar la història. Les escenes de

*Clitemnestra* són, en la seva majoria, aquelles que els autors clàssics no van mostrar. Per exemple, del vaticini de Calcant a Àulida, els personatges d'Eurípides en parlen, però no s'explicita en cap moment. Així mateix, no es mostra el paper decisiu d'Odisseu en la determinació d'Agamèmnon de sacrificar Ifigènia, ni es representa el moment just que Clitemnestra decideix venjar-se del marit. Tampoc no es diu en cap de les fonts antigues quina era l'actitud d'Electra envers la seva mare i Egist abans de la mort del pare, ni es mostra en escena la seva reacció durant i immediatament després de l'assassinat, com tampoc no s'ensenya l'escena del crim. Carrion, en canvi, construeix la seva recreació a partir d'aquestes escenes que en les versions clàssiques s'obvien.

Aquest joc amb els diferents enfocaments arriba al punt culminant a l'encavalcament en el temps intern del segon i tercer acte, quan el regicidi és viscut des de fora del palau en el segon acte i des de dins en el tercer.

#### 4.1.4. Els elements temàtics

La tria del personatge de Clitemnestra com a eix sobre el qual estructurar la seva obra posa a l'abast de Carrion un argument que sembla que s'hagi de decantar pel seu propi pes cap a la tragèdia.

A la llum de la seva producció dramàtica, és evident que la tragèdia era el gènere predilecte del dramaturg català i que l'entenia, en general, com a representació d'un conflicte entre dues realitats irreconciliables: l'individualisme de rerefons modernista del/la protagonista vs. els interessos de la col·lectivitat (*Tribut al mar*,

1911), la vida sensual vs. la vida espiritual (*El fill de Crist*, 1912), la voluntat de l'home vs. el destí (la trilogia *La sort*, 1912-1914), etc.

Tanmateix, l'obra que ara es comenta posa de manifest que hi ha excepcions a aquesta tendència general. A *Clitemnestra*, qualificada pel propi autor de tragèdia, es fa palesa la manca d'un enfrontament clar entre dues postures que estructurari tot el drama. L'únic que se li assembla és el conflicte entre els sentiments paternals d'Agamèmnon i la imposició dels déus, però això es limita al primer acte. Per altra banda, malgrat les constants referències al futur que hi ha en els vaticinis de Cassandra, aquesta obra no aconsegueix donar la sensació de conflicte entre la voluntat dels personatges i el destí.

Queda, doncs, exclosa la relació entre l'home i l'element transcendent com a nucli temàtic de l'obra. En aquest sentit, *Clitemnestra* s'ajusta a la diagnosi de Jordi Malé de bona part de les obres catalanes del primer terç de segle XX que miren de seguir el model de la tragèdia clàssica:

Si en la tragèdia grega els conflictes es desenvolupaven en dos plans: el diví (la fatalitat ordida pels déus) i l'humà, en les tragèdies de principi del segle XX desapareix quasi per complet el component de transcendència i els conflictes es redueixen a la pura confrontació de caràcters. És cert que al final d'algunes tragèdies hi ha un intent de vincular l'acció al pla diví mitjançant l'al·lusió que fan alguns personatges, després de les desgràcies esdevingudes, a la inescrutabilitat dels designis de Déu. Però la concepció de la divinitat en el cristianisme resulta incompatible amb el *fatum* generat pels déus de l'antiguitat clàssica (Malé, 2015: 222).

Més que la representació d'un conflicte que transcendeixi l'argument de la peça, *Clitemnestra* és l'exposició dels efectes de

l'assassinat de la filla en el caràcter orgullós i despietat de la protagonista. El component tràgic es desplaça cap a un excés de les passions que tindrà conseqüències catastròfiques i que, com ja s'ha vist en la presentació d'aquest autor, també és una característica recurrent en el seu tractament de temes grecs.

Del nexa entre tragèdia i *pathos* n'és una mostra l'ús que fa Carrion de l'adjectiu "tràgic" en el text. En el clímax de l'obra, per exemple, quan Agamèmnon "*en el paroxisme de l'horror*", endevina que l'espera la mort, una acotació indica que "*com responnent al seu crit la cortina del fons s'obre violentament i apareix Clitemnestra: tràgica, inexorable [...]*" (Carrion, 1911: 48). També d'Electra, que abans i tot del regicidi està disposada a castigar la seva mare, es diu que té un rostre tràgic (Carrion, 1911: 23).

"Tràgic", doncs, en aquesta obra ve a significar una passió extrema i un cert cop d'efecte. A la llum d'això, es fa difícil imaginar que la versió de Carrion de la tragèdia de Clitemnestra pogués continuar encara després del regicidi. A partir d'aquest moment, i segons s'endevina per la manera com la parella d'amants abandona l'escena, allò que sentirà la reina serà la ben poc "tràgica" por i, potser, el remordiment. De l'odi i del desig de venjança en pren el relleu Electra: l'obra de Carrion acaba en el moment que s'extingeix la tragèdia de la mare i comença la de la filla.

Així doncs, les conseqüències de l'odi extrem esdevenen el tema principal de la primera de les recreacions catalanes del mite. La qüestió de si és just o no el crim de Clitemnestra i la venjança futura d'Orestes, que és central en les versions clàssiques, queda en

un segon pla. La preeminència de les passions extremes, per altra banda, recorda fins a un cert punt *Elektra* de Hofmannsthal, però sense que els sentiments arribin a transcendir els personatges que els pateixen per adoptar el valor simbòlic que tenen a l'obra del dramaturg austríac: el ressentiment de la Clitemnestra de Carrion està massa lligat a les peripècies de l'argument de l'obra per esdevenir el paradigma de l'odi absolut que és l'Electra de Hofmannsthal.

Amb relació a altres repeses contemporànies del mite, *Clitemnestra* també s'allunya d'aquelles que, a partir de la segona meitat del segle XX, adoptaran Clitemnestra com a personatge principal per servir la causa feminista, com és el cas de les recreacions de Maria-Josep Ragué-Àrias i Montserrat Roig, o de la italiana *I sogni di Clitemnestra*, de Dacia Maraini.

#### 4.2. *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí

La recreació de Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981) va ser escrita el 1948. El 1956 se'n va publicar un fragment a *Miscel·lània del Club dels novel·listes* (Barcelona, Aymà, pp. 215-240) i l'any 1962 va aparèixer íntegrament al número 9 dels "Quaderns de Teatre" de l'ADB. Aquest mateix any va ser representada a càrrec de l'ADB al Palau de la Música, el 19 de novembre (Quintana, 2000: 405).

La producció dramàtica de Nicolau M. Rubió i Tudurí queda en un segon pla evident, en relació amb el seu treball com a arquitecte i

la seva dedicació a altres gèneres literaris, com el llibre de viatges, l'assaig o la novel·la.<sup>157</sup> Tanmateix, tot i que *Ulisses a l'Argòlida* presenta algunes deficiències evidents —com ara que l'acció avanci sense tensió i de manera inversemblant—, és una obra molt valuosa com a testimoni d'una originalíssima instrumentalització del mite d'Electra.

Dels antics, la font principal d'*Ulisses a l'Argòlida* és *Electra* de Sòfocles i, pel que fa a la caracterització d'Ulisses, l'*Odissea*. Així mateix, l'obra es fa ressò de molts dels elements que han configurat algunes de les grans recreacions del mite de la primera meitat del segle XX. Com es veurà més endavant amb detall, Rubió i Tudurí tenia al cap, sobretot, *Les mouches* de Sartre.

L'únic acte de l'obra s'emplaça a Argos, davant del palau dels Atrides, quan ja és negra nit. Egist surt del palau esverat perquè creu haver sentit passes. Clitemnestra li va al darrere i gràcies a la discussió que segueix, la tòpica picabaralla d'una parella desgastada pels anys, es fa evident que: 1) Egist desitja Electra; 2) Electra, per contra, desitja el seu pare (passa les nits al costat del seu túmul, com l'Electra Hofmannsthaliana); 3) Clitemnestra és conscient de tot això i se'n burla (“padrastrre mig incestuós d'una fillastra quasi

---

<sup>157</sup> Josep M. Benet i Jornet parla de l'escassa obra dramàtica de Rubió i Tudurí en els següents termes:

[E]ls productes existents no són gens menyspreables; al contrari, els dos primers que ens queden [*Midas, rei de Frígia* i *Un sospir de llibertat*], sobretot, suposaven, encara que prenent direccions ben diferents, no pas la feina d'un diletant imitador del que es porta, sinó el model d'uns possibles i ben interessants camins a seguir per part de la dramaturgia catalana de l'època (Benet i Jornet, 1992: 163-164).

Ara bé, aquesta postura és qüestionada per Quintana (2000: 361-365), que fa veure que, si bé Rubió i Tudurí es va presentar repetidament al premi Ignasi Iglésias, mai no va fer massa propaganda de la seva producció dramàtica.

incestuosa” [Rubió i Tudurí, 1962: 7], diu d’Egist); i, 4) tant Egist com Clitemnestra esperen l’arribada d’Orestes: Egist amb terror, Clitemnestra amb una barreja de por i desig.

Les passes que ha sentit Egist, però, pertanyen a Ulisses, que entra en escena quan la parella ha tornat a retirar-se al palau. Ulisses ha arribat a Argos sense saber com, conduit per un déu. Segons una nota al manuscrit de 1948 (transcrita per Quintana, 2000: 405), Rubió i Tudurí situa la visita de l’heroi a Argos entre l’episodi de la baixada als inferns i l’estada a l’illa de Calipso, i adverteix que aquesta visita, que no s’esmenta a l’*Odissea*, ha de ser considerada “com de natura màgica”.

Ulisses intenta fugir, però Egist i Clitemnestra s’han llevat de nou i el descobreixen. Ell es fa passar per captaire i els convenc perquè el deixin dormir al porxo del palau. També apareixen Orestes i Pílates. Ulisses, que endevina qui són, aconsegueix eliminar les sospites de la parella reial amb relació a la identitat dels joves i fa que els acullin.

Just quan Ulisses acaba de revelar als joves qui és, Electra entra en escena. La noia intueix qui és Orestes sense que ell arribi a confirmar la seva sospita. Electra intenta convertir-lo en el seu aliat, però no ho aconsegueix i acaba entrant al palau frustrada perquè el jove que creia que era Orestes no és l’heroi fort i decidit a venjar el pare que ella s’esperava. Aleshores arriba Clitemnestra armada amb una espasa i reconeix immediatament Orestes. La reina declara que se sent com “gronxant-se en el trapezi del destí” (Rubió i Tudurí, 1962: 15) i dóna l’espasa a Orestes. Ell, però, és incapaç d’alçar-la contra la seva mare. Quan veu que el jove es posa de la seva banda,

Clitemnestra, que es considera la responsable de la continuïtat de la maledicció dels Atrides, resumeix així la situació: “Véns a ajudar la meva feina; jo que sóc la matriu dels Atrides. (*Pausa llarga.*) Més sang ens cal, de la més feixuga i més negra. La raça ha d’infantar nous cadàvers. Egist està acabat. Tu restes” (Rubió i Tudurí, 1962: 15). Atès que Orestes ha renunciat a esdevenir un matricida, la reina afirma que cal que segueixi la via de l’incest. Altrament, es trencaria el fil negre del destí dels Atrides. La qüestió que preocupa ara Clitemnestra és amb qui haurà d’unir-se el jove Orestes, si amb ella o amb Electra: “El dubte és permès: ella o jo? ¿Què em realitza millor, on és el camí de més tenebra? El cordó negre dels Atrides, ¿a quin ventre ha de lligar l’Agammenònida?” (Rubió i Tudurí, 1962: 15).

En aquest moment intervé Ulisses. Es fingeix interessat en la causa de la reina, li proposa de convertir-se en el seu amant i acorda amb ella una estratagema per precipitar l’incest entre Orestes i Electra. Clitemnestra entra dins de palau i deixa sol a Ulisses amb Orestes i Pílates. El rei d’Ítaca els insta a sopar i dormir, però li falta el vi que els ajudaria a fer venir la son en una nit tan agitada. Just en aquell moment apareix una anciana. Ulisses s’hi apropa per si pot donar-li el vi que necessita i quan la té al davant se n’adona que és la deessa Atena disfressada. Ella li diu que és per obra seva que ha anat a parar a l’Argòlida: vol que Ulisses trenqui el fil de la fatalitat dels Atrides. Dit això, li dóna el vi i desapareix.

Mentre Orestes i Pílates dormen profundament, Ulisses pica a la porta de palau i Clitemnestra en fa sortir Electra. Ulisses, en comptes de conduir-la cap al llit d’Orestes com havia convingut



amb la reina, la fa anar al llit de Pílades. Acte seguit, agafa el mantell i l'espasa d'Orestes i entra al palau, on mata Clitemnestra. Egist en surt moments després convençut que l'autor de l'assassinat és Orestes. El jove es desperta sense entendre res i enfurismat per les acusacions d'Egist (“per sort, com a bon Atrida, has pres més gust a degollar ta mare que un oncle llunyà!” [Rubió i Tudurí, 1962: 18]), el mata.

Quan ha acabat tot, Ulisses declara que “[l]a vida nefasta és un artifici: es pot desmuntar amb els dits. No hi ha Orestes matricida, no hi ha incest. L'artifici pessimista s'ha mudat en artifici optimista. El fil negre és romput, i davant teu no queda història futura dels Atrides” (Rubió i Tudurí, 1962: 18). Dit això, aconsella a Orestes que deixi que Electra i Pílades governin Argos i que ell l'acompanyi en les seves aventures marines, a fi que aprengui a navegar (sinònim de viure, d'acord amb una comparació explícita en l'obra) i a regnar.

La bibliografia sobre la producció dramàtica de Rubió i Tudurí no és gaire extensa, però se n'han fet algunes observacions interessants. L'aproximació més exhaustiva és la tesi doctoral de Josep Maria Quintana, *Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981): literatura i pensament*, de l'any 2000. També hi ha dos articles de Miquel M. Gibert apareguts a *Serra d'Or* (un el juny de 1991 i l'altre en el número de juliol-agost de 1992); i les consideracions generals sobre el teatre de Rubió i Tudurí de Josep M. Benet i Jornet a *La malícia del text* (1992), que és el mateix escrit que prèviament havia publicat al llibre *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*, el 1989, en una recopilació d'articles editada per

l'Ajuntament de Barcelona que també inclou un estudi de Jordi Castellanos sobre la narrativa de l'autor menorquí. A banda, també cal comptar amb les pàgines que dedica al tractament dels personatges femenins d'*Ulisses a l'Argòlida* Maria-Josep Ragué-Àrias (1989). En l'anàlisi que segueix, es farà referència tot sovint a aquests treballs.<sup>158</sup>

#### 4.2.1. Els elements argumentals

Segons afirma Benet i Jornet a propòsit de *Midas* i *Un sospir de llibertat*, el teatre de Nicolau M. Rubió i Tudurí es caracteritza per la presència d'un personatge que tendeix a relativitzar els problemes i que expressa l'opinió de l'autor (Benet i Jornet, 1992: 171). Aquesta afirmació també és certa pel que fa a *Ulisses a l'Argòlida*: Rubió i Tudurí, d'una banda, exagera desmesuradament alguns dels trets problemàtics de l'argument i, de l'altra, en revela l'absurditat sotmetent aquests problemes al judici relativitzador d'Ulisses. Així doncs, la tendència general és la d'aplicar un tractament irònic als elements argumentals del mite llegats per la tradició.<sup>159</sup>

#### L'anagnòrisi

A *Ulisses a l'Argòlida* no es produeix l'escena del reconeixement entre els germans pròpiament dita. Quan Electra es troba amb el grup de nouvinguts (Pílades, Ulisses i Orestes), s'interessa

---

<sup>158</sup> *Ulisses a l'Argòlida* també va ser objecte d'una comunicació de Jaume Pòrtulas al II Simposi sobre mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània (1-2 d'octubre de 2015), organitzat per l'Aula Carles Riba i pendent encara de publicació.

<sup>159</sup> “[L]a ironia és, declaradament, de nou, en Rubió i Tudurí, el motor que mourà l'anècdota” (Benet i Jornet, 1992: 173).

intuïtivament per Orestes: “Qui és? Parlo d’aquest adolescent a punt de treure barba. Qui és? Quin és el seu nom? És més que un nom? O no té ni nom! On és nat? ¿El nom de sa mare? De pressa! El del seu pare, sobretot!” (Rubió i Tudurí, 1962: 13).

Tot seguit, i amb l’esperança que el seu relat causi algun efecte en qui s’imagina que és Orestes, explica el crim de la seva mare i Egist i evoca el pare mort que espera que el fill el vengui. Orestes, però, reacciona amb horror a la idea d’haver de matar la mare i això fa que Electra conclogui: “Orestes no serà com tu. [...] No hi ha més Orestes que el meu, viril i reial com el Pare!” (Rubió i Tudurí, 1962: 14).

És una anagnòrisi frustrada que estableix un clar paral·lelisme amb l’escena del reconeixement de *Les mouches*, però que té la seva contrapartida en l’escena en què es produeix el reconeixement, ara sí complet, entre Orestes i Clitemnestra. Sense dubtar, la reina reconeix el seu fill i declara “tu ets Orestes!”, i segueix aquest diàleg:

ORESTES.— Mare! Tu ets el meu centre, Mare. Retorno a tu. Depenc de tu. El turment teu és el que m’acompanya d’ençà que sento i penso; i d’abans, encara. Filla teva és la meva ansietat, la meva angoixa. Sense tu, jo no m’explico; i l’explicació que de tu trec és la del funest error de la meva sortida a la llum.

CLITEMNESTRA.— Ets jo!

ORESTES.— Sóc tu! (Rubió i Tudurí, 1962: 15).

Si a *Electra* de Sòfocles —i en més d’una de les recreacions posteriors—, a banda del retrobament dels dos germans, hi ha el retrobament figurat d’Electra amb si mateixa, en aquest cas, com a *Les mouches*, és Orestes qui es retroba. Però a diferència tant de Sòfocles com de Sartre, aquesta autoanagnòrisi no origina la

voluntat d'actuar,<sup>160</sup> ja que l'Orestes de Rubió es descobreix com a conseqüència de la mare, sotmès del tot a ella: “Em tens. Fes de mi el que vulguis” (Rubió i Tudurí, 1962: 15), li diu. Es tracta, però, d'una anagnòrisi que serà considerada errònia per la tesi que defensa l'obra, com es veurà en el punt 4.2.4, i que serà desmentida en el transcurs dels esdeveniments.

### L'oracle

En la recreació de Rubió i Tudurí no hi ha cap referència a l'oracle d'Apol·lo. No és cap manament diví allò que condueix Orestes a Argos, sinó l'atracció de la sang familiar. Així ho afirma Orestes parlant de si mateix: “La seva barca no navega; no la mou cap buf, està encallada al llot espès; i, si ve a Argos, hi ve xuclat per ell mateix” (Rubió i Tudurí, 1962: 12).

En aquest cas, és Ulisses i no pas Orestes qui és enviat per la divinitat, però la intervenció d'Atena no té la transcendència que té en les obres d'època clàssica el mandat d'Apol·lo: és una peripècia necessària per justificar la presència d'Ulisses a l'Argòlida, però no remet a cap ordre cosmològic. Cal esperar al final, al parlament amb què Ulisses clou l'obra, per trobar una referència a la “divinitat” i als “sublims propòsits” (Rubió i Tudurí, 1962: 19) que governen l'univers d'aquesta recreació. No se'n dona, però, cap més explicació.

---

<sup>160</sup> Cal recordar que, en el cas de Sòfocles, Electra decideix dur a terme ella sola el matricidi, encara que al final no ho acabi fent; en el cas de Sartre, Orestes opta per alliberar el poble d'Argos.

## L'assassinat de Clitemnestra i Egist i les conseqüències del matricidi

Si en les versions clàssiques l'única manera possible de purificar la família dels Atrides era que Orestes vengés Agamèmnon matant Clitemnestra i Egist, en l'obra de Rubió i Tudurí el matricidi sembla ser només una de les maneres d'assegurar la continuïtat de la maledicció familiar. Orestes rebutja aquesta via, però està disposat a acceptar l'incest al qual el condueix Clitemnestra que, com el matricidi, seguiria alimentat el "femer" familiar. Gràcies a la intervenció d'Ulisses, però, s'obre una tercera via. Ulisses es fa passar per Orestes per castigar la parella de malvats i, d'aquesta manera, alhora que evita l'incest i el matricidi, allunya el mal fat de la família dels Atrides. A diferència, doncs, de la gran majoria de les recreacions contemporànies, es pot dir que *Ulisses a l'Argòlida* té un desenllaç feliç i que la mort de Clitemnestra no comporta cap conseqüència negativa per a Orestes i Electra.

## El fat dels Atrides

En la recreació de Rubió i Tudurí, la concatenació d'atrocitats que caracteritza la nissaga dels Atrides s'explica més per una mena de tendència familiar cap al crim que no pas per la intervenció de cap potència superior. Aquesta tendència criminal es fonamenta, al seu torn, en una concepció pessimista del món. Heus aquí com li ho recorda Clitemnestra a Egist:

VEU DE CLITEMNESTRA (*cançonera i rampant*).—I tu, no oblidis que sóc la memòria de la llarga generació desesperada dels Atrides, dels fills servits a l'àpat dels pares, de les filles degollades damunt l'ara paterna, dels incests inacabables... fins a passar pel nostre assassinat adúlter... i el que vindrà després, que ho saben els déus, però que el

destí vol que sigui fill del que va ésser. Jo sóc aquella per qui el fil negre passa d'una generació a l'altra. Sóc qui el debana i el desdebana, sense pressa ni atur, eternament en mi, abans de mi i després de mi, sempre en la premeditació d'una nova memòria, horror naixent d'ell mateix, l'explicació del qual és l'Enigma: ésser en el no-res, i no d'altra Esperança que la perenne Angoixa (Rubió i Tudurí, 1962: 8).<sup>161</sup>

Per als personatges que viuen immersos en l'òptica pessimista dels Atrides, el parricidi i l'incest són inevitables en el si de la família:

ORESTES (*esfereït*).— Horror dels Atrides! La família es un cementiri d'assassinats. El bes d'una mare, d'una dona amada, d'una germana que estimem, són per a nosaltres contactes horribles que fan udolar el Cel; el somriure d'un pare val la sentència de mort dels fills i el sopar familiar esdevé orgia de necròfags. Res no és segur al voltant nostre; res no és res. La processó dels Atrides marxa, per una nit d'esfereïment, i tant agonitzem d'ésser com de no ésser (Rubió i Tudurí, 1962: 18).

Ulisses és capaç de trencar el fil negre perquè pot concebre el món d'una manera diferent a com ho fan la resta de personatges, els quals estant atrapats per un “artifici pessimista” que ell, home “destre en el maneig de l'existència” (Rubió i Tudurí, 1962: 18), és capaç de desmuntar.

ULISSES.— Observa això; quan tanco aquest ull, veig tot l'Univers en aquest altre costat del meu nas: ¿L'obro i tanco l'altre? L'Univers passa d'un salt a l'altra banda. No diràs que no sigui diferent, que el món salti a la dreta o a l'esquerra! I, fixa't, jo mateix sóc un cop a una banda del nas, i un cop a l'altra. El meu nas migparteix l'Univers, com una proa de galera; el món varia, quan passa de

---

<sup>161</sup> Aquest fragment conté una de les diverses referències (no sempre pertinents) a la filosofia sartriana que es troben en aquesta recreació. D'això, però, se'n parlarà més endavant, al subapartat 4.2.4.

babord a estribord. (*A Orestes.*) Tu vols ser com els Cíclops!, no són humans (Rubió i Tudurí, 1962: 15).

El fat dels Atrides, doncs, no és res inevitable; la tragèdia només se sosté gràcies a una actitud volgudament criminal, com en el cas de Clitemnestra, o a la incapacitat d'imaginar-se el futur de la dinastia d'una altra manera, com li ocorre a Orestes.

#### 4.2.2. Els personatges

Ragué-Àrias descriu de la següent manera l'obra de Rubió: “És el tema de l'*Orestea* vist sota una perspectiva burgesa que elimina el matricidi i exalta l'amor del fill per la mare, contemplat tot pel protagonista de l'obra, Ulisses, que actua com un espectador imparcial” (1989: 74). Certament, Ulisses és el protagonista d'aquesta obra, però, justament per això, el seu paper no és únicament el d'un espectador, sinó que amb les seves intervencions orchestra tota l'acció. Una mica més endavant, cap al final de l'apartat dedicat a la peça, Ragué-Àrias conclou: “tots els personatges de l'obra —potser a excepció d'Ulisses— són esquemàtics” (1989: 76). Benet i Jornet (1992: 174) coincideix amb ella i encara va més enllà quan considera l'obra un pastitx que es pren seriosament a si mateix, del qual només Ulisses n'és un personatge reeixit.<sup>162</sup> La resta són personatges encarcerats, que si bé

---

<sup>162</sup> Cal suposar que Benet i Jornet emprà el mot “pastitx” en sentit ampli, i no únicament a la manera de Genette, com a imitació d'un gènere o un estil amb intenció lúdica. Per a una discussió sobre els usos d'aquest terme, vegeu Simbor (2008: 158-163).

en un altre lloc tindrien una certa dignitat tràgica, en el drama de Rubió semblen peixos fora de l'aigua.

Efectivament, Ulisses no és només el personatge més aconseguit, sinó també el protagonista principal. Els altres personatges estan construïts únicament a partir de l'exageració fins a la caricatura d'alguns dels trets amb què els ha caracteritzat la tradició: Electra és una adolescent pertorbada que viu en el seu propi món alimentat per l'odi; Orestes és pessimista i pusil·lànim fins a l'exasperació; Clitemnestra és perversa i, Egist, un covard aprofitat.

### Electra

La filla d'Agamèmnon té un paper molt secundari en aquesta obra. L'únic moment que té un cert protagonisme és a l'escena del seu encontre amb Orestes. Com en les versions clàssiques, allò que la caracteritza és l'odi a la mare,<sup>163</sup> l'espera del germà i l'amor pel pare (descriu com a incestuós per la resta de personatges).

Ara, a diferència de la major part de les versions que s'han comentat, el seu bandejament de palau és únicament volgut per ella. D'aquesta automarginació Clitemnestra se'n burla i Egist se'n lamenta (perquè se sent atret per la seva fillastra i la voldria tenir ben a la vora).

---

<sup>163</sup> "ELECTRA.— [...] això t'explicarà qui sóc: Odio la Mare!" (Rubió i Tudurí, 1962: 13).



## Orestes

El germà d'Electra té la funció de representar una actitud pessimista que nega qualsevol mena de llibertat. Ell per si mateix no és res:

ORESTES. —Que no t'entristeixi l'infortuni, oh Pílades; les dues cares de la moneda de la sort són encuny del mateix metall miserable. Un secret? Trista precaució per amagar el que no existeix! Ho ha dit la mare: Tots els instants del dia i de la nit em calen per adonar-me que Orestes és no-res (Rubió i Tudurí, 1962: 12).

Tot el que pot arribar a ser, ho serà per submissió a la mare que, recordem, representa “la memòria de la llarga generació desesperada dels Atrides” (Rubió i Tudurí, 1962: 8). L'Orestes de Rubió se sotmet totalment a la maledicció familiar.

Això a banda, el personatge de Rubió s'assimila al d'algunes recreacions contemporànies pel fet que defuig el matricidi, com en el cas de *Mourning Becomes Electra* o d'*Electra* de Pemán. A la recreació d'O'Neill i a la de Pemán, però, si bé l'amor filial impedeix a Orestes matar Clitemnestra, el jove té el desig de castigar-la pel seu adulteri, i això fa possible que es pugui aliar amb Electra. En el cas de Rubió, en canvi, Orestes no pot compartir l'odi d'Electra ni tan sols sota la forma de gelosia.

Un altre tret que diferencia aquesta recreació de formulacions anteriors, com ara les de Sòfocles, Hofmannsthal i Giraudoux, és el fet que, quan el jove arriba a Argos, tradicionalment ja està preparat per assumir el seu rol d'hereu d'Agamèmnon: només li falta superar l'última prova, la venjança, per fer-se càrrec de totes les responsabilitats del tron. En canvi, de l'Orestes de Rubió se'n destaca constantment la immaduresa, que es fa evident, sobretot, en el seu abandó al pessimisme i en la incapacitat d'actuar. En aquest

cas, la seva etapa d'autèntica formació no començarà fins a la conclusió dels fets d'Argos, quan Ulisses el convidi a acompanyar-lo en els seus viatges perquè aprengui a viure i a regnar.

### Clitemnestra i Egist

Com ja s'ha vist en el moment de parlar de l'element constitutiu del fat dels Atrides, en aquesta obra Clitemnestra és la responsable de preservar el fil negre que passa de generació en generació la nissaga. L'únic que podria explicar a mitges la perversitat amb què caracteritza Rubió aquest personatge és la manca, en la seva concepció del món, d'un sentit transcendent de l'existència del qual poder derivar una alternativa moral més virtuosa.

Atesa aquesta gratuïtat en la conducta de Clitemnestra, Ragué-Àrias té tota la raó quan diu que, malgrat representar la transmissió i la memòria de la maledicció dels Atrides, la reina “manca de grandesa” (1989:76).

Aquesta manca de grandesa en el cas d'Egist és exagerada fins al ridícul, ja que a més de covard és vanitós. El seu desig per Electra el converteix en la diana de les burles de Clitemnestra, que, al seu torn, està més que disposada a substituir-lo per un altre amant. En el cas d'Egist, és evident que va participar en l'assassinat d'Agamèmnon per ambició, però en les disputes amb Clitemnestra i en els diàlegs amb Ulisses demostra que el títol de rei li ve gran.

### 4.2.3. Els elements discursius

#### El llenguatge

El llenguatge juga un paper fonamental a *Ulisses a l'Argòlida*. S'estableix una clara contraposició entre la parla quotidiana i un llenguatge solemne que és descrit, ja dins de l'obra, de tràgic. Per a Benet i Jornet, aquest llenguatge “tràgic” que caracteritza sobretot els Atrides és la raó per la qual s'han de precipitar cap al seu fat. En canvi, el domini del llenguatge d'Ulisses, que sap emprar un o altre registre segons convingui, els permetrà escapar de la maledicció del destí (Benet i Jornet, 1992: 174). En efecte, el text de l'obra posa en relació l'obsessió dels Atrides de perpetuar els horrors del seu casal amb l'abús d'un llenguatge patètic que no s'ajusta a la realitat:

ELECTRA (*tràgicament lírica*).— ¿Què anomenaré ‘esperança’ després de l’infaust desengany? Com un ocell que vola perdut de nits, i es creu trobar en fi branques que no són més que fils de buidor que l’enganyen! Tot és buit sota meu; un pou insondable de buidor on vaig caient, a plom, embolcallada de tenebres (Rubió i Tudurí, 1962: 14).

Electra pronuncia aquests mots després de decidir que Orestes, a qui no ha donat l'oportunitat d'identificar-se, no és Orestes. En aquesta situació, els termes amb què s'expressa Electra són hiperbòlics, ridículs<sup>164</sup> i, tanmateix, és aquest llenguatge inadequat el material amb què es va teixint la seva concepció pessimista del món. Rubiò i Tudurí parodia així la gravetat que tradicionalment s'atribueix al llenguatge tràgic i, per extensió, es distancia d'allò

---

<sup>164</sup> “Els conceptes massa ampul·losos eren menyspreats per Rubiò, ho hem vist. La seva tendència era ridiculitzar-los. També les grans passions, els grans determinis, seran qüestionats a *Ulisses a l'Argòlida*” (Benet i Jornet, 1992: 172).

que ell considera una concepció tràgica de l'existència. La següent citació ho mostra encara amb més claredat i explicita aquesta relació entre llenguatge i manera de concebre el món:

ULISSES.— Éssers hi ha que no tenen més que un ull, al mig del front. Són els Cíclops. Són forçats a veure el món d'un sol punt estant. És una raça superbiosa, i espessa i feixuga.

ORESTES.—Perquè no poden fer l'ullet? Una altra puerilitat eminent.

ULISSES.—Transcendental. En la mesura que entenc l'Univers, i després d'haver visitat multitud de mars, i de ciutats, puc afirmar que, dels animals, l'home és l'únic que coneix l'art d'aclucar, ara un ull, ara l'altre.

PÍLADES.— Curiós!

ULISSES.—Per consegüent, fer l'ullet és el propi de l'home.

ORESTES.—Per tots els déus, Ulisses! Som a l'Argòlida, no és pas cosa de riure!

ULISSES.—No em moc de la tragèdia; i en porto el timó. Fer l'ullet constitueix una interrogació que l'home adreça al món. Els grecs ho anomenen "ironia".

PÍLADES.—Seriosament?

ULISSES.—Tràgicament; ¿no us parlo com un actor tràgic? (*ràpida transició*) (Rubió i Tudurí, 1962: 14).

Ulisses, quan empra el llenguatge tràgic, ho fa des de la distància de la ironia. Això li permet veure la situació des d'una perspectiva més àmplia i trobar solucions alternatives.<sup>165</sup>

### Didascàlies i llenguatge escènic

L'acció té lloc davant del palau dels Atrides, a Argos. Com en el cas de *Clitemnestra*, de Carrion, no hi ha cap element en tot el text

---

<sup>165</sup> Les acotacions que precedeixen les intervencions d'Egist indiquen en més d'una ocasió que parla teatralment. El seu llenguatge "tràgic" també és impostat, però a diferència d'Ulisses, Egist creu patèticament en la seva representació. Això el converteix en el "rei de farsa, comediant detestable" que l'acusa de ser Clitemnestra (Rubió i Tudurí, 1962: 8).

que faci pensar que l'acció tingui lloc en un temps diferent de l'edat heroica de les tragèdies clàssiques.

A la didascàlia inicial, l'autor dóna total llibertat al director d'escena per decidir i organitzar els elements de l'attrezzo. L'únic imprescindible, diu, és un munt de fems al qual els personatges fan referència en diverses ocasions i que ve a simbolitzar la degradació moral de la família:

ULISSES.—Digueu-me primer on sóc i per ventura endevinaré què hi vinc a fer.

PÍLADES.— Ets a Argos.

ULISSES.— No us erreu?

ORESTES.— És Argos; i ho és perquè hi arribo.

ULISSES.— El casal dels reis?

ORESTES (*amarg*).— Bé veus el femer [...]. ¿Saps quants cadàvers es consumen sota els fems? (Rubió i Tudurí, 1962: 10).

L'escenari triat participa també d'un altre valor simbòlic que es fa patent en el diàleg dels personatges. Argos és constantment descrit com un indret de terra endins i, per això, feixuc i propens a la tragèdia, entesa en el sentit pejoratiu que li atribueix Rubió. Ulisses, en un soliloqui el primer cop que apareix en escena, diu: “Ciutat de terra endins farcida de malfiança! Xiula el vent de muntanya, no el de mar. Malament!” (Rubió i Tudurí, 1962: 8). En contraposició, el mar d'on prové Ulisses és el que dóna la llibertat i la sobirania a l'home sobre si mateix: “ULISSES.— Cert que no em complac gaire terra endins. ¿Com ningú pot ésser rei aquí? Només el mar dóna el poder; no hi ha rei més que en una illa o en una barca” (Rubió i Tudurí, 1962: 10). Més endavant, en el punt 4.2.4,

es parlarà del mediterranisme de Rubió al servei del qual es troba aquesta simbologia.

### La dispositio dels elements argumentals

Les nombroses innovacions d'*Ulisses a l'Argòlida* pel que fa als elements argumentals afecten també l'ordre amb què apareixen a l'obra, com ha quedat palès en la sinopsi del principi d'aquest apartat. Repetir-ne ara els detalls fóra innecessari, de manera que només tindrem en consideració el caràcter general de la *dispositio* dels diversos episodis i la implicació que té per a la interpretació global de la peça.

En primer lloc, cal fer esment de la complicació argumental d'*Ulisses a l'Argòlida* respecte de les versions clàssiques. Cal recordar que es tracta d'una tendència iniciada el segle XVII i represa en moltes versions del segle XX. Ara bé, si en alguns casos la multiplicació dels accidents tenia com a resultat que la tragèdia s'apropés al drama (*Mourning Becomes Electra* o *Électre ou la chute des Masques*), en el cas d'*Ulisses a l'Argòlida* hi ha una deriva cap al teatre de boulevard que recorda l'efecte que les intrigues amoroses de la família dels Theotaclés imprimeixen *Électre* de Jean Giraudoux.

En segon lloc, és destacable el fet que l'ordre amb què se succeeixen les escenes facin d'Ulisses el protagonista absolut de l'obra. Així com l'estructura d'*Electra* de Sòfocles converteix l'heroïna en l'eix evident de l'acció, la disposició dels elements argumentals d'*Ulisses a l'Argòlida* fa que l'espectador adopti en tot moment la perspectiva del rei d'Ítaca.

#### 4.2.4. Els elements temàtics

Josep Maria Quintana, referint-se a *Ulisses a l'Argòlida*, diu que Rubió:

[N]o acudeix al mite amb pretensions polítiques ni tampoc amb la intenció de fer —com Sartre— un teatre de resistència, ans hi va, en tot cas, amb la voluntat de mostrar la llibertat essencial de l'home, la superioritat d'aquest enfront del destí i, també, amb la voluntat clara de fer una crítica —irònica, si voleu, però indubtable— a l'existencialisme (2000: 267).

De l'obra que ens ocupa es pot desprendre que la tragèdia, entesa com a obra dramàtica que exprimeix una concepció tràgica de l'existència, implica negar la llibertat de l'home davant del destí, ja sigui el *fatum* dels antics, ja sigui determinisme psicològic d'O'Neill, per exemple, o l'angoixa existencialista. La tesi de Rubió i Tudurí en aquest aspecte és clara: el tràgic és només una manera de mirar les coses; n'hi ha prou a mirar-les des d'un altre punt de vista per eliminar la tragèdia (ja s'ha vist com en l'obra l'home és contraposat als ciclops, que com que només tenen un ull, només poden copsar la realitat d'una manera). Val a dir que aquesta flexibilitat a l'hora d'afrontar les dificultats i aquesta capacitat d'adaptació a l'entorn com a solució dels conflictes es troba també a la base de les novel·les *Cacera en el no res* i *No ho sap ningú* (Castellanos, 1989). Tornant, però, a *Ulisses a l'Argòlida*, és prou significatiu que per eliminar "l'artifici pessimista" (Rubió i Tudurí, 1962: 18) l'autor faci entrar en escena un personatge que és més conegut pel seu paper en la poesia èpica que no pas en la tragèdia àtica. La recreació de Rubió, doncs, a més d'"un refús de l'ordre

tràgic com a base de l'existència de l'home i de les societats” (Gibert, 1991: 64), és també un refús a la tragèdia com a gènere literari.

Pel que fa al segon objectiu que Quintana atribueix a l'ús del mite clàssic a *Ulisses a l'Argòlida*, el de ser una crítica irònica de l'existencialisme, l'estudiós parteix de la comparació de l'obra catalana amb *Les mouches* de Sartre:

Així doncs, si a *Les mosques* ens trobem davant una obra clarament existencialista, en el cas d'*Ulisses a l'Argòlida* Rubió sembla haver volgut escriure més aviat una paròdia de l'existencialisme. En efecte, tota l'obra esdevé una ironia (filosòfica i literària alhora) sobre l'existencialisme, ironia que es duu a terme mitjançant una peça menor (si la comparem amb *Les mosques* de Sartre) on trobem tots els personatges de la tragèdia grega relacionada amb el mite d'Orestes configurats com uns éssers dominats pel destí, als quals l'autor ha infós nombrosos tics dels personatges existencialistes (Quintana, 2000: 425).

Aquesta afirmació, però, cal matisar-la. Els trets amb què Rubió caracteritza els seus personatges, més que de l'existencialisme sartrià, són deutors d'una determinada recepció del pensament del filòsof francès que s'explica per la incomprensió d'alguns dels seus punts principals i pel rebuig al seu ateisme radical.

Quintana demostra àmpliament quin és el punt de vista de Rubió i Tudurí pel que fa a l'existencialisme. Per fer-ho, es remet principalment a un document inèdit<sup>166</sup> que ve a donar suport al que es pot deduir del mateix text d'*Ulisses a l'Argòlida*. Bàsicament,

---

<sup>166</sup> Text inèdit mecanografiat de cinc folis, amb data de 1947, titulat: “reflexions al marge d'aquest volum”, citat a Quintana (2000: 425). Segons l'estudiós, aquest text estava “possiblement destinat a prologar una edició de *La Santeta* i de *Lleopard* que mai no es va dur a terme” (Quintana, 2000: 242).



Rubió i Tudurí considera que l'existencialisme justifica una visió pessimista de l'existència perquè nega que la vida de l'home tingui cap sentit transcendent: "No cerquis l'explicació de l'existència, pobre home!" (Rubió i Tudurí, 1962: 8), increpa Clitemnestra a Egist. Aquesta existència privada de sentit aboca l'home a l'abisme del no-res, a la desesperació i a l'angoixa; i el deixa igualment a la mercè de la depravació, perquè en el seu no-res no hi ha cap valor moral que el salvi del cercle viciós del crim tan bon punt hi entra. Això ho encarna a la perfecció el personatge de Clitemnestra.

Ara, la interpretació de Rubió i Tudurí es distancia de l'existencialisme tal com l'entenia l'autor de *Les mouches*. Això es fa evident, per exemple, en el sentit que li donen un i altre al terme "angoixa". Per a Rubió i Tudurí, "ésser en el no-res, i no d'altra Esperança que la perenne Angoixa" (1962: 8) és clarament la conseqüència de la falta de sentit de l'existència. És una manera de veure-ho eminentment cristiana: l'angoixa és el buit que deixa l'absència de Déu. Alhora, aquest no-res i aquesta angoixa són un pes que impedeix la llibertat de l'home: Orestes se n'haurà d'alliberar per sortir del "femer familiar". Per a Sartre, en canvi, si bé l'angoixa també és fruit de l'absència de Déu, és, sobretot, el sentiment que aclapara l'home quan és conscient de la seva llibertat. És a dir, quan és conscient que és l'únic responsable de si mateix:

Si, d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite. Ainsi, nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine numineux des valeurs, des justifications ou des excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs

cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait (Sartre, 1996 [1945]: 39-40).

D'acord amb això, no es pot afirmar que Orestes sigui un personatge existencialista *à la page*, com fa Quintana (2000: 426). Justament la seva desesperació i el fet d'abandonar-se al destí que li reserva la seva mare són la mena d'actituds que Sartre critica com a injustificables: "l'existencialisme, lorsqu'il décrit un lâche, dit que ce lâche est responsable de sa lâcheté" (1996 [1945]: 54). Tenint això en compte, Ulisses, que se sap amo de si mateix, és un heroi més conseqüent amb l'existencialisme que no pas Orestes.

Així doncs, la comparació entre *Les mouches* i *Ulisses a l'Argòlida* evidencia que, al marge de quina fos la intenció original de Rubió, ambdues obres coincideixen pel que fa a la defensa de la llibertat de l'home enfront del seu destí. L'oposició real a Sartre cal buscar-la en una altra banda, concretament, en el fet que Rubió i Tudurí afirmi l'existència de valors absoluts, cosa que Sartre nega. Ho fa, en primer lloc, per la confiança que proclama per boca d'Ulisses en la divina providència (que, d'alguna manera, entra en contradicció amb la tesi principal de l'obra pel que fa a l'absència d'un destí):

Si tants d'horrors i aquesta catàstrofe ens han colpit de dolor i de vergonya, no han estat pas suscitats per amor de menuts motius, ans per sublims propòsits, més alts que el nostre viure diari. Orestes, anem; surt del teu port. Les veles són dalt. La divinitat les infla! (Rubio i Tudurí, 1962: 19).

En segon lloc, l'obra de Rubió i Tudurí s'oposa a l'existencialisme ateu salvaguardant l'amor filial com a valor que

existeix per si mateix, i ho fa en una frase on la referència a *L'Être et le Néant* és prou evident: “En el no-res de la coneixença, en el no-res del pensament, al fons de mi, el fill és de la mare” (Rubió i Tudurí, 1962: 13). La conseqüència d'això és que Orestes no podrà ser de cap manera qui executi la seva mare, sense que això impedeixi que al final de l'obra esdevingui lliure,<sup>167</sup> com queda perfectament retratat en un dels fragments del text inèdit de Rubió i Tudurí que reporta Quintana (2000: 425):

A diferència del protagonista que, girat vers el cau en la pròpia existència, s'encaua en el no-res, el protagonista de l'obra dramàtica d'esperit llatí es dona a l'aventura externa. Creu en l'aventura de l'home. Cerca el seu arrodoniment en una harmonia de l'acció. Vol la perfecció de l'aventura. Reïx a “salvar la pròpia ànima” en un “catolicisme” d'Art, humanista i odisseïc, si m'ho deixeu dir així.

Aquestes últimes consideracions deixen entreveure la tercera de les funcions que duu a terme en aquesta obra el mite d'Electra. A *Ulisses a l'Argòlida*, el relat de la venjança d'Agamèmnon està al servei d'un altre mite que va obsessionar l'autor menorquí: la pàtria llatina.

Per a Rubió i Tudurí, el llegat cultural grec, passat pel filtre romà, havia originat en l'arc nord-occidental del Mediterrani una pàtria supranacional caracteritzada per la seva vinculació amb el mar: “Cette ‘patrie’ la mer la créait: l'imposait. Elle lui passait ses propres essences: le vent de l'Esprit, la fluidité et le mouvement et le sens de l'universalité” (Rubió i Tudurí, 1945: 22). Això ho explica Rubió i Tudurí a *La Patrie Latine*, un assaig escrit durant el

---

<sup>167</sup> Tot i això, creiem que és excessiu considerar aquesta obra una exaltació de l'amor filial. Per a una opinió contrària, vegeu Ragué-Àrias (1989:74).

seu exili a França (hi va viure des de 1938 a 1946). Tot seguit, en aquest mateix text, mira de justificar des del punt de vista històric aquest particular mediterranisme:

Là où de telles influences se faisaient sentir, elles déterminaient chez les populations une nouvelle nature par l'Esprit. Elles les attachaient à des notions fécondes, d'un ordre supérieur aux pousses du sang et aux déterminismes du sol. Le *pneumatón* donnait naissance à une 'pneumatopolitique' (qu'on me passe ce néologisme présomptueux) fondée sur des forces morales et sur des desseins spirituels (Rubió i Tudurí, 1945 : 23)

Com el mediterranisme de tall noucentista (del qual Rubió i Tudurí evidentment en beu, però no s'hi redueix, com explica el mateix Quintana al pròleg de la traducció catalana de l'assaig [2006: 9-12]), la proposta de l'autor menorquí descansa sobre els valors classicistes de serenor, claredat i mesura que oposa a les forces caòtiques i decadents dels pobles bàrbars de terra endins. L'Ulisses de Rubió i Tudurí és l'heroi de la llatinitat, mentre que els Atrides en general i Orestes en particular són víctimes de les "estretors terrestres" del medi on viuen (Rubió i Tudurí, 1962: 32). La dialèctica mar-terra, com ja s'ha vist, és una constant a l'obra.

#### 4.3. *Mots de ritual per a Electra*, de Josep Palau i Fabre

Josep Palau i Fabre (1917-2008) va acabar d'escriure *Mots de ritual per a Electra* el 1958. L'obra es va publicar el 1964 en una edició a càrrec del mateix autor i es va representar per primera vegada, en sessió única, al Teatre Don Juan de Barcelona, el febrer de 1974.

L'any 1980, el Grup de Teatre Mayer la va representar a l'Orfeó Gracienc i a la Fundació Joan Miró. Després, el 2003, es va escenificar de nou a l'Espai Brossa sota la direcció d'Hermann Bonnín. Finalment, el 2015 Jordi Coca la va muntar a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya: va estar en cartell del 6 al 17 de maig. Per altra banda, l'obra va ser editada de nou al primer volum de l'*Obra literària completa*, el 2005.

La recreació de Palau té l'al·licient de poder-la emmarcar en el conjunt de les seves reflexions crítiques i teòriques sobre el teatre. En concret, les que va publicar sota el títol *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, el 1961, a les quals s'hi va afegir, el 1962, el recull de textos *El mirall embruixat*. Tots dos aplecs, més el text d'una conferència pronunciada el 2000 a l'Institut del Teatre, "Problemàtica de la tragèdia a Catalunya", apareixen a l'*Obra literària completa* amb el títol general d'*El mirall embruixat*, que és l'edició que s'ha tingut en compte en el nostre treball. Així, mateix, l'obra literària de Palau i Fabre ha estat objecte d'estudi i comentari de diversos treballs especialitzats, als quals es farà referència quan correspongui.

Deixant de banda l'activitat assagística, iniciada a mitjan dels anys trenta, Palau i Fabre debuta en el món de les lletres com a poeta. Aquesta primera vessant de la seva vocació literària es fonamenta en un principi poetològic que, com afirma repetidament Jordi Coca a la tesi que dedica a la dramaturgia de Palau (2013), perdura, amb algunes matisacions i reajustaments, tot al llarg de la seva producció. Es tracta de la qüestió de l'alquímia:

Per a mi, dir *Poemes de l'Alquimista*, *Quaderns de l'Alquimista* o *Teatre alquímic* vol dir adoptar una actitud equivalent, enfront d'aquestes activitats —la poesia, el pensament, el teatre—,<sup>168</sup> a la dels alquimistes medievals, una actitud d'experimentació, per tal de fer emergir l'or del poema, l'or del pensament, l'or de la representació (Palau i Fabre, 2005b: 372).

Josep Palau i Fabre emprèn la seva recerca alquímica en l'àmbit teatral sentint-se plenament lliure per dur terme la tasca transformadora que comporta, ja que, havent cercat, segons diu, uns referents en la dramaturgia catalana dels quals partir, no en troba cap. La situació, explica, és desoladora, però ofereix la possibilitat d'una revolució teatral sense haver de pagar cap tribut a la tradició en la pròpia llengua: “una revolució teatral possiblement serà més fàcil en un país sense tradició teatral, com Catalunya, que no en un país afeixugat per un passat i esclau d'aquest miratge” (Palau i Fabre: 2005b: 219).

Ara, a la recerca alquímica en l'àmbit teatral, Palau i Fabre li exigeix, a més, una precisió i un rigor especials, com deixa clar a “Vers el teatre pitagòric” (1951), un escrit que posteriorment va formar part del *Mirall embruixat*. En aquest text, Palau defensa un teatre de “rigor i exactitud”, de “càlcul i premeditació”, en detriment de “l'aproximació”, l’“atzar”, l’“espontaneïtat” i la “improvisació” (2005b: 221). Així doncs, la tragèdia és un mètode de coneixement rigorós i exacte. Aquestes eren també, tal com remarca Jordi Coca (2013: 131-148), les característiques que Antonin Artaud volia per al seu teatre de la crueltat, segons el

---

<sup>168</sup> “La tragèdia, forma pura i extrema del fenomen teatral” (2005b: 160). Ocorre sovint en els seus escrits sobre teatre que allí on Palau diu “drama” o “teatre” s'està referint específicament al gènere tràgic.

presenta Palau.<sup>169</sup> No obstant, com el mateix Coca va especificar en una conferència a l'Ateneu Barcelonès el 2015,<sup>170</sup> la influència d'Artaud en l'obra de Palau és molt tangencial. La principal diferència entre la proposta del dramaturg francès i la del dramaturg català rau en el fet que, mentre Artaud cerca el rigor en el replantejament del llenguatge dramàtic, Palau considera que la clau es troba en la reformulació del temps teatral. Aquest concepte l'autor l'adapta de la idea de poema espasme expressada per d'Edgar Allan Poe a *The Philosophy of Composition* (1846). En el teatre espasme la peça hauria de durar tant com li fos possible mantenir la tensió dramàtica. D'aquesta manera s'aconseguiria que la consciència del públic fos “precipitada o treta bruscamment dels seus abismes, per contemplar-se a la llum incandescent de la pròpia nuesa” (Palau i Fabre, 2005b: 215).

D'aquest ús del temps teatral n'haurien de resultar peces curtes i intenses i això per força hauria d'influir en el seu desenvolupament argumental i en el tractament dels personatges. Efectivament, les obres de Palau, com apunta de nou Jordi Coca (2013: 225-232), cerquen la intensitat en detriment de la complexitat argumental, del plantejament psicologista dels personatges i de les exigències de realisme. Posant l'èmfasi en aquests tres aspectes refusats, Coca relaciona el teatre de Palau amb el teatre que, segons Sartre, s'està fent a França durant la primera

---

<sup>169</sup> A *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Palau cita un fragment de *Le Théâtre et son Double*, en la traducció catalana de Ramon Barnils: “des del punt de vista de l'esperit, crueltat significa rigor, aplicació i decisió implacables, determinació irreversible, absoluta” (2005b: 326).

<sup>170</sup> Es pot consultar a <http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1040>. Vegeu també la bibliografia d'aquest treball.

meitat del segle XX per autors com Jean Anouilh, Albert Camus o ell mateix.<sup>171</sup>

Arribats a aquest punt, es comença a entreveure ja la finalitat que Palau li reserva al gènere dramàtic, del qual, recordem, la tragèdia en seria la màxima expressió: respondre a la necessitat d'una certa societat<sup>172</sup> de veure's objectivada. La tragèdia és el mirall embuixat que permet l'objectivació del públic:

El teatre suposa, a més de la funció alliberadora, la facultat d'objectivació. En el cant ens desprenem d'alguna cosa, ens traiem un pes de sobre o ens expandim. En el teatre obliguem aquesta cosa a comparèixer davant nostre, a presentar-nos comptes, a explicar-se (Palau i Fabre, 2005b: 159-160).

És en aquest sentit que Palau i Fabre descriu la tragèdia com “la capacitat humana de mesurar-se en llibertat” (2005b: 190) —i d'aquí en treu la conclusió que un poble, si està mancat de manifestacions tràgiques, no és un poble lliure—. En la mateixa línia, l'autor afirma que “la tragèdia suposa, fonamentalment, un sentiment insubornable, exacerbant —gairebé diria exasperat— de la llibertat” (2005b: 160). La tragèdia que defensa Palau s'oposa a la idea d'un destí que determina l'acció, i en això coincideix amb Sartre quan l'autor francès afirma que a *Les mouches*: “J'ai voulu traiter de la tragédie de la liberté en opposition avec la tragédie de la fatalité” (1973: 224). Palau, però, afegeix la condició que la tragèdia ha de ser extremada: els personatges tràgics són aquells que, enfront del conflicte, han triat la solució més extrema i alhora

---

<sup>171</sup> Coca fa referència a una conferència pronunciada per Sartre l'any 1966, “Mythe et réalité du théâtre”, i recollida a *Un théâtre de situations* (1973).

<sup>172</sup> “[L]a intenció inicial de la tragèdia sembla haver estat, per tant, eminentment social i alliçonadora” (Palau i Fabre, 2005b: 161).



transgressora, ja que així afirmen també la seva llibertat respecte la moral establerta. Tenim de nou una actualització del motiu modernista de l'individu enfront de la societat.

D'altra banda, l'ús de personatges mítics com Electra i Orestes, Don Joan o Faust, es pot entendre com a una estratègia per assolir aquesta objectivació que evitarà que el conflicte representat dalt de l'escenari sigui simplement l'amplificació dramàtica d'un problema individual. El recull *Teatre de Don Joan* s'obre amb un text del propi Palau i Fabre datat el 1951 i titulat "Idees per a un Don Joan". Comença així: "Don Joan és un mite. Un mite és una ficció o una invenció popular per a explicar, mitjançant imatges, al·legories, símbols o metàfores —o sia, per mitjans no racionals— un pensament col·lectiu" (2005a: 188). Amb l'ús d'un personatge que ja pertany a la col·lectivitat, hi hauria molt de guanyat en el procés d'objectivació.

A més d'aquestes trets que tant Jufresa (2007) com Coca (2013) han destacat de les reflexions teòriques de Palau pel que fa a la tragèdia, cal destacar la importància que li dóna al *pathos* i a l'element sensual i que, al marge d'altres grans afinitats amb el teatre francès dels anys 30 i 40 del segle XX, el distancia d'autors que, com Giraudoux, Anouilh i Sartre, també s'han servit de mites clàssics:

M'esdevingué, amb Giraudoux, el mateix que m'esdevenia i que continua esdevenint-me sempre que llegeixo la tragèdia francesa clàssica —Racine, Corneille— o que la veig representar: i és que el racionalisme francès se m'imposa per sobre dels altres valors, àdhuc per sobre dels valors tràgics. Els personatges de la tragèdia francesa raonen tan bé i tan profundament tot el que els esdevé, són tan lúcids davant del propi malastre, que la lucidesa passa per sobre del *pathos*,

se'l menja, el devora, cosa que no passa mai en Shakespeare, per exemple, ni en cap tragèdia del teatre elisabetià, Marlowe o Ford (Palau i Fabre, 2005b: 234).

En aquesta mateixa línia, i a propòsit d'*Électre* de Giraudoux, deia el 1942 en un text inèdit: “I la tragèdia és sentir religiosament: amor, odi, enveja, rancúnia... Serà veritat que el nostre segle és eminentment intel·lectual, crític? En tot cas, aquesta obra sembla provar-ho”.<sup>173</sup>

Fins aquí les reflexions de Palau i Fabre pel que fa a la tragèdia. Ara cal veure com s'aplica tot plegat al cas concret de *Mots de ritual per a Electra*.

El text de Palau i Fabre s'inicia amb un pròleg que ha de ser llegit “*amb veu contundent*” (Palau i Fabre, 2005a: 371). Es tracta d'un text que posa el lector contemporani en antecedents: explica la mort d'Agamèmnon després de tornar de Troia i com Electra va enviar Orestes a l'estranger per salvar-lo.

A banda del pròleg, la peça, d'un sol acte, es divideix en quatre parts que no són escenes tradicionals, ja que no tenen res a veure amb les entrades o sortides dels personatges. En les dues primeres parts, l'autor presenta per separat Electra i Orestes, i en la tercera es produeix el retrobament entre els dos germans, però no pas el reconeixement. Aquestes tres primeres parts ocorren en un erm als afores d'Argos. La quarta se situa a la sala del tron dels Atrides.

Pel que fa a l'argument, és el següent: Electra viu a Argos i odia Egist i Clitemnestra, que en són reis. Orestes torna del seu exili

---

<sup>173</sup> Es tracta d'un text manuscrit titulat “A propòsit d'Electra, de Giraudoux”, amb data de 21 d'octubre de 1942. Es conserva a l'arxiu de la Fundació Palau.

a Corint amb intenció de dur a terme la venjança per la qual s'ha estat preparant tota la vida. Quan Electra i Orestes es troben, tots dos amaguen la seva identitat: Orestes es fa passar per Pílades i, d'acord amb les versions de Sòfocles i Èsquil, diu que ve a anunciar la mort del fill d'Agamèmnon. Electra es fa passar per una amiga seva, Istar, i sedueix el jove perquè l'ajudi a cometre el regicidi en lloc d'Orestes. A l'escena final, quan Electra i Orestes es troben en presència de Clitemnestra i Egist, es descobreix l'engany. En el moment que Orestes dubta d'escometre la seva mare, Electra el fa reaccionar amb el crit "o ella o jo!" (2005a: 396), a la vegada que s'estripa l'escot i fa el gest d'oferir-se-li carnalment. Just després de la mort de Clitemnestra, apareixen les Erínies, que vaticinen als matricides una vida desgraciada a causa de la sang que han vessat.

#### 4.3.1. Els elements argumentals

##### L'anagnòrisi

L'anagnòrisi té molta importància en el cas de *Mots de ritual per a Electra*. Aquesta recreació recupera l'element de tensió que constituïa aquesta escena en les versions clàssiques i en algunes de les contemporànies, com ara *Électre* de Giraudoux, i l'amplifica prolongant-la fins just al moment previ del matricidi. Aquesta demora en el reconeixement entre els germans possibilita la consumació de l'incest. Queda clar, però, que Electra ja pensa en Orestes quan s'entrega al desconegut:

ORESTES  
La meva Istar...  
ELECTRA

Orestes...  
ORESTES  
Orestes?  
ELECTRA  
No em despertis...  
(Palau i Fabre, 2005a: 389)

D'altra banda, el fet que Electra i Orestes interpretin, respectivament, el paper de l'amiga d'Electra i de l'amic d'Orestes dóna lloc a una escena de teatre dins del teatre. Aquesta tècnica Palau i Fabre ja l'havia explotat en altres obres i l'havia analitzat a "L'embriuc del mirall", dins del recull *El mirall embriucat* (2005b: 221-228). Concretament, fent referència a la primera part d'*Enric IV*, de Shakespeare, diu:

Es tracta d'aquella escena extraordinària de taverna, entre Falstaff i el Príncep, en la qual un d'ells —el Príncep— representa el que és, i l'altre, Falstaff, representa el pare d'aquest, el rei, que li parla de Falstaff. Amb aquesta escena Shakespeare obté que els personatges, per dir-ho així, s'objectivitzin (2005b: 224).

Efectivament, les màscares permeten que Orestes i Electra és mostrin molt més com són en realitat que si s'haguessin presentat com a tals. No tant pel que diuen com pel fet que la identitat fingida els permet donar sortida a les seves inclinacions més amagades. Això és evident en el moment que Electra/Istar s'entrega al desconegut anomenant-lo Orestes: és Electra qui desitja Orestes, però la consumació del desig només és possible perquè és Istar qui l'executa. Més tard, en el moment que Orestes dóna a conèixer a Electra la seva identitat, sembla que Orestes també era mogut per una passió semblant:

ELECTRA

Sí, Electra, el que sents, sóc jo mateixa Electra!

*Silenci consternat d'Orestes*

No t'esveris minyó, que jo no t'he enganyat;  
pretenia només enganyar-los a ells.

ORESTES

Jo tampoc t'he enganyat; m'he enganyat jo mateix,  
com tu t'has enganyat... Perquè jo sóc Orestes.

(Palau i Fabre, 2005a: 393-394)

D'acord amb això, el reconeixement d'Electra per Orestes i d'Orestes per Electra condueix també a un autoreconeixement de les pròpies motivacions semblant al d'algunes de les recreacions contemporànies que s'han comentat prèviament, com *Mourning Becomes Electra* o *Électre ou la chute des Masques*.

### L'oracle

En general, el paper de la divinitat a *Mots de ritual per a Electra* és molt poc rellevant i, com es veurà a l'hora de parlar de les conseqüències del matricidi, ni tan sols les Erínies que apareixen en escena remetent a cap realitat teològica i cal entendre-les, més aviat, en un sentit metafòric. L'única referència explícita a l'oracle es troba al pròleg:

Electra, que ja covava un odi tenaç contra la seva mare, aconsegueix de preservar Orestes, el seu germà petit, que l'oracle assenyala com a venjador d'Agamèmnon, enviant-lo a l'exili i esperant-ne el retorn. Fins que Orestes retorna i s'acompleixen els vaticinis (Palau i Fabre, 2005a: 371).<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> És curiós que en aquest pròleg l'oracle sembli ser anterior a l'assassinat d'Agamèmnon. Això no té, però, cap implicació posterior.

A banda d'això, l'ordre divina es deixa intuir quan Orestes afirma que ha estat preparat per a l'acció que es disposa a cometre:

Vint anys. Durant vint anys,  
el pensament i el braç  
m'han estat endreçats  
per a una sola empresa.  
Arribo al meu país  
menys com si fos un home  
que una brunzent sageta.  
Fora de l'arc tibant  
i lluny de la mà experta  
que em llançava amb encert,  
entre el cel i la terra  
sento el meu vol suspendre's  
amb estranya dolcesa.

(Palau i Fabre, 2005a: 374)

Aquesta mà experta que l'ha llançat tant pot ser la del déu Apol·lo de les versions clàssiques com la del seu mentor, però per al desenvolupament de l'argument això no importa tant com el fet que Orestes no dubti en identificar-se amb la sageta que ha de ferir i que en això hi posi tot el seu afany.

### L'assassinat de Clitemnestra i Egist

Quan Orestes es presenta davant de Clitemnestra i Egist, ho fa sota una segona identitat falsa: diu que és Euridamas, que està fent un viatge per tot Grècia per instruir-se i que vol visitar els santuaris d'Argos. Electra, convençuda de la mort d'Orestes, li havia demanat que no l'anunciés a Clitemnestra i Egist, a fi que seguissin tement-ne el retorn. D'acord amb això, en comptes del tradicional accident en una cursa de carros, Orestes, fent-se passar per un rival de si

mateix en els jocs, es recrea explicant les seves pròpies virtuts com a arquer i lluitador cos a cos.

Quan finalment queda clar que Orestes és Orestes i Electra, Electra, Orestes mata Egist sense que pugui avisar els guàrdies i sense donar-li ocasió de defensar-se. Acte seguit s'encara amb Clitemnestra que, com l'Egist de Sòfocles, demana l'oportunitat de parlar. En aquest cas, però, malgrat les advertències d'Electra (“[...] No la deixis parlar. / És bruixa, i et sabrà ensibornar amb les paraules” [Palau i Fabre, 2005a: 395]), Orestes concedeix a la víctima d'explicar-se. Clitemnestra remet aleshores al sacrifici d'Ifigènia:

CLITEMNESTRA

Tu vols venjar el teu pare Agamèmon.  
Tens les teves raons. ¿Però saps les raons  
que jo contra ell tenia per a obrar com vaig fer?  
¿Saps que ell va immolar ta germana Ifigènia,  
i que si hagués calgut us hauria immolat,  
tu i la teva germana, per a obtenir un triomf?  
Perquè ell era abans un guerrer i no un pare.  
Jo era mare primer, després, esposa seva.  
I quan el vaig occir, per a venjar Ifigènia,  
et defensava a tu i defensava Electra.

ELECTRA

Mentida! Defensaves Egist, el gos d'Egist!

CLITEMNESTRA

Ara saps el que fas, pots obrar en conseqüència.

(Palau i Fabre, 2005a: 395)

Com es pot veure, a més del sacrifici d'Ifigènia, en aquest fragment es reprèn la qüestió ja plantejada per Èsquil sobre quin vincle és més sagrat: el que uneix la mare i el fill o el que uneix l'esposa i l'espòs. Així mateix, es reproduïx l'argument amb què Electra, tant a Sòfocles com a Eurípides (a *Electra*), rebut les

justificacions de Clitemnestra: l'amor adúlter per Egist invalida qualsevol intent de fer passar el seu crim com a una acció virtuosa.

El més rellevant, però, és que el discurs de Clitemnestra aconsegueix trencar la determinació d'Orestes, que de cop i volta ja no ha de preocupar-se només de dur a terme la tasca per a la qual havia estat preparat, sinó que es troba enfront de la responsabilitat de decidir si la seva mare mereix o no el càstig: ha passat de ser sageta a jutge. No obstant, el dilema moral desapareix ràpidament davant la força de l'instint. Quan Electra veu dubtar el seu germà:

[Electra] *es situa al costat de Clitemnestra, de cara a Orestes i, estripant-se l'escot i obrint els braços amb gest d'oferir-se, diu:*

ELECTRA

O ella o jo!

ORESTES

E-lec-tra!

*Al crit d'"Electra", Orestes es precipita cegament sobre Clitemnestra i l'occeix (Palau i Fabre, 2005a: 396).*

D'aquesta manera, el matricidi deixa de ser un acte en nom de la justícia per esdevenir una tria conscient de l'incest.

### Les conseqüències del matricidi

Immediatament després del matricidi, apareix en escena el cor de les Erínies que anuncia a la parella de germans la vida que els espera a partir d'ara: "La sang vessada és més potent encara i s'enduu / la mirada dels ulls, els somnis de la son, el peu fora del pas. / [...] La sang vessada munta, molt més alta que el mar, / i com les aigües, amb les seves mil mans, ofega els occidors" (Palau i Fabre, 2005a: 397). D'acord amb la tendència contemporània,



aquests personatges són clarament l'exteriorització dels remordiments que comencen a assetjar Orestes i Electra.

El cant de les Erínies es manté fins al final de l'obra mentre Electra i Orestes intercanvien les darreres rèpliques. Aquest final té molts punts en comú amb *Les mouches*, però amb els papers intercanviats. En aquest cas, és Orestes qui dubta del propi acte i Electra qui es manté ferma i està disposada a carregar amb la responsabilitat del que han fet. I no només això, sinó que confia que, si bé han perdut de totes totes l'acceptació dels altres, han guanyat el refugi de l'amor que els ha unit. Val la pena reproduir aquest darrer diàleg:

ORESTES

Què hem fet?

ELECTRA

El que devíem.

ORESTES

N'estàs segura

ELECTRA

Sí.

ORESTES

Tu sempre estàs segura.

ELECTRA

I tu sempre dubtant.

ORESTES

I, ara, què hem de fer?

ELECTRA

Anar-nos-en d'aquí.

Deixar-ho tot. No endur-nos absolutament res.

Amb nosaltres mateixos ja serà prou feixuga la càrrega. Unir-nos, això és tot. Defensar-nos del món exterior, car tot ho esdevindrà d'exterior. No creguis que mai ningú compregui el que hem fet, el que has fet. Només tu i jo podrem comprendre'ns l'un a l'altre, i parlar, i respirar, i imitar això que sembla que és la vida. Només tu i jo podrem mirar-nos en els ulls.

Però potser és això l'amor, i és més que tot.  
(Palau i Fabre, 2005a: 397-398)

D'aquesta manera, el final de *Mots de ritual per a Electra* es diferencia de *Les mouches* pel pes que té l'amor incestuós en la motivació dels actes dels personatges. També es distancia de la gran majoria de les Electres contemporànies (a excepció d'*Électre ou la chute des Masques*), perquè no hi ha res que deixi entendre una imminent separació dels germans.

### El fat dels Atrides

A *Mots de ritual per a Electra* no es pot atribuir l'acumulació de crims de la família dels Atrides a cap maledicció del destí. En aquest sentit, l'obra il·lustra l'afirmació de Palau que la tragèdia suposa “un sentiment insubornable, exacerbant —gairebé diria exasperat— de la llibertat” (2005b: 160), en oposició a la fatalitat que se li suposa a la tragèdia clàssica.

D'altra banda, no s'esmenten els crims d'Atreu ni de cap generació anterior. La desgràcia més recent que es recorda és la del sacrifici d'Ifigènia.

### 4.3.2. Els personatges

#### Electra

Electra és el primer personatge que apareix en escena. Segons l'acotació, duu un vestit “una mica llantiós” (2005a: 371), que es correspon amb la caracterització tradicional segons la qual no participa dels luxes que li correspondrien com a filla del rei. La

marginació i l'exclusió d'Electra, que en aquesta obra no queda clar si és volguda o imposada, està acompanyada per la recurrent acusació de bogeria. Electra mateixa diu que: “El mal duu el nom vistós de Clitemnestra. / La follia es vesteix amb els parracs d'Electra” (Palau i Fabre, 2005a: 376).

En el monòleg amb què s'obre la peça, Electra parla de l'espera del germà, la qual no està mancada d'alguns moment de defallença: “Esperar. Desesperar. / Com entre els alts i baixos de les ones / així visc cor endins” (2005a: 372). Aquests alts i baixos remetent directament al personatge de Sòfocles —“I jo, esperant sempre el retorn d'Orestes que ha d'acabar-ho, pobra de mi! Hi sucumbeixo! Perquè, sempre a punt de fer alguna cosa, ha destruït les meves esperances, les que tenia i les que no tenia” (Sòfocles [Riba trad.], 1961: 37).<sup>175</sup> A diferència, però, de l'Electra sofòclia, a la protagonista de Palau no li cal l'esperó de les dones del cor per decidir-se a dur a terme la venjança ella sola en cas que Orestes falli:

ELECTRA  
[...]  
Cal que em nodreixi  
de mi mateixa  
i en mes pròpies entranyes  
em regeneri,  
com si em parís de nou  
jo mateixa de mi,  
per a sentir-me nova cada dia  
i no afeblir-me en el delit que em mou.  
[...]  
Tu [invocant Agamèmnon] tens poder, si vols, per a enlairar-me  
enllà de mi mateixa, que sóc dona;

---

<sup>175</sup> S. *El.* 303-306.

per a enfortir el meu braç  
si no arriba el d'Orestes o no és prou capaç.  
(Palau i Fabre, 2005a: 372)

D'altra banda, com ja s'ha dit, el personatge de Palau s'apropa a les Electres d'O'Neill i Yourcenar pel fet d'amagar sota el sentit del deure que mou els seus actes un inconfessat desig carnal. En aquesta línia, ja abans de la consumació de l'incest, Electra té un moment de coqueteria i, quan li pregunta al desconegut que es fa dir Pílates si les noies de Corint són maques, afegeix "No diguis / massa que sí, no fos com dir-me lletja / sense voler..." (Palau i Fabre, 2005a: 387). Aquesta coqueteria i el joc de seducció que segueix no és només una estratègia per assegurar-se l'ajuda del nouvingut, sinó que respon a un desig real.

### Orestes

Si Electra es presenta com a un personatge oscil·lant entre l'espera i la desesperació, Palau fa que Orestes es debati entre la paciència i la impaciència. Impaciència perquè està a punt d'acomplir allò pel qual s'ha preparat; paciència perquè cap acció precipitada no ha de fer que tot se'n vagi en orris. Està tan gelós del que ha de dur a terme que quan es topa amb Electra/Istar es mostra reticent a acceptar cap còmplice. Com ja s'ha dit, però, la confiança de l'Orestes palaufabrià falla a l'últim moment, com en el cas de molts altres Orestes contemporanis, i li cal el suport de la germana per complir la seva missió.

### Clitemnestra i Egist

Pel que fa a la parella de regicides, aquests personatges tenen molt poc pes. Clitemnestra, d'una banda, amb prou feines parla i quan ho fa és per justificar l'assassinat d'Agamèmnon. Aquesta intervenció fa més versemblant el dubte d'Orestes, però no pretén aconseguir que el lector/espectador es decanti pel partit de Clitemnestra. Egist, per l'altra banda, es mostra desconfiat i pervers, però no pren part activa en l'acció.

### 4.3.3. Els elements discursius

#### El llenguatge

El text de Josep Palau i Fabre està escrit en la seva totalitat en versos blancs anisosil·làbics, amb preferència pels decasíl·labs i els alexandrins. El llenguatge és elaborat sense arribar a pecar de cap excés de retòrica.

En la producció dramàtica de Palau és freqüent trobar el vers combinat amb la prosa. *Mots de ritual per a Electra*, però, de les obres publicades, és l'única escrita íntegrament en vers. Deixant de banda que aquesta era una forma amb la qual Palau s'hi devia sentir còmode, és difícil de dir quines connotacions tenia per a ell la tria del vers. Potser pugui servir d'orientació la crítica que va fer de l'*Antígona* de Salvador Espriu:

Estèticament, l'obra segueix i accentua l'evolució que, respecte a *Mar i cel*, representava *Nausica* [de Maragall]. Molt més feble que aquesta per l'embranchida lírica, però més pulcra encara de llenguatge, més acurada, més evolucionada si es vol; tant, que arriba a avergonyir-se del robatge que representa el vestir-se en vers i es presenta vestida en prosa. Però això succeeix en un moment en què

Eliot a Anglaterra i Lorca a Espanya han vençut el complex d'acte vergonyant que, en un moment, representà, per al teatre europeu, l'escriure en vers. La repugnància que Maragall semblava demostrar per certes barroeries artístiques de Guimerà s'accentuava en l'obra quasi sense màcula de Salvador Espriu. Però la manca d'embranchida, de veritable furor tràgic, s'aguditzava també en aquesta (2005b: 196).

Aquest fragment, a més de posar de manifest alguns dels models literaris de Palau pel que fa a l'ús del llenguatge dramàtic (Eliot i Lorca),<sup>176</sup> permet relacionar el vers i "l'embranchida" lírica i tràgica que sembla que li és pròpia amb la idea del teatre espasme que havia desenvolupat en aquest mateix assaig. Efectivament, la concisió general del vers i la condensació de sentit d'aquells fragments de *Mots de ritual per a Electra* que no responen només a una convenció formal determinada, sinó que tenen valor poètic propi, fan que la peça s'aproximi a l'ideal dramàtic palauifabrià.

### Didascàlies i llenguatge escènic

Les indicacions escèniques de *Mots de ritual per a Electra* són molt sobries. Les descripcions pel que fa a l'aparença dels personatges es limiten a dues indicacions referides a la indumentària d'Electra, que porta un "vestit negre una mica llantiós" al principi de l'obra (2005a: 371), i que apareix "vestida de vermell i agençada" (2005a: 393) a la meitat de la darrera part. Aquests colors, tanmateix, no

---

<sup>176</sup> L'admiració de Josep Palau i Fabre pel teatre de Federico García Lorca comença, segons declara ell mateix, arran de la lectura d'una crítica de Guillem Díaz-Plaja a propòsit de l'estrena de *Yerma* a Madrid, l'any 1935. Després, Palau assistiria a l'estrena de l'obra a Barcelona i s'entrevistaria amb l'autor andalús. Vegeu l'assaig "Lorca-Picasso" (Palau i Fabre, 2005b: 39-77).

Pel que fa a T. S. Eliot, és esmentat diverses vegades al llarg de la producció assagística de Palau i Fabre com a model de renovació del teatre al segle XX. Vegeu, per exemple, Palau i Fabre (2005b: 468 i 899).

tenen cap més simbolisme que el que tradicionalment se'ls atribueix,<sup>177</sup> ni juguen un paper rellevant en l'obra. Així mateix, contra la tendència habitual en les recreacions contemporànies que s'han vist fins ara, l'escenari tampoc no té cap càrrega simbòlica.

### La *dispositio* dels elements argumentals

El fet de retardar el moment en què Electra i Orestes es reconeixen fins just abans dels assassinats de Clitemnestra i Egist és el més rellevant de la manera com Palau recrea la *dispositio* dels elements argumentals.

Pel que fa als assassinats, que el de Clitemnestra segueixi el d'Egist és necessari per assolir el moment de clímax en què Orestes ha de triar entre Clitemnestra i la seva germana/amant.

D'acord amb la poca importància que se li atorga en aquesta recreació a l'oracle d'Apol·lo, no s'hi fa cap referència després de l'assassinat de Clitemnestra, a diferència del que ocorre a les versions clàssiques. La pràctica inexistència de l'esfera divina impedeix que cap déu pugui, si no ja oferir una salvació (com en el cas de l'*Oresteia*), responsabilitzar-se si més no del que ha passat, com en el cas dels *dei ex machina* d'Eurípides. Per altra banda, l'absència de l'element de la fatalitat que pesa sobre la família dels Atrides fa que la purificació de la nissaga mitjançant un acte de justícia no es pugui oposar com a contrapunt positiu a l'acte terrible que s'acaba de cometre, com en el cas de Sòfocles. En lloc de tot això, hi ha el parlament final d'Electra que se sobreposa al cant de

---

<sup>177</sup> Vegeu Jufresa (2007: 195).

les Erínies i revela tot d'una l'amor com a element que permet matisar la desolació final.<sup>178</sup>

#### 4.3.4. Els elements temàtics

Al pròleg amb què s'inicia *Mots de ritual per a Electra*, després d'explicar l'assassinat d'Agamèmnon i la salvació d'Orestes per Electra, que estava predestinat a ser el venjador del pare, l'autor afegeix:

Aquesta és la història, tal com ens la llegaren els grecs. Però l'autor d'aquesta interpretació pretén que no ens digueren tota la veritat; que, horripilats pel triple assassinat, no gosaren, de por d'acumular desgràcia sobre desgràcia i de por de semblar inversemblants, de revelar-nos la resta de la tragèdia; car, perquè les coses succeïssin tal com varen succeir, ens falta una peça de convicció essencial (Palau i Fabre, 2005a: 371).

La peça de convicció essencial és, sens dubte, l'incest. En una nota manuscrita inèdita, encapçalada pels mots “*Post scriptum* justificatiu” i datada el 19 d'octubre de 1958,<sup>179</sup> Palau insisteix en aquesta idea. En primer lloc, parla del que ell considera una mancança argumental. Creu que l'odi generat per l'assassinat del pare potser era suficient per moure Electra a desitjar el matricidi,

---

<sup>178</sup> Si es compara el text de Palau i Fabre amb el muntatge de *Mots de ritual per a Electra*, de Jordi Coca, de 2015, es fa evident com una lleugera modificació en l'ordre dels elements argumentals pot capgirar de manera considerable la interpretació de l'obra. Coca, segons va declarar a la conferència pronunciada a l'Ateneu Barcelonès a propòsit de l'estrena del seu muntatge, (<http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1040>), va voler emfasitzar el rebuig a la violència implícit en el cant de les Erínies. Per fer-ho, es va limitar a reservar aquest cant per al final, de tal manera que el parlament d'Electra quedés ofegat per l'anunci de la vida miserable que les Erínies auguren a aquells qui han vessat sang.

<sup>179</sup> Aquest text es troba a l'arxiu de la Fundació Palau.



però era insuficient en el cas d'Orestes perquè vivia lluny d'Argos i no havia pogut acumular el ressentiment necessari per cometre l'acte. Calia que hi hagués una raó més pregona. A partir d'aquest plantejament, diu l'autor, va arribar a la idea de l'amor incestuós.

Aquestes consideracions es plasmen en el text de manera evident. D'aquesta manera Palau s'allunya de les recreacions que, malgrat incloure la possibilitat d'un amor incestuós, ho fan de manera anecdòtica, a l'ombra dels temes principals, com ara la justícia (en el cas de Giraudoux) o la fatalitat (encara que sigui sota la forma de determinació psicològica, com en el cas d'O'Neill). Palau, pel contrari, fa de la unió transgressora la clau de volta de la seva recreació.

La qüestió de la sensualitat és un tema recurrent en la producció palauifabriana en general. Jordi Coca hi insisteix al llarg del seu estudi i, en particular, a l'hora de parlar de la primera aparició en un text publicat del mite de Don Joan, en el poema homònim de 1945:

El poema és una descripció de Don Joan, un retrat moral en què ja d'entrada se'ns ofereix un contrast [...]. És un Don Juan instal·lat en la tenebra, perdut, delerós de la carn que veu com 'claror dura / on es clivella el seu turment'. El pot l'instint físic, l'estricta animalitat [...] (Coca, 2013:276).

Un altre exemple ben explícit de la unió sexual entesa com a acte místic es troba en el poema-relat "Les metamorfosis de Crorimitekba", aplegat a *Poemes de l'Alquimista* i datat a París el 1945. El text explica l'aventura de Crorimitekba, que va aconseguir convertir-se en déu gràcies "a la seva fe immensurable en el coit

com a acte central de l'existència i com a mitjà de coneixença metafísica” (Palau i Fabre, 2005a: 108).<sup>180</sup>

L'Orestes de Palau té molts punts en comú amb aquests personatges que busquen en la unió sexual amb la dona una treva del turment existencial:

ORESTES

He oblidat Corint en els teus ulls,  
i per moments voldria oblidar-me de mi  
i d'aquest pes feixuc, com ho feia allí baix:  
cos a cos i ulls endins, com un déu que navega...

ELECTRA

I només era això, per a tu, una dona?

ORESTES

Ja és molt.

ELECTRA

I aconseguies alliberar-te així?

ORESTES

Mentre gaudia el cos em sentia lleuger...

ELECTRA

Si en mi t'abandonessis del tot, tu i el teu feix,  
sense guardar-te res i sense especular,  
en duríem per sempre la meitat cadascú.

(Palau i Fabre, 2005a: 387)

En el cas d'Orestes, però, la cura del turment —com la fi de la recerca de Don Joan o la Dona ideal de Faust en les respectives versions palauifabrianes d'aquests mites—, és impossible d'assolir.<sup>181</sup> L'únic a què es pot aspirar és, com proposa Electra, a compartir-lo gràcies a l'abandonament en l'amant.

---

<sup>180</sup> Així mateix, és significatiu que a l'obra *La caverna*, on Palau i Fabre recrea la cèlebre imatge platònica, els descobriments del captiu a l'exterior de la seva presó no culminin amb la visió del sol com a analogia de la idea del bé, sinó que la seva gran descoberta sigui la meitat que li manca: la dona. Per a una anàlisi d'aquesta obra, vegeu Gilabert (2011b).

<sup>181</sup> La pulsio eròtica com a expressió de la fam d'absolut en l'obra de Palau i Fabre és descrita així per Montserrat Jufresa:

L'acceptació de l'atracció transgressora, d'altra banda, implica la capacitat de trencar un tabú. I un cop se n'ha trencat un, se'n pot trencar un altre, com és la prohibició de fer mal a la mare. D'acord amb Montserrat Jufresa “només un acte ultrancer com aquest, tal com diu Palau, pot acompanyar i donar suport a l'excés i la crueltat del ‘deure de pedra’ que els afeixuga” (2007: 191).

Aquest “deure de pedra” (Palau i Fabre, 2005a: 388) es vincula amb un altre dels elements temàtics tractats en aquesta recreació, si bé més tangencialment del que s'ha considerat habitualment: el de l'heroï que carrega la seva consciència amb un crim terrible per salvar el seu poble:

ORESTES

Qui ets, si es pot saber d'un cop?

ELECTRA

Em dic Istar.

La folla Istar. Tot Argos t'ho diria.

ORESTES

Sembla que et plagui aquesta anomenada.

ELECTRA

És l'única de seny en un país malalt.

ORESTES

¿Quin és el mal que dius i quina la follia?

ELECTRA

El mal duu el nom vistós de Clitemnestra.

La follia es vesteix amb els parracs d'Electra.

---

Una altra característica constant i importantíssima en l'obra de Palau és la presència de les Dones —nom que caldria escriure, crec, així, en plural i amb majúscula. Aquest tema esdevé obsessiu, i està relacionat clarament amb els anteriors: les dones són l'altre, són primitivisme i origen —la terra mare—, i erotisme fonamental. L'aspiració a la possessió total, a la fusió en l'amor, s'identifica amb l'aspiració a desnéixer, entesa com a anul·lació del temps, retorn a un moment primigeni i retrobament de totes les potencialitats (Jufresa, 2007: 196).

ORESTES

¿I dius que la follia és el remei del mal?

ELECTRA

Encara no és prou folla per a ser-ho del tot.

(Palau i Fabre, 2005a: 375-376)

Aquest tema ja s'oferia com a interpretació possible de la versió de Sòfocles i, al segle XX, ja havia estat reprès per Sartre (i tornarà a aparèixer a “Orestes”, de Ritsos).

Ara bé, a diferència de Sòfocles —on el suport del cor a la causa d'Electra fa evident de quin cantó està el poble—, i de *Les mouches* —on Orestes explicita que les seves accions han d'alliberar els ciutadans d'Argos—, en el cas de *Mots de ritual per a Electra*, al marge dels versos que s'acaben de citar, no es torna a fer referència al “mal” per al país que representa Clitemnestra, ni s'explica de quina manera la seva desaparició serà un bé. L'únic que permet intuir que Orestes i Electra actuen en nom d'alguna cosa superior a ells mateixos és el fet que quan Orestes pregunta “¿Qué hem fet?” després del matricidi, Electra respon: “El que devíem” (2005a: 397). Tot plegat fa pensar que a *Mots de ritual per a Electra* les causes externes de les accions dels personatges no són tan importants com la seva motivació interna, que és l'atracció incestuosa, la “peça de convicció essencial” de què parla el pròleg. D'acord amb aquest parer, caldria matissar l'afirmació de Jordi Coca segons la qual l'acció que ha de dur a terme Electra:

[P]el bé comú és indefugible perquè no acomplir-la perjudicaria la immensa majoria de ciutadans. Per tant, res no es produeix per qüestions materials, sinó per principis i en un rerefons clarament polític (Coca, 2013: 301).

No només no queda clar que la seva acció sigui realment en bé de la “immensa majoria dels ciutadans”, sinó que ni tan sols és rellevant. De fet, el mateix Coca dóna les claus per entendre-ho així quan, al llarg del seu estudi, insisteix que Palau i Fabre es preocupava més de la revolta interior dels personatges que de la revolució exterior. En aquest sentit, referint-se específicament a *Mots de ritual per a Electra*, diu: “La venjança és una obligació moral, exterior a ella mateixa, de cultura, de civilització, política, però únicament té sentit si alhora és íntima, essencial, profunda fins al punt de confondre’s amb una necessitat física, animal” (Coca, 2013: 303).

No obstant això, a l’hora de parlar del sentit de la seva obra, Palau afirmava el següent en una entrevista de 1993:

Jo vaig veure, a la postguerra, que a Catalunya la gent que feia la resistència parlava molt malament del món de l’exili; quan vaig anar a França vaig viure el fenomen contrari... Cada grup pensava que era l’únic a partir del qual Catalunya es podia refer. Aquest drama és el que tracto de reflectir a l’obra, dient que només unint-se Electra i Orestes es pot abatere el tirà i reconstruir el país (Palau i Fabre, citat a García i Rom 1993: 80).

Aquesta mateixa interpretació, que Palau i Fabre repeteix de nou a les seves memòries,<sup>182</sup> podria tenir en seu origen en una idea lacònicament expressada ja en el “*Post scriptum* justificatiu” de 1958: “[...] la resistència, personificada en Electra i l’exili, encarnat en Orestes”. Cal tenir en compte, però, que en aquest document

---

<sup>182</sup> L’autobiografia *El monstre* es va publicar per primera vegada l’any 2005, dins del segon volum de l’obra literària completa. Aquesta explicació del significat de *Mots de ritual per a Electra* apareix als capítols “El retorn” (Palau i Fabre, 2005b: 1279), datat el 12 de maig de 1985, i “Els Jocs Florals de París” (Palau i Fabre, 2005b: 1354-1358), datat el 22 juny de 1985.

inèdit no hi ha cap referència directa a la oposició catalana a la dictadura.

Per altra banda, no hi ha en el text de *Mots de ritual per a Electra* res que permeti relacionar clarament la unió incestuosa entre Electra i Orestes i l'assassinat de Clitemnestra amb la realitat de la resistència catalana al franquisme. L'únic que hi podria remetre d'alguna manera és la idea, implícita, que a vegades és necessari que algú es carregui la consciència amb un crim per assegurar el bé de molts. Però ja s'ha vist que aquesta idea ocupa un lloc secundari a *Mots de ritual per a Electra*. En vista d'això, la importància que Palau atorga —tant a l'entrevista abans esmentada com a les seves memòries— a la lectura de l'obra com a al·legoria política és difícil de comprendre. Potser s'hagi d'atribuir a la voluntat d'imposar *a posteriori* a la seva obra una funció social i aproximar-se així a l'ideal d'una tragèdia-mirall que reflecteix el poble que s'hi mira i, a mode de revulsiu, el força a actuar.

En qualsevol cas, és destacable la importància que ha donat la crítica posterior a aquesta lectura. És força sorprenent, per exemple, que malgrat que Jordi Coca no fes un muntatge que reduís *Mots de ritual per a Electra* a una mera al·legoria de la situació de la resistència catalana al règim franquista, pràcticament tots els articles apareguts a la premsa periòdica abans i després de l'estrena l'esmenten com a clau interpretativa principal. És el cas dels articles de Laura Serra i Xavier Cervantes (1-V-2015) a *Ara*; de Vanessa Graell a *El Mundo* (1-V-2015); d'Imma Fernández (1-V-2015) a *El Periódico*; de Ramon Oliver (1-V-2015) al suplement *Què Fem?* de *La Vanguardia*; de José Antonio Aguado (13-V.2015) al *Diari de*

*Terrassa*; d'Andreu Gomila (8-V-2015) al suplement *Time Out* d'*El Periódico*; de Jordi Vilaró (12-V-2015) a *Núvol*; de Juan Carlos Olivares (14-V-2015) a *El País*, i de Joan Anton Benach (14-V-2015) a *La Vanguardia*.

Tenint en compte aquestes consideracions, creiem que cal concloure que la centralitat de la unió incestuosa respon, més aviat, a la importància del tractament de l'erotisme i la sensualitat comuna a tota la producció de Palau i Fabre, sumada a la fascinació per l'acció transgressora com a mecanisme de realització. Això darrer queda perfectament reflectit al poema "El geni", datat el 1945. Heus-ne aquí un fragment:

No hi ha *geni* sense *crim*.

Cal inventar un crim, un nou crim, un crim diferent. No és tan fàcil com sembla! El propi crim, l'únic: el que només puc fer jo.

L'olor de sang m'omple els narius, em taca les mans.

(Palau i Fabre, 2005a: 102)

Per últim, cal posar en relació l'acció transgressora que trenca tabús amb el que és l'altre gran tema d'aquesta recreació: la qüestió de la llibertat. Recordem que, segons diu Palau a *El mirall embruixat*, la tragèdia implica "la possibilitat humana de mesurar-se en llibertat" (2005b: 190). La importància d'aquest tema es fa evident en la picabaralla entre Orestes/Pílades i Electra/Istar a l'hora d'acordar un pla d'acció comú:

ORESTES

És a dir, que disposes de mi,  
com si jo no sabés el que he de fer i em prives  
de fer-ho pel meu compte.

ELECTRA

Pensaves fer-ho així?

ORESTES

Jo no he dit mai això: he dit, i repeteixo,  
que d'haver estat aquesta la meva intenció,  
m'he n'hauries privat, fent del meu acte lliure  
una ordre d'Istar, l'acte d'un simple esclau.  
(Palau i Fabre, 2005a: 384)

La necessitat de fer de l'acompliment de la seva missió el fruit d'un acte lliurement triat remet directament a l'existencialisme sartrià latent a *Les mouches*,<sup>183</sup> com també hi remet el fet que Electra, quan esmenta l'amor que justificarà l'existència de la parella de germans/amants, no es refereixi a cap valor que existeixi fora d'ells mateixos, sinó a la conseqüència directa dels seus actes.<sup>184</sup>

#### 4.4. Orestes, de Romà Comamala

Mossèn Romà Comamala (1921-2000) és autor de cinc volums titulats *Variacions sobre mites grecs*, que apleguen vint-i-quatre recreacions de diversos mites de l'antiguitat. A més, ha escrit moltes altres peces de rerefons no mitològic, un recull de poemes (*Poemes d'Adam*, 1967) i el primer volum de la seva autobiografia, *El perfil d'una flama* (publicat pòstumament l'any 2007). Al pròleg d'aquest darrer llibre, Miquel M. Gibert —que, a més d'haver

---

<sup>183</sup> És possible que, com afirma Jordi Coca (2013: 23), l'existencialisme de Palau sigui, en termes generals, més heideggerià que sartrià. Ara bé, aquesta afirmació no es pot fer extensiva a *Mots de ritual per a Electra*, la vinculació de la qual amb la filosofia de l'autor francès és evident.

<sup>184</sup> No s'ha trobat cap document o referència que demostrï que Palau coneixia *Électre ou la chute des Masques*, publicada el 1954. Tanmateix, sobta la similitud d'aquest final amb el de la recreació de Yourcenar. L'Orestes de l'escriptora belga tria ser el germà d'Electra més que no pas el fill d'Egist i, amb el parricidi, Pílates, Electra i ell mateix queden units per sempre en el crim.



estudiat l'obra de l'autor, n'és marmessor— diu que Romà Comamala es considerava, abans que res, un autor tràgic, i que, entre publicades i inèdites, va escriure una norantena d'obres dramàtiques “de llargada diversa” [Gibert, 2007: 7]. Malauradament, al marge de la publicació d'algunes d'elles, sobretot a partir dels anys setanta, l'obra de Comamala no ha tingut especial ressò.<sup>185</sup>

Segons Gibert, l'autor empra el mite per expressar la seva concepció essencialment tràgica de l'home:

El repàs dels títols de les obres de Comamala ja mostra la voluntat de l'escriptor d'inserir-se en la tradició dels grans mites que són una part dels fonaments del món cultural europeu i occidental. I de meditar, amb tota l'amplitud de referències que aquesta tradició li proporciona, sobre el sentit de l'existència de l'home, que transcorre sotmesa al joc cruel de la fatalitat i la llibertat i que aspira a la plenitud. Una plenitud possible en una eternitat que il·lumina l'home, però que no el salva de l'angoixa essencial (Gibert, 1990: 69).

Així mateix, en la introducció al volum de peces breus, Fàbregas insisteix que, en el cas de Comamala:

El mite dóna dimensió a l'existència humana però, alhora, la desequilibra en situar-la davant la inaccessibilitat. L'existència humana, aquest és el punt de partida: el món subjectiu que elabora un material viscut i l'ordena en l'espai interior de l'home; la tragèdia, en el sentit més vivencial del mot, neix de la desorientació de constatar que la realitat que ens envolta no sembla correspondre a allò que constitueix la nostra íntima substantivitat (Fàbregas, 1981: 6).

---

<sup>185</sup> En un article a *Serra d'Or*, Gibert (1990) reflexiona sobre les causes possibles d'aquesta indiferència per l'obra de Comamala, entre les quals hi ha: el fet que sigui un teatre de text en un moment en què es preferia donar més importància a altres elements del llenguatge escènic (vegeu també Fàbregas, 1977: 5-6); la insistència en les mateixes formes dramàtiques i la forta empremta de la tradició cristiano-humanística en un context en què no eren especialment preuades; la distància de l'autor dels centres culturals, etc. La idea general que se'n desprèn és que el teatre de Romà Comamala arriba en un moment i un lloc inoportuns.

Com es veurà més endavant, aquest decalatge entre vivència personal i realitat objectiva és també el conflicte principal d'*Orestes*, i cal posar-la amb relació a la concepció tràgica de l'existència que deriva de l'idealisme alemany.<sup>186</sup>

Gibert (1990), per la seva banda, vincula el gruix de l'obra dramàtica de Comamala tant amb l'esteticisme de finals del XIX, com amb el classicisme i decadentisme de D'Annunzio i Maeterlinck, i l'existencialisme catòlic de Gabriel Marcel i Paul Claudel.<sup>187</sup> Limitant-nos al context català, cal tenir present que les primeres provatures teatrals de Comamala, a la dècada dels quaranta, són contemporànies d'*Ulisses a l'Argòlida*, de Rubió i Tudurí que, com ja s'ha vist, també planteja una mena d'existencialisme catòlic molt personal com a oposició, en aquest cas, a l'existencialisme ateu de Sartre.

Les *Variacions sobre mites grecs* també han estat breument comentades per Maria-Josep Ragué-Àrias, que qualifica les recreacions de Comamala com a drames de fe (1989: 89). Cal, però, matisar aquesta afirmació: Comamala caracteritza algunes de les seves recreacions com a tals —és el cas, per exemple, d'*Antígona*—, però *Orestes*, com a molt, pot considerar-se la paròdia d'un drama de fe convencional, atesa la manera com són

---

<sup>186</sup> Gibert explica que daten de la seva època d'estudiant de Belles Arts (2014: 75).

<sup>187</sup> Les recreacions de Romà Comamala de mites grecs van ser objecte d'una comunicació de Carles Garriga al II Simposi sobre mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània (1-2 d'octubre de 2015), organitzat per l'Aula Carles Riba i pendent encara de publicació. Garriga va insistir en la volguda "tragicitat" en el tractament dels mites de Romà Comamala, i la vinculava també amb el sentiment tràgic de l'idealisme alemany.

tractats alguns elements recurrents d'aquest gènere, com es veurà més endavant, al punt 4.4.4.

El que és evident és que s'ha operat una clara cristianització del mite. Comamala adopta una postura sincrètica i dota els seus personatges grecs amb la fam de transcendència pròpia de l'ànima cristiana: “un trànsit cap a la immortalitat que, en tot cas, no sembla renyit amb la concepció hel·lènica” (Fàbregas, 1981: 8).<sup>188</sup>

*Orestes*, segons diu l'autor a la “Nota final”, va ser escrit a Vilabella (Tarragona), el 1975, però no es va publicar fins el 1986. El referent principal de la peça de Comamala és *Orestes* d'Eurípides, si bé hi ha força elements puntuals extrets de les altres recreacions antigues, com el personatge de la Dida que, com a *Les Coèfores*, es preocupa perquè Orestes estigui ben alimentat, o el cor de soldats que substitueix el cor de dones d'*Orestes* d'Eurípides i s'expressa, en algunes rèpliques, amb paraules molt semblants al cor de les Erínies de *Les Eumènides*.

L'argument segueix de prop el model antic fins al moment que Orestes i Pílades van a defensar la seva causa davant de l'assemblea de ciutadans d'Argos. En aquesta recreació, Orestes i Pílades ja no retornen amb vida de la reunió, sinó que són lapidats allí mateix, segons conta a Electra el missatger que ella ha enviat per assabentar-se del resultat de la deliberació. Després de saber la notícia de la mort del germà i de la seva pròpia condemna a ser penjada, Electra corre a passar-se ella mateixa la soga pel coll.

---

<sup>188</sup> En aquest cas, Fàbregas (1981: 8) es refereix a l'obra “La partida”, recollida al volum de peces breus, però ho fa per exemplificar el conjunt d'obres dramàtiques de l'autor.

L'obra acaba amb la presa de possessió de la ciutat de Menelau. Apol·lo, que és constantment invocat (molt més que en el referent euripideu), no apareix per enlloc.

#### 4.4.1. Els elements argumentals

D'acord amb el fet que l'obra de Comamala recreï principalment *Orestes* d'Eurípides, l'argument se centra, sobretot, en les conseqüències del matricidi. Això fa que alguns dels elements argumentals tradicionals del mite d'Electra hi siguin absents, com ara l'anagnòrisi, o siguin referits de passada, com ocorre amb l'assassinat de Clitemnestra i Egist, del qual no se'n saben els detalls.

##### L'oracle

Orestes diu en defensa seva que constantment arribaven missatgers de Delfos amb l'ordre de venjar el seu pare, i que els va ignorar molt de temps, fins que va començar a sentir dins d'ell mateix la necessitat d'obeir el mandat del déu. Electra, per la seva banda, diu que també escoltava en somnis la veu d'Agamèmnon que des de sota terra li feia arribar el mateix missatge.

Contra el partit dels dos germans i Pílates, que els dóna en tot moment el seu suport incondicional, hi ha Menelau i el personatge del Metge, que és una innovació de Comamala. Ells dos posen en dubte la credibilitat del missatge diví; Menelau, que en aquesta obra també assimila elements del personatge de Tindàreu de l'obra d'Eurípides, fa notar que, en cas que sigui realment el déu qui ha parlat, només ordena venjar el rei assassinat, sense indicar com fer-

ho i, sobretot, sense exigir explícitament la mort dels regicides; el Metge, per la seva banda, s'explica l'obsessió d'Orestes com l'efecte que la mort violenta del pare va tenir sobre el seu esperit sensible. Els somnis d'Electra tindrien el mateix origen. També suposa que el missatge de l'oracle de Delfos era una estratagema dels sacerdots per derrocar Egist. El silenci d'Apol·lo, que ni apareix en persona ni es manifesta de cap manera, impedeix donar la raó a cap dels dos partits.

### Les conseqüències del matricidi

El matricidi, a més de provocar un canvi de govern a Argos, causa l'enfonsament moral d'Orestes, que comença a creure's perseguit per les Erínies. Electra, pel contrari, es manté ferma en la certesa que han fet el que calia, independentment de l'acceptació que tingui el seu acte entre el poble.

Les Erínies, en aquesta obra, representen clarament els remordiments d'Orestes i els dubtes sobre l'acció empresa. Recorden les mosques de la recreació de Sartre sota les quals sucumbeix Electra, amb la diferència que en aquesta obra, com en la d'Eurípides, romanen invisibles per a tothom, a excepció d'Orestes: "Les fúries que desitges apartar [li diu el Corifeu], són els teus remordiments. A la teva consciència és que parlen només" (Comamala, 1986: 32). En l'obra de Comamala, però, Orestes recupera la confiança gràcies a Pílates que, com Electra, no dubta en cap moment que han fet el correcte.

### El fat dels Atrides

Que hi ha una maledicció que plana sobre la família dels Atrides és repetit en diversos punts de l'obra, però en cap cas aquest cúmul de desgràcies familiars és interpretat com un càstig diví, sinó que és sempre descrit com a una espiral de causa-efecte que es va fent cada cop més ampla: “Puix talment al lladruc d'un gos en contesta tot seguit un altre, així van succeint-s'hi els mals, farcell sobre farcell, cada vegada més de mal suportar” (Comamala, 1986: 26). Això ho diu la Dida, i és remarcable que sigui ella qui justament ho expressi així, perquè Comamala la presenta com a un personatge extremament supersticiós i, per tant, susceptible d'interpretar les calamitats de la família dels Atrides en termes de subjecció a un voler superior. Queda clar, doncs, que en aquesta recreació el que perpetua la cadena de crims és la llei de Talió, i que la manera de trencar-la fóra adoptant un altre model de fer justícia: “MENELAU: [...] el fet que ella primer descarregués una destrat, no justifica que el fill al seu torn brandés l'espasa. Fins quan ressonaria l'eco de l'odi i la venjança? S'acabaria mai? Matant-la, t'ho asseguro, has esdevingut més delinqüent que no pas ella” (Comamala, 1986: 34).

#### 4.4.2. Els personatges

En aquesta recreació, Orestes és sens dubte el personatge que concentra en si el nucli del conflicte. Electra i Pílates representen i porten fins a l'extrem el paper que la tradició els atorga d'instigadors i còmplices. Pel que fa a Clitemnestra i Egist, ni apareixen a l'obra (com tampoc no apareixen a *Orestes* d'Eurípides), ni els personatges s'hi refereixen prou extensament

per poder saber com eren. Sí que té molt de relleu, en canvi, Menelau.

El germà d'Agamèmnon, tot i compartir amb el seu model euripideu la faceta d'ambiciós, ja no és cap covard. El que el reté d'ajudar el seu nebot matricida, a més de la possibilitat de convertir-se en amo de la ciutat tan bon punt Orestes desaparegui, és la certesa que "Els déus no poden contradir les lleis dels homes!" (Comamala, 1986: 34), i que "En la força moral, més que en la divinitat, és que cal confiar" (Comamala, 1986: 36). Menelau és una mena de negatiu del personatge d'Antígona de Sòfocles, i també d'Orestes i els seus companys en la versió d'*Orestes* de Comamala. Contra la irracionalitat de la fe cega en els déus, defensa les certeses de la raó fins a un extrem que, com es veurà a l'hora de parlar dels elements temàtics, al punt 4.4.4, es torna absurd.

Tornant als personatges nuclears del mite d'Electra que apareixen a la recreació de Comamala, cal destacar-ne el següent:

### Electra

Electra té un paper força secundari en aquesta obra. Cal destacar que s'allunya dels models antics i contemporanis que s'han vist fins ara perquè en cap moment no manifesta gens d'odi envers la mare o Egist. L'aversion que els té és únicament una conseqüència de l'amor pel pare i el respecte pel mandat d'Apol·lo. En relació amb el seu amor per Agamèmnon, a l'hora d'acomiar-se del palau "del pare idolatrat", s'autoanomena "núvia" (1986: 48), però cal pensar més en el matrimoni místic de Santa Caterina que no pas en un complex d'Electra tradicional. De fet, la manera com accepta la condemna

que li imposa l'assemblea de ciutadans recorda clarament l'actitud d'una màrtir:

EL CORIFEU: No sents un sant temor pel més enllà? Tan decidida t'encares amb la incertesa que ens aclapara a tots?

ELECTRA: Els cignes diu que canten de pena quan senten que van a morir. No us ho cregueu. Consagrats com estan al resplendent Apol·lo, és de joia que esventen les ales llavors. Jo així mateix. Me'n vaig per fi a conèixer el Déu estimat del meu pare (Comamala, 1986: 49).

### Orestes

En la versió de Comamala, i contràriament a les recreacions antigues i a les contemporànies que situen l'acció a l'antiguitat, Orestes no ha estat desterrat, però perillava ser-ho en cas que Clitemnestra o Egist haguessin sospitat la menor dissidència.

Abans de rebre l'ordre de l'oracle de venjar el seu pare, el fill d'Agamèmnon passava les estones de lleure al costat de Pílates. Pel que en diuen la Dida i el Metge, sabem que aleshores era extremadament sensible i enemic de qualsevol mena de violència. Malgrat haver interioritzat l'ordre de l'oracle de Delfos, després d'haver-la dut a terme és assetjat pels remordiments i els dubtes, i els retrets que dirigeix aleshores a Apol·lo són molt més amargs que els que es troben en Eurípides. Al final, però, Pílates aconsegueix evitar que Orestes no renegui totalment de la fe en el déu. L'accentuació dels dubtes d'aquest personatge sobre la infal·libilitat d'Apol·lo, que ja es troben presents, en menor mesura, en les dues versions del mite d'Eurípides, responen a la voluntat de problematitzar la qüestió de la fe, que és el tema central d'*Orestes*.



### 4.4.3. Els elements discursius

#### El llenguatge

A aquesta obra i, en general, a totes les *Variacions sobre mites grecs*, el llenguatge solemne es barreja amb expressions que volen sonar familiars i senzilles, més properes al llenguatge desenfadat que hom atribuiria a la comèdia. Les intervencions d'aquesta última mena tendeixen a ser de personatges humils, com ara la Dida o el cor de soldats. Tanmateix, contra tota versemblança, aquests personatges també recorren sovint a un llenguatge més elevat, "tràgic", sense que el canvi de registre respongui a cap voluntat paròdica, com sí que és el cas a *Ulisses a l'Argòlida*.

#### Didascàlies i llenguatge escènic

Les indicacions que l'autor dóna a les didascàlies i acotacions de l'obra són molt minses. Cal fixar-se en els diàlegs per trobar informació sobre els elements escènics. El primer que cal remarcar és que l'escenari, com ocorre en el referent d'Eurípides, no té el valor simbòlic que es troba en moltes de les recreacions contemporànies.

Pel que fa a la ubicació temporal de l'acció, val la pena fer esment dels mots que dedica a aquesta qüestió Xavier Fàbregas, al pròleg del primer volum de *Variacions sobre mites grecs*:

Romà Comamala no juga a l'anacronisme, mitjançant el qual el mite és transportat de l'antigor hel·lènica a una proximitat històrica per via del contrast; Romà Comamala empra, per a dir-ho més exactament, l'anacronisme. El temps no és alterat, no existeix "transport"; existeix, senzillament, ambigüitat (Fàbregas, 1977: 8-9).

Es defuig, doncs, qualsevol intent de recrear una època concreta. Es tracta d'un mecanisme molt semblant al que emprèn Sartre i Yourcenar, que donen la impressió que el temps en què ocorre realment l'acció no és important, perquè el que s'hi explica té validesa universal. En el cas concret d'*Orestes*, aquesta ambigüitat cronològica es fa patent, més que en el llenguatge escènic, en la cristianització d'Àpol·lo, que passa de ser un déu Olímpic que gaudeix de la seva immortalitat al marge dels homes, a ser el Déu cristià que vetlla per la humanitat que pateix:

ORESTES: Però i si els olímpics, valent-se de nosaltres, duguessin a terme els seus designis, i després es "reservessin", —no m'entens?— i mentre ens retorcéssim nosaltres en l'angoixa, doblegats per unes forces superiors, ells continuessin banquetejant, benaurats a desdir?

PÍLADES: Calla. El nostre Déu no es pas d'aquests que habiten dalt l'Olimp delectant-se tothora amb el nèctar de flors. Més enllà de la nit ell habita. Al capdavant del sofriment es deixa sols trobar. El nostre, el que ens va marcar ja d'infants com a víctimes, és el dels perseguits, abatuts, reduïts al no-res, dels que clamen al fons de l'abisme, com ara tu i jo amb les mans embrutades. A aquest és que m'acullo (Comamala, 1986: 42).

### La dispositio dels elements argumentals

El captament de Romà Comamala amb relació a l'ordre dels episodis del mite és força conservador fins al moment que Orestes i PílaDES es dirigeixen a l'assemblea de ciutadans, quan es produeix un gir argumental absolutament nou i que comporta la mort d'Orestes, Electra i PílaDES (totalment inexistent en les recreacions antigues del mite i ben rara entre les contemporànies). Pel que fa als episodis anteriors, cal destacar que l'única variació rellevant a què Comamala sotmet el mite és deguda a la voluntat de destacar el paper que té en l'obra la fe en els déus. Així, Orestes no ha estat

mai exiliat i, d'aquesta manera, s'evita la possibilitat que el ressentiment envers Clitemnestra i Egist fos l'autèntica raó per matar-los, més enllà de l'obediència a Apol·lo.

#### 4.4.4. Els elements temàtics

Com s'ha dit ja en la presentació general de l'obra de Romà Comamala, hi ha una mena de base temàtica comuna a la gran majoria de les seves obres: el conflicte entre els anhels personals dels seus herois i la realitat objectiva que n'impedeix l'assoliment. En el cas d'*Orestes*, el conflicte consisteix en el fet que el fill d'Agamèmnon creu haver actuat segons l'ordre del déu Apol·lo, però no té manera objectiva d'estan-ne segur i, a més, es tracta d'una ordre que transgredeix les lleis i la moral dels seus conciutadans. En la "Nota final", l'autor ho expressa en aquests termes:

El veritable drama —moral més que familiar— sorgirà del conflicte entre Fe —Orestes creu haver obrat en nom del Cel— i la Raó, o si es vol l'Ètica, representada pel cor, compost pels guardes que vetllen pel manteniment de l'ordre, i que volen per sobre de tot la seguretat que freturen els homes.

Els grans tràgics grecs feren aparèixer al moment oportú el mateix Apol·lo en defensa del protagonista, que aquí, en canvi, morirà esqueixat per aquell dilema (més aviat una oposició) davant la impassibilitat dels qui figuren l'Autoritat (Comamala, 1986: 136).

Aquest plantejament recupera una qüestió ja present a *Electra* d'Eurípides que fins ara no s'ha trobat encara en cap de les recreacions contemporànies del mite: pot l'home conèixer la voluntat dels déus?

I com coneixes tu que no eren mals dimonis els qui et parlaven en nom de la divinitat? Saps destriar tal volta, únic mortal, les veus del més enllà, sense valer-te com cal de la raó? És impossible que fos ell. Un crim així, contra-natura... (Comamala, 1986: 31).

Aquestes paraules que el Corifeu adreça a Orestes recorden les de la traducció de Riba d'*Electra* d'Eurípides, amb l'excepció que a la tragèdia clàssica és Orestes qui qüestiona la validesa de l'oracle:

ORESTES: Oh Febos! Quin oracle insensat em vas donar...

ELECTRA: Si dius que Apol·lo va de tort, ¿on és el seny?

ORESTES: ...quan va respondre que la mare, horror! matés.

[...]

ORESTES: ¿I si parlà un dimoni, sota els trets del déu?

ELECTRA: ¿Assegut al trípode sacre? Jo no ho penso pas.  
(Eurípides [Riba trad.], 1977b: 330)<sup>189</sup>

Si la fe d'Orestes i els seus companys és excessiva (i per això no pot plaure de cap manera a Apol·lo, que en altres obres de l'autor és presentat com a "l'ideal de dignitat i d'equilibri" [Comamala, a *Aquil·les*, 1980: 40]), també ho és la confiança del cor de soldats i de Menelau en la raó i la moral que s'hi sustenta, lligades al seu torn a les nocions de certesa i seguretat que dóna allò tangible, oposat a l'ideal de la fe cega.

El cor de soldats, per exemple, canta: "El capteniment racional prefereixo per sobre de tot. Lluny de mi, home feble com sóc, renunciar a aquesta base i entrar tremolant a la incerta tenebra, al dellà inconegut" (Comamala, 1986: 39). Aquesta dèria pel que es pot conèixer i és segur, pròpia de l'home feble, té el risc d'acabar generant un desig de submissió i de renúncia a la llibertat

---

<sup>189</sup> E. *El.* 971 i ss.

individual. El mateix cor acaba celebrant la mort d'Orestes, Pílades i Electra, i la presa de possessió de Menelau, de la següent manera:

EL CORIFEU: La nau correrà el seu curs pacífic si té les veles ben tibants. Volem autoritat,  
1ER COREUTA: ferma  
2ON COREUTA: inflexible  
3ER COREUTA: visible  
4RT COREUTA: robusta  
5È COREUTA: il·limitada  
6È COREUTA: implacable  
7È COREUTA: garantia de l'ordre  
8È COREUTA: coactiva  
9È COREUTA: que forneixi certeses al nostre pensament.  
10È COREUTA: Certesa: heus aquí el que volem.  
11È COREUTA: Seguretat total (Comamala, 1986: 51).

Comamala en aquesta obra porta fins a l'extrem de l'absurd dues opcions després d'haver-ne mostrat els aspectes positius. D'una banda, mostra la dificultat de destriar l'escollit de Déu del dement i el perill de deixar-se endur per la irracionalitat; de l'altra, planteja el risc de girar l'esquena totalment a la irracionalitat en pro de la raó. La solució a aquest conflicte és, òbviamment, una via del mig que és explicitada a una altra recreació d'aquest autor. Es tracta d'*Alcmeó*, una obra publicada al segon volum de *Variacions sobre mites grecs*<sup>190</sup> que Comamala descriu com a una transposició del mateix tema d'*Orestes* (1978: 185-186).<sup>191</sup> El Preceptor d'Alcmeó

---

<sup>190</sup> Romà Comamala no indica l'any de redacció d'aquesta recreació, però sí explicita que és posterior a la redacció d'*Orestes*. Si tenim en compte que, segons el mateix autor, *Orestes* va ser escrita el 1975, i que la publicació del volum on apareix *Alcmeó* és de l'any 1978, cal deduir que entre la creació d'una i altra no va passar gaire temps.

<sup>191</sup> La proximitat del mite d'Alcmeó amb el d'Electra ja és esmentada a *Electra* de Sòfocles, quan el cor compara la situació del casal dels Atrides amb la del descendent d'Amfiarau (vv. 838-849). Alcmeó és fill d'Amfiarau, aleshores rei d'Argos, i d'Erifile. Polinices vol que Amfiarau sigui un dels set cabdills de

diu que va mirar d'inculcar-li, per sobre de tot, el temor dels déus i, a més, el respecte per la raó: “EL PRECEPTOR: [...] i l'altre gran principi de què vaig imbuir-lo n'és una conseqüència: Si veneres els déus, has d'honorar per tant i plenament la raó, que sempre va d'acord amb el voler d'aquells” (Comamala, 1978: 140). El fet de descurar aquesta segona ensenyança farà que el jove fill d'Amfiarau es perdi per un excés de zel diví.

Una altra de les obres del mateix Comamala que permet comprendre més clarament què ha pretès l'autor amb la seva recreació del mite d'Electra és *Antígona*, escrita l'any 1985 i publicada al mateix volum de *Variacions sobre mites grecs* que *Orestes*.

En el cas d'Antígona, l'heroïna sent que ha d'oferir els ritus funeraris al seu germà, encara que això impliqui anar contra l'edicta de Creont. Així ho fa tot i que no és capaç de dir d'on li ve aquest impuls ni aconsegueix deslliurar-se totalment del dubte de si havia fet el que era correcte o no. De fet, està a punt de cedir i acollir-se a l'oferiment de Creont de retractar-se en un acte públic consistent en tornar a desenterrar, a la vista de tothom, el germà que havia intentat sebollir. A l'últim moment, però, decideix no fer-ho i mantenir-se ferma en la seva opció, no pas perquè sigui “una d'aquelles dones que van segures a la mort perquè se saben en possessió de lleis eternes, i poden plantar cara per tant a qualsevol

---

l'expedició conta Tebes. Amfiarau, però, es nega a participar-hi perquè sap que hi morirà. Polinices aleshores sedueix Erifile amb l'ofrena d'un collar que havia estat propietat de la deessa Harmonia per tal que convenci el seu marit. Amfiarau finalment va a la guerra i hi mor, però abans encomana al seu fill que el vengui. Alcmeó, que rep la mateixa ordre de l'oracle d'Apol·lo, és perseguit per les Fúries després d'haver matat la seva mare, i no se'n deslliura fins a ser absolt a la cort del rei Fegeu.

tirà” (Comamala, 1986: 131). Tot al contrari, Antígona sap que les causes que l’empenyen a respectar el que és sagrat potser no són tan incontestables com caldria desitjar, però també sap que, si no ho fa així, se’n penedirà:

Ho he de fer [es diu a si mateixa] si més no per salvar l’esperança en allò de sagrat que alena encara al món. Baldament sigui orgull o sensibilitat malalta la que m’hi empeny, mania suïcida o afany de sentir-me, com diuen, superior als altres. I bé, tant se me’n dóna. Si és que em crida l’olor de la mort com als corbs i xacals, o sols aferrament als ritus funeraris, supersticions de velles, esculpols religiosos... m’és ben igual (Comamala, 1986: 130).

En el breu comentari a l’obra que clou el volum, *Antígona* és descrita per Comamala com a drama de fe. *Orestes* hi té molts punts en comú, com ara el fet que el protagonista hagi transgredit una norma seguint un estímul que creu sagrat, els dubtes de després i la impossibilitat de saber del cert si és realment una força superior qui li suggereix d’actuar o només li ho sembla. Al final, tant Orestes com Antígona mantenen la seva opció, no sense vacil·lacions. Ara bé, les dues obres es distancien per la naturalesa de la transgressió que han comès els seus protagonistes. El fet que una divinitat ordeni o aprovi l’enterrament d’un germà pot arribar a ser comprès pel sentit comú, mentre que l’ordre d’assassinar la mare és motiu de controvèrsia tant en el si de la tradició cristiana com en el de la grega, com queda reflectit a les versions del mite d’Electra d’Èsquil i Eurípides (i, si es fa cas de la interpretació de Kells [1973], també a la de Sòfocles). Cal recordar que, en el cas de *Les Eumènides* i *Orestes* (d’Eurípides), es dóna peu a una exposició raonada dels motius pels quals cal aplaudir o condemnar la decisió d’Apol·lo, la

pertinença de la qual és posada en dubte. Comamala, però, no inclou en la seva recreació cap de les escenes en què Orestes i els seus partidaris miren de justificar el seu acte. L'únic que Orestes diu per defensar-se és que va matar Clitemnestra i Egist perquè Apol·lo li ho va ordenar. La incapacitat d'explicar-se de cap altra manera l'apropa molt al fanàtic que comet una atrocitat perquè ha sentit una veu que li ho manava. Així mateix, la fermesa d'Electra, que sí que és “una d'aquelles dones que van segures cap a la mort” de les quals parla el personatge d'Antígona, en aquest context és grotesca. Per aquests motius, *Orestes* permet ser llegit com a paròdia d'un drama de fe, ja que reproduceix temes i motius propis d'aquest gènere amb un distanciament irònic que en qüestiona els postulats.

#### 4.5. *Clitemnestra*, de Maria-Josep Ragué-Àrias

Maria-Josep Ragué-Àrias (1941 - ) ha publicat en llengua catalana dues obres de teatre, *Clitemnestra* (1989) i *Crits de gavines* (1990), la darrera de les quals reprèn, en un escenari contemporani, el mite de Fedra. L'autora també ha abordat la recreació de mites clàssics en un parell de peces que romanen inèdites: *Ritual per a Medea*, que va guanyar l'accèssit al premi Recull de 1989, i *Les dones de Troia*, de 1994.<sup>192</sup> Així mateix, és autora d'un recull de relats: *I tornarà a florir la mimosa* (1983). A banda d'aquestes mostres de creació, va exercir com a professora titular d'Història de les Arts Escèniques a la Universitat de Barcelona i, fins a l'actualitat, escriu

---

<sup>192</sup> Sobre la temàtica de *Les dones de Troia* i el seu enfocament feminista, compartit, d'altra banda, per la resta de les obres dramàtiques de l'autora, vegeu Santamaria (2007).



crítica teatral. També va formar part, en qualitat de cofundadora, del Partit Feminista de Catalunya fins l'any 1983.

*Clitemnestra* és un exemple clar de recreació del mite d'Electra en clau feminista que,<sup>193</sup> com en el cas d'*I sogni di Clitemnestra*, de Dacia Maraini, pren Clitemnestra com a personatge principal. Justament, la comparació entre les obres d'aquestes dues autores és l'objecte d'un article de Daniela Palmeri (2011). A banda d'aquest estudi, l'obra de Ragué-Àrias ha estat comentada per Diana de Paco, que li dedica un capítol del llibre *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo xx* (2003), en el qual parteix de la traducció espanyola, realitzada per la mateixa Ragué-Àrias.

La comparació de Palmeri es fonamenta en el coneixement i interès declarat de Ragué-Àrias tant per l'obra de Maraini (Palmeri, 2011: 287), com pel cos teòric del moviment feminista a nivell mundial. Això permet situar l'autora catalana en el paradigma del feminisme de segona generació o revisionista, que té l'article d'Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision" (1972), com a text fonamental.<sup>194</sup>

Si bien es verdad que la revisión de los mitos constituye un punto central en la agenda feminista desde su comienzo, es a partir de los años sesenta que adquiere un rol aún más importante. En esta época las feministas pretenden desenmascarar la narración patriarcal implícita en el mito y deconstruir la rigidez de los roles asignados a la mujer (Palmeri, 2011: 281).

---

<sup>193</sup> Per a un comentari de la mateixa autora sobre la filiació feminista de la seva obra, vegeu l'entrevista recollida a l'Annex 2.

<sup>194</sup> Ragué-Àrias, en el text d'una ponència sobre el teatre de dones a Catalunya (2013), explica com la va influenciar en aquest sentit una estada que va fer als Estats Units a finals dels seixanta i principis dels setanta, reconegut bressol d'aquest revisionisme feminista.

Diana de Paco, per la seva banda, contextualitza l'obra de Ragué-Àrias en l'àmbit espanyol i la posa en relació amb l'interès per les relectures del mite en clau feminista que hi comença a haver en el darrer terç del segle XX.

També cal recordar que Maria-Josep Ragué-Àrias és autora del llibre *Personatges femenins de la tragèdia clàssica en el teatre català del segle XX* (1989), que s'ha esmentat ja en més d'una ocasió. Si bé el llibre no té en compte la seva pròpia obra, la tesi que hi exposa pel que fa a la interpretació del mite d'Electra és perfectament aplicable a la seva *Clitemnestra*. Ragué-Àrias defensa la lectura segons la qual aquest mite escenifica el conflicte entre dues forces: la tel·lúrica, que remet a un antic ordre matriarcal vinculat a la terra, i la de la civilització ciutadana, que pertany a l'ordre patriarcal. El personatge de Clitemnestra estaria entre les línies de la primera força, mentre que Electra representaria clarament la segona, raó per la qual, diu Ragué-Àrias, Electra ha estat ben considerada en l'antiguitat. No obstant, cal fer notar que aquesta afirmació és certa només si no es tenen en compte els casos d'*Electra* i *Orestes* d'Eurípides, en què apareix com a un personatge que difícilment pot guanyar-se la simpatia del públic, encara que defensi els interessos del pare.

En la base de l'obra de Ragué-Àrias hi ha, principalment, l'*Orestea*, *Ifigènia a Àulida* i *Orestes* d'Eurípides, però també hi són clarament identificables elements d'*Electra* de Sòfocles.

L'obra consta de tres actes. El primer dels quals, al seu torn, es divideix en dos quadres i el darrer, en tres. El primer quadre del primer acte resumeix l'acció d'*Ifigènia a Àulida*, el segon quadre la

d'Agamèmnon. El segon acte correspon a *Les Coèfores* i, en menor mesura, a *Electra* de Sòfocles. El primer quadre del tercer acte remet a *Orestes*, mentre que els dos restants tornen a reprendre l'acció de l'*Oresteia*. Concretament, el segon quadre recrea l'inici de *Les Eumènides*, quan Orestes es presenta com a suplicant a Delfos, mentre que el tercer i últim quadre correspon al judici que té lloc a Atenes.

#### 4.5.1. Els elements argumentals

En el tractament dels elements argumentals cal destacar, sobretot, les lleugeres variacions l'objectiu de les quals és reconduir tots els conflictes presents a les obres clàssiques cap a l'oposició entre els valors femenins i els masculins.

##### L'anagnòrisi

A *Clitemnestra*, l'escena en què Electra reconeix el seu germà flueix sense cap tensió dramàtica. El dubte d'Electra sobre el significat de les ofrenes que Crisòtemis ha trobat a la tomba d'Agamèmnon i la identitat de qui les hi ha deixades són immediatament respostes pel mateix Orestes.

Així mateix, pel que fa a Orestes o Electra, tampoc no hi és present cap reconeixement en clau interna com el que es troba a *Electra* de Sòfocles o en diverses recreacions contemporànies.

En canvi, és recreada i té un pes important a l'obra de Ragué-Àrias l'escena de l'anagnòrisi d'*Ifigènia a Àulida*: el moment en què Clitemnestra descobreix el motiu autèntic pel qual Agamèmnon l'ha fet venir acompanyada d'Ifigènia. La recreació de Ragué-Àrias

emfasitza el fet que aquesta escena, a més de canviar el curs dels esdeveniments i la natura de les relacions entre els personatges, transforma radicalment la reina, que passa de ser una bona esposa, segons els cànons d'aleshores, a ser enemiga d'Agamèmnon. És el mateix motiu que es troba a Eurípides i que ja havia fet servir Ambrosi Carrion.

### L'oracle

Orestes esmenta repetidament l'oracle d'Apol·lo que li va donar l'ordre de matar la mare. Ho fa, sobretot, per defensar-se de les acusacions del Cor de dones i per donar-se ànims a si mateix en els moments de dubte i remordiment. Cal tenir present, però, que a la recreació de Ragué-Àrias els déus no representen cap realitat transcendent i absoluta, sinó que se situen en el mateix nivell que els homes i només se'n diferencien perquè tenen més poder: quan Orestes invoca Apol·lo, més que el braç executor d'una voluntat divina indefugible, sembla un subordinat afirmant que ell només complia ordres del seu cap.

És destacable que l'altre element profètic que apareix en les versions de Sòfocles i Èsquil, el somni premonitori de Clitemnestra, a més de conservar-se, sigui reduplicat per un somni d'Electra. Això li serveix de pretext a Ragué-Àrias per evidenciar a quin dels dos bàndols dóna suport l'heroïna en la guerra de sexes que escenifica l'obra:

Vaig veure anit una columna en somnis. Era l'única que quedava de la casa dels pares; de dalt del capitell, penjava una cabellera rossa que amb veu humana es planyia del seu destí condemnat al sacrifici. Jo regava amb aigua els seus cabells. El meu somni és presagi de la

mort del meu germà Orestes, perquè són els fills mascles les columnes de les famílies (Ragué-Àrias, 1986: 22-23).

### L'assassinat de Clitemnestra i Egist

Les escenes en què Orestes assassina Egist i Clitemnestra són molt semblants a les de l'*Orestea*, amb la diferència, però, que quan Orestes té un instant de dubte és Electra i, després, ell mateix qui s'autoconvenç de seguir endavant, ja que aquesta recreació no inclou Pílates com a personatge.

D'altra banda, a la mort de Clitemnestra se li suma la d'Hèlena, que en aquest cas no és salvada per Apol·lo a l'últim moment, com ocorre a *Orestes* d'Eurípides.

### Les conseqüències del matricidi

Després de cometre el matricidi, els personatges d'Orestes i Electra oscil·len entre el penediment i la reivindicació del crim comés. En aquest cas, però, l'arribada de les Erínies no es pot interpretar des d'un principi com a símbol dels remordiments. Ho impedeix, per exemple, que no sigui Orestes el primer a veure-les, sinó que sigui el cor qui anticipi la seva aparició. En aquesta mateixa línia, la persecució a la qual el sotmetran les Fúries sembla que sigui solament una part més del càstig de la justícia institucionalitzada:

Tu marxaràs d'Argos [li diu el Cor de dones] perquè no pots entrar a la ciutat després d'haver matat la teva mare. Les Fúries et torturaran i et perseguiran mentre siguis vagabund. Et cal anar a Atenes i que un tribunal et jutgi per assassinat. Marxa i comença a expiar el teu crim (Ragué-Àrias, 1986: 35).

Al tercer acte, pel contrari, d'acord amb el seu referent antic, *Orestes* d'Eurípides, i en contradicció amb el quadre precedent, és el record de la sang vessada allò que fa que les Erínies, que conformen el Cor de dones de la nit, s'apareguin a Orestes i calgui ara interpretar-les, a més de com a defensores dels valors femenins i de la mare, com a personificació dels remordiments del matricida.

D'altra banda, cal destacar el fet que en l'obra de Ragué-Àrias el matricidi, com tots els altres crims que hi són continguts, és immediatament interpretat de manera explícita com la conseqüència d'una norma general: l'assassinat de Clitemnestra no és només una qüestió de venjança personal, sinó que és símbol de l'abús a què són sotmeses les dones en un món on només l'home pot decidir què és just i què no.

Finalment, és molt remarcable el fet que malgrat que el tribunal d'Atenes absolgui Orestes gràcies al vot d'Atena, el jove no es deslliuri de la persecució de les Erínies. En aquesta obra, les deesses de la venjança es neguen a ser convertides en Eumènides i juren perseguir per sempre l'assassí de la mare.

### El fat dels Atrides

El sacrifici d'Ifigènia és l'acte amb el qual Agamèmnon es fa culpable, com ja ocorria a les versions clàssiques i a *Clitemnestra* de Carrion. De nou, però, en aquesta recreació no es tracta només d'una culpa individual, sinó que adopta ràpidament un valor simbòlic: el sacrifici d'Ifigènia és un límit que Agamèmnon ultrapassa i amb això comença la guerra entre el món masculí i el femení que havia estat aturada un temps. A *Clitemnestra*, la qüestió

del fat dels Atrides ha estat substituïda per un conflicte entre dues maneres de concebre el món en funció de la pertinença a un o altre bàndol.

Els crims que acompanyen la família dels Atrides i que en altres recreacions són conseqüència del seu destí funest, en aquesta peça són el resultat d'aquest conflicte que sempre inicien els homes, perquè són els qui tenen el poder i poden abusar-ne:

AGAMMÈMNON. [...] La nostra filla ha de morir. Així ho diu Àrtemis. CLITEMNESTRA. Àrtemis no vol la guerra de Troia ni vol la mort d'Ifigènia. Per això t'ha posat davant d'una prova impossible de realitzar.

AGAMÈMNON. El teu raonament és de dona, no pas de guerrer. Sacrificaré Ifigènia, i Troia serà dels grecs. Sóc rei de Micenes i cabdill de l'exèrcit grec, els meus interessos només han de ser els del meu país. No puc pas fer cas dels sofriments del meu cor ni tampoc dels del teu.

CLITEMNESTRA. Escolta, Agamèmnon, les nostres noces van ser un acte de violència [...]. Però quan em vaig convertit en la teva dona em digueres: la història de la meva família ha estat plena d'odi i de sang, vull ara acabar amb aquesta maledicció i et demano que m'ajudis a fer que la casa nostra tingui amor i pau. He estat una bona esposa, t'he donat quatre fills, he de continuar parint fills si han de morir en nom de la guerra? No em converteixis, Agamèmnon, en una dona plena de desig de venjança. Ara t'estimo. No facis que el meu amor d'avui esdevingui odi per sempre més (Ragué-Àrias, 1986: 8).

Si bé Ifigènia puja a l'ara "digna" (Ragué-Àrias, 1986: 10), ho fa amb desconsol i sense assumir el paper de màrtir per la causa grega que adopta a la versió d'Eurípides. Tot i que demana a la seva mare que no guardi rancor a Agamèmnon, tampoc no exculpa el seu pare en cap moment.

Una de les innovacions de Ragué-Àrias pel que fa a l'element del fat maleït dels Atrides és que el personatge de Clitemnestra espera poder posar-hi fi amb la mort d'Agamèmnon: "S'ha acabat

l'estigma per als Àtrides. Ni la dolça Electra ni el valent Orestes l'hauran de patir. Agamèmnon ha pagat la maledicció. Les meves mans han netejat el nostre destí i el dels nostres fills” (Ragué-Àrias, 1986: 19). Ara bé, no ho aconseguirà perquè, com ja l'adverteix el Cor de dones (en consonància amb el que s'ha vist que ocorria a l'obra de Romà Comamala), “La mort s'expia amb la mort i la sang amb sang es paga” (Ragué-Àrias, 1986: 19).

Per últim, cal dir que malgrat la inexistència d'un destí que tingui un poder real sobre els personatges, aquest mot és constantment pronunciat tant per Clitemnestra com per Egist i Orestes com a justificació dels seus actes, igual que és invocada constantment la justícia. L'abús i la instrumentalització a què són sotmesos aquests termes, però, en revelen la buidor.

#### 4.5.2. Els personatges

El personatge principal d'aquesta obra és, evidentment, Clitemnestra, que s'anuncia a la relació de personatges de l'obra seguida de les paraules “[l]a dona, la mare”. Aquest llistat de *dramatis personae* ve a ser un resum de la perspectiva amb què l'autora ha reprès el mite clàssic. En oposició a Clitemnestra, Electra i Atena, són “[l]a dona que serveix el poder”; Orestes és “[e]l fill”; Agamèmnon, Egist, Menelau i Apol·lo són “[e]l poder”; Crisòtemis és “[l]a por i la submissió al poder”; Ifigènia, “[l]a jove verge víctima de la guerra”, i Cassandra, “[l]a dona víctima de la guerra”. La relació de personatges es tanca amb un Cor de dones i el Cor de dones de la nit, que és, aquest últim, el nom que reben aquí les Erínies. Palmeri hi ha vist un eco de les fúries reconvertides en



prostitutes de Maraini (Palmeri, 2011: 288). Cal tenir en compte, però, com Palmeri ja explica, que les divinitats de la venjança de Dacia Maraini esdevenen prostitutes perquè s'han venut als poderosos del bàndol d'Atena i Orestes, mentre que les dones de la nit de Ragué-Àrias es mantenen fidels als “valors de Gea, la deessa mare” (Ragué-Àrias, 1986: 50) i no accepten l'or i els honors que els ofereix Atena.

D'acord amb el que ja s'ha avançat sobre l'estatus de les divinitats en aquesta obra, també és rellevant que a la relació de personatges homes i déus apareguin en un mateix nivell. Apol·lo representa el poder de la mateixa manera que el representa Agamèmnon. Es confirma, doncs, que entre déus i homes no hi ha cap diferència substancial, només de grau.

Pel que fa a la caracterització dels personatges nuclears del mite d'Electra, heus-la aquí amb més detall:

### Electra

Com a *Electra* de Sòfocles i a la recreació de Hofmannsthal, aquest personatge és perfilat per oposició a la seva germana Crisòtemis. Això a banda i d'acord amb Palmeri (2011: 284), l'Electra de Ragué-Àrias, com la de Maraini, representa els valors familiars sota el règim patriarcal. Aquest fet implica una renúncia total als trets distintius de la feminitat: maternitat, sensualitat, etc. Quan intenta convèncer Crisòtemis que l'ajudi contra Egist, i la germana li pregunta com s'ho farà ella, una dona, per vèncer-lo, Electra respon: “Sóc dona, però no em pesa el ventre, el meu pit vol ser pla i amago la vergonya de la meva sang” (Ragué-Àrias, 1986: 23).

Electra és la dona que per realitzar l'acció que socialment li està vetada assumeix el model masculí, que és, segons teoritza la mateixa Ragué-Àrias, una actitud pròpia d'un proto-feminisme en el qual la dona aconsegueix un cert grau d'igualtat amb l'home només en la mesura que nega la seva condició (Ragué-Àrias, 1998: 128).<sup>195</sup>

D'altra banda, l'acte de transgressió de la pròpia condició de dona d'Electra no té altra finalitat que consolidar l'estat de coses actuals. Cal recordar que Electra és, com Atena, "la dona que serveix el poder", a diferència de Crisòtemis, que si també contribueix a perpetuar el poder masculí, ho fa mitjançant la submissió.

### Orestes

Per mantenir l'estat de coses, és a dir, de l'imperi del pare, és necessari que el fill mati la mare, encara que aquesta acció vagi contra la seva pròpia natura i li provoqui remordiments que cap tribunal humà o diví no podrà calmar. En l'univers simbòlic de l'obra, això es tradueix en el fet que el Cor de dones de la nit continuï perseguint Orestes fins a la fi dels temps. Tanmateix, Orestes referma la seva obediència a Apol·lo matant de nou la mare quan, després de saber que ni amb l'absolució d'Atena no es deslliurarà de les seves perseguidores, escomet l'ombra de Clitemnestra, que també és present al judici de l'Areòpag.

---

<sup>195</sup> Cal dir que Ragué-Àrias, en aquest cas, refereix aquesta actitud a la dona que fa teatre i que, per tenir accés als circuits oficials, n'imita la manera de fer, que l'autora caracteritza com a masculina. Aquesta actitud, diu, és pròpia d'un feminisme clàssic ja superat, i Ragué-Àrias la fa extensiva a qualsevol activitat en què la dona renuncia a la pròpia identitat.

Per altra banda, Ragué-Àrias innova fent que Orestes es converteixi realment en el castigador de dones malvades que a *Orestes* d'Eurípides simplement projecta ser sense arribar a aconseguir-ho, ja que en aquella obra Hèlena és salvada a l'últim instant per Apol·lo, però l'Orestes de Ragué-Àrias, en canvi, mata la germana de Clitemnestra sense que cap déu s'hi interposi. Aquest detall obre un abisme entre una i altra recreació. A Eurípides, l'aparició del déu deslegitima el crim que estava a punt de cometre el jove, mentre que a l'obra de Ragué-Àrias, la no intervenció del déu equival a una aprovació i fa d'Orestes el braç executor de la justícia d'Apol·lo, Atena i tots els altres déus del bàndol masculí: “Jo no existeixo ja [diu Orestes], de mi només queda el meu nom: el de l'assassí de dones perverses. I la sang” (Ragué-Àrias, 1986: 40).

### Clitemnestra i Egist

Quan Agamèmnon sacrifica Ifigènia, Clitemnestra passa a ser una dona rebel i ressentida, com ocorre en el cas de Carrion.<sup>196</sup> Però això no vol dir que, com afirma Palmeri, es converteixi en “una mujer capaz de autodeterminarse como sujeto” (2011: 288), ja que amb la seva venjança violenta ajuda a perpetrar el joc d'odi i ambició que Ragué-Àrias considera propi dels homes, dels quals segueix sent-ne instrument. Egist, en el seu primer parlament, ho explicita així:

Des de l'exili vaig preparar la fi de la descendència d'Atreu, i així vaig arribar a tu, innocent Clitemnestra, per fer-te instrument de la meva venjança. Però també era la teva venjança, a causa del cruel

---

<sup>196</sup> I també en el cas de *Clitemnestra. El frustrat sacrifici d'Ifigènia a l'Illa*, la recreació d'*Ifigènia a Aülida* d'Esteve Albert i Corp, representada l'any 1986.

assassinat d'Ifigènia. La venjança i el crim ens uneixen ara. Tu has estat el meu braç (Ragué-Àrias, 1986: 18).

Al segon acte, a l'*agon* amb Electra, Clitemnestra es mostra totalment sotmesa a Egist ("Jo també estic a la mercè dels meus amos, tot i ser la reina d'aquest país; abans era el teu pare qui em manava però ara ho fa Egist. [...] No hi ha altre camí per a la dona que el de ser esclava, del rei o de l'espòs" [Ragué-Àrias, 1986: 26]), i relega en els déus la responsabilitat de combatre la injustícia del món. En aquest sentit, la Clitemnestra de Carrion és molt més mestressa del seu destí que no pas el personatge de Ragué-Àrias.

En canvi, en la seva faceta d'ombra, el personatge de Clitemnestra apareix alliberada del jou maculí. Si en la trilogia antiga l'ombra de Clitemnestra es limita simplement a atiar les Erínies contra Orestes, en aquesta recreació contemporània es converteix en una mena de derrotada representant de "Gea, mare universal, la més antiga de les divinitats" (Ragué-Àrias, 1986: 51):

Amb vosaltres ploro i amb vosaltres lluitaré, amigues de la nit. Des de Micenes, canviarem el signe del destí, perquè la columna còsmica que entre lleones enfrontades presideix la porta de la meva ciutat, és la Genitrix fecundadora. La deessa mare a qui nosaltres som fidels, que el meu signe no és ni l'arc ni la sageta de l'assassí (Ragué-Àrias, 1986: 51).

Egist, per la seva banda, diu que ha nascut per venjar el pare, però que malgrat haver-ho aconseguit gràcies a Clitemnestra, no ha trobat la pau perquè no ha arribat a imposar la seva autoritat al poble d'Argos, que el titlla de covard i el veu més com a espòs de la reina que com a rei.

### 4.5.3. Els elements discursius

#### El llenguatge

*Clitemnestra* és escrita amb un llenguatge que s'allunya de la parla quotidiana (“Per què em fas parricida, Apol·lo? Venjar vull el pare estimat; però, demana la teva venjança la mort de la mare a les meves mans?” [1986: 32]), el qual s’adiu amb la gravetat amb què tradicionalment s’ha caracteritzat el gènere tràgic.

Per altra banda, és remarcable el fet que, en molts punts, siguin clarament evocats passatges concrets de les tragèdies clàssiques, les quals semblen revelar, tot d’una, un sentit que fins ara havien mantingut ocult. Aquesta impressió es deu a petites variacions que introdueix l’autora amb una subtileza suficient com per no desfer la il·lusió d’estar davant d’un text conegut. A la Taula 12, per exemple, es mostra un fragment de l’obra de Ragué-Àrias que adapta un diàleg de *Les Coèfores*, acarat amb la traducció de Carles Riba.<sup>197</sup> Val la pena notar que en la darrera rèplica de l’obra de Ragué-Àrias, Orestes no diu que, si no venja el pare, les Erínies el perseguiran, a diferència del que ocorre a Èsquil. Això permet a l’autora restringir les atribucions de les deesses de la venjança i fer-les protectores únicament del dret de la mare.

---

<sup>197</sup> És remarcable que l’adaptació d’aquests fragments puntuals de Ragué-Àrias defugi la proximitat amb qualsevol traducció catalana prèvia, contràriament, per exemple, al que es veurà que ocorre a *Temps real*, d’Albert Mestres, on és evident que la traducció de Riba es troba a la base de la seva reformulació.

TAULA 12

Comparació entre la traducció de Carles Riba de A. Ch. 910-925 i un fragment de *Clitemnestra* (1986: 33)

CLITEMNESTRA.— El Destí, fill meu, hi ha tingut part de culpa.	CLITEMNE. No va ser meu, el crim, sinó del destí.
ORESTES.— Aleshores, també el Destí ha preparat la teva mort!	ORESTES El destí és també qui et porta a tu a la mateixa mort.
CLITEMNESTRA.— ¿No et fa respecte la maledicció d'una mare, fill meu?	CLITEMNE. Podràs viure sense por de la maledicció de l'assassinat d'una mare?
ORESTES.— Que em va parir per a llançar-me a l'infortuni!	ORESTES Bé has viscut tu sense por d'haver-me enviat a l'exili. Vaig néixer lliure, però vaig ésser tractat com a esclau.
CLITEMNESTRA.— No vaig pas llançar-te, enviant-te a la casa d'un hoste!	CLITEMNE. Només penses en els meus delictes. Pensa també en els del teu pare.
ORESTES.— He estat dues vegades venut, jo, fill d'un pare lliure!	ORESTES No acusis qui ja mai no podrà defensar-se.
CLITEMNESTRA.— ¿On és, doncs, el preu que jo n'he cobrat?	CLITEMNE. Mataràs la teva mare, fill estimat?
ORESTES.— M'avergonyeixo de tirar-te'l en cara amb el seu nom.	ORESTES No sóc pas jo qui et mata, ets tu mateixa qui has buscat la teva mort.
CLITEMNESTRA.— No, digues-ho tot; però també les follies del teu pare.	CLITEMNE. Fúries airades venjaran la meva mort.
ORESTES.— No acusis el qui passa fatigues, assegudeta a casa.	ORESTES Més por em fan aquells que volen venjar el pare.
CLITEMNESTRA.— És trist per a les dones d'ésser lluny del marit, fill meu.	
ORESTES.— Sí, però l'afany del marit les manté a casa en vaga.	
CLITEMNESTRA.— Sembles decidit, fill meu, a matar la teva mare!	
ORESTES.— Ets tu que et mataràs, no jo.	
CLITEMNESTRA.— Mira, guarda't de les gosses rancunioses d'una mare!	
ORESTES.— I les del meu pare ¿com en fugiré si vacil·lo?	

Aquests fragments que recorden les obres clàssiques alternen amb d'altres on és evident la intervenció de l'autora i la seva voluntat de destacar el conflicte home-dona. Per exemple, el Cor de dones de la nit, quan s'enfronta a Atena, diu:

Tu has fet que a Atenes, la teva ciutat, cap dona no sigui a l'assemblea de ciutadans. Nosaltres no t'acceptem, símbol de la terra i la fecunditat de la mare que tu negues. Tu, Atena, ets còmplice indigna d'Apol·lo i d'Orestes i també d'Electra que, com tu, traeix les dones. Però nosaltres lluitarem contra tu (Ragué-Àrias, 1986: 50).

### Didascàlies i llenguatge escènic

A banda de la relació de personatges que ja s'ha comentat al punt 4.5.2, les indicacions de l'autora són bàsicament funcionals. De l'emplaçament de l'acció dels diversos actes, només s'explicita, per exemple, que es tracta d'un "Lloc exterior. Paisatge marí", en el quadre que reprèn l'acció d'*Ifigènia a Àulida*, o de l'"Entrada d'un palau micènic", en el cas del quadre segon, quan Agamèmnon torna de Troia i és assassinat, etc. Ni en les didascàlies ni en el text no hi ha res que permeti atorgar un valor simbòlic a l'escenari, a excepció de la "la columna còsmica" entre "lleones enfrontades" (Ragué-Àrias, 1986: 51) que es troba, efectivament, al frontispici de la porta dels lleons de les restes arqueològiques de Micenes.

Aquesta columna podria ser la mateixa que Electra veu en somnis coronada per una cabellera que plora i que l'heroïna identifica amb Orestes, "perquè són els fills mascles les columnes de les famílies" (Ragué-Àrias, 1986: 23). Es tracta, però, d'un element molt marginal que no té el pes simbòlic dels escenaris de gran part de les recreacions contemporànies, catalanes i d'arreu, que s'han tingut en compte fins ara.

### La dispositio dels elements argumentals

En general, no hi ha cap innovació remarcable pel que fa a l'ordenació dels episodis del mite, tret d'una excepció al servei de la interpretació que li imposa l'autora: després de l'acció que correspon a *Les Coèfores* i abans de l'inici de la que correspon a *Les Eumènides*, hi és introduït un quadre que recrea de manera parcial l'*Orestes* d'Eurípides, que acaba amb l'assassinat d'Hèlena i exclou la intervenció d'Apol·lo i el rapte d'Hermione. Com ja s'ha dit al punt 4.5.2, amb aquesta acció Orestes és caracteritzat com a castigador de dones malvades.

#### 4.5.4. Els elements temàtics

Tal com s'ha anat veient, totes les innovacions de *Clitemnestra* pel que fa als personatges i als elements argumentals i discursius responen a la voluntat de destacar el tema principal de l'obra: el conflicte entre els valors masculins i els femenins.

El paper que juga cadascuna de les parts en aquest joc de valors és explícitament descrit i difícilment admet matisos o ambigüitats en la seva interpretació: en el món de *Clitemnestra*, si les coses van malament és perquè imperen només les lleis del patriarcat. Ho deixa ben clar la intervenció final del Cor de dones de la nit: “Res no ens apaivagarà el desig de venjança fins que a la humanitat no hi hagi cap crim, fins que Gea torni a presidir l'oracle, fins que torni a viure l'Ombra de Clitemnestra” (1986: 54).<sup>198</sup> En

---

<sup>198</sup> Un discurs molt semblant es troba a *Ritual per a Medea*, en la qual Ragué-Àrias recrea un mite clàssic amb recursos i intencions molt semblants als de *Clitemnestra*:



això, *Clitemnestra* s'allunya de la noció de tragèdia com a gènere que expressa la natura limitada de l'ésser humà en oposició a un element transcendent (la divinitat, el destí, etc.). Segons es pot desprendre del que la mateixa autora explica a l'entrevista recollida a l'Annex 2, en el cas de *Clitemnestra* la tragèdia rau en què la relació entre sexes, per un seguit de decisions que prenen els protagonistes de l'obra, es torna destructiva per a uns i altres. Així doncs, Ragué-Àrias resitua el conflicte tràgic en el món tangible de les relacions entre home i dona en el si de la societat.

#### 4.6. *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, de Montserrat Roig

El 1991, Montserrat Roig (1946-1991) va escriure un monòleg titulat *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*. Com explica Benet i Jornet a l'edició publicada de l'obra, és l'únic text per al teatre de l'autora i va ser fruit d'un encàrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat, que havia encomanat cinc monòlegs a cinc escriptors amb total llibertat per triar el tema (Benet i Jornet, 1992:10-12). Es tracta del cicle "De l'autor a l'actor", on van participar, a més de Montserrat Roig, els escriptors: Joan Barril, Joan Casas, Feliu Formosa i Javier Tomeo. *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*

---

[S]'han establert noves lleis entre els déus i els homes, des que Apol·lo desposseí Gea de l'oracle que ell ara regeix. Ja no regnen entre els mortals les meves deesses mares de la terra que imposaren l'ordre de la natura. Apol·lo és qui ara regeix l'ordre del món, i preval a la terra el nou ordre patriarcal de Zeus. Ells, com Jasó, estimen només el poder (s.d.: 7).

Es va representar en sessió única al teatre Romea el 10 de juny de 1991 (Benach, 13-VI-1991), i després encara va ser reposada a la sala Beckett del 16 al 20 d'octubre d'aquell mateix any. El 2001, es va tornar a muntar el 12 de novembre a la sala petita de Teatre Nacional de Catalunya (Anònim, 14-XI-2001). L'actriu que el va representar en totes aquestes ocasions va ser Glòria Roig, germana de l'autora. L'obra també va ser gravada i emesa per televisió el 4 de novembre de 1992, dins del "circuit catalán" de TVE, dirigida per Mercé Vilaret (Baget Herms, 4-XI-1992).

El monòleg de Roig és pronunciat per la senyora Clito Mestres en un camerino, just abans que comenci la representació d'*Electra* d'Eurípides, en la qual ella fa de Clitemnestra. Mentre figura que està repassant fragments del seu paper, justament els versos de l'escena de l'*agon* amb Electra, en què la reina explica les raons que la van portar a actuar com ho va fer,<sup>199</sup> la senyora Clito Mestres passa revista a la seva vida. Explica que quan era jove va fer el paper d'Electra en aquesta mateixa obra, però va deixar el teatre quan es va casar amb Hans, un alemany que se la va endur a viure al seu país. La seva primera filla va morir per culpa d'una negligència del seu marit, que li feia el salt amb una dona més jove i cultivada. Clito també explica que va tenir un amant, Helmut, a qui va estimar com no havia estimat mai el seu marit (que, mentrestant, seguia enganyant-la amb altres dones). Quan en Hans ho va descobrir, ella va abandonar Helmut. Aleshores va tenir dos fills més, bessons, un nen i una nena, que descriu com a dos éssers distants. Clito també explica que encara va viure alguns anys a Alemanya, fins que se'n

---

<sup>199</sup> E. *El.* 1013 i ss.

va cansar i va tornar a Barcelona, on va tenir l'oportunitat de tornar a fer teatre, ara en el paper de Clitemnestra.

#### 4.6.1. Els elements argumentals

Fins al moment de la mort de la primogènita de Clito i Hans, és possible establir un clar paral·lelisme entre alguns dels elements argumentals i dels personatges del mite d'Electra i els del text de Montserrat Roig: Clito, com Clitemnestra, deixa el seu país d'origen per causa del seu marit. Per culpa d'ell perd una filla, pateix adulteri i és adúltera al seu torn. Pel que fa a Hans, que és agent de la propietat immobiliària ("la seva dèria eren les cases" [Roig, 1992: 26]), els viatges als quals l'obliga la seva professió valen per les campanyes militars d'Agamèmnon, i les seves amants són l'actualització de les captives de guerra del rei d'Argos. La jove amb qui Hans li fa el salt per primera vegada "havia anat a la Universitat" (Roig, 1992: 29). És fàcil veure en aquest personatge, que destaca per posseir uns coneixements que Clito no té, un equivalent de la capacitat profètica de Cassandra. Ara bé, en el moment en què Clito té l'oportunitat de rebel·lar-se contra el marit adúlter que li ha pres una filla abandonant-lo per l'amant, se'n sent incapaç. Josep M. Benet i Jornet, en el pròleg a l'obra, diu: "Clito és una Clitemnestra sense tragèdia" (1992: 15). Aquesta negació de la tragèdia s'ha d'entendre com a conseqüència del refús de Clito a generar el conflicte. No hi ha tragèdia perquè ella renuncia a ser un personatge tràgic.

Quan molts anys més tard Clito finalment abandona Hans i torna a Barcelona, troba el mitjà de rescabalar-se en el teatre, però

ho fa sense l'odi i la passió que corresponen a les Clitemnestres que ha llegat la tradició. Aquesta revolta *sui generis* i tardana, en comptes de rebuig i de desig de venjança, als fills només els provoca una sorpresa lleument reprovatòria: “Els meus fills m’han dit ‘I, ara, mamà, ara et dóna per fer teatre? Que t’has tocat?’” (Roig, 1992: 38).

Com es pot veure, es tracta d’un cas extrem de recreació, en el qual si Clito hagués abandonat el seu marit pel seu amant hagués valgut per un assassinat, i el distanciament i la indiferència dels fills equival a un matricidi. La relació entre els elements del text de Roig i el mite és tan lleu que, en un primer moment, hom dubta de si es tracta d’una recreació o, simplement, d’una obra que al·ludeix puntualment a l’argument mític. Tanmateix, vist amb deteniment, es fa clar com és d’important per a la interpretació aprofundida del text de Roig tenir sempre presents els elements constitutius del mite d’Electra. En aquest sentit, *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* s’assembla a *The Family Reunion*, de T. S. Eliot.

### L’assassinat de Clitemnestra

A *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, tant el matricidi com el crim que l’hauria instigat són evocats, però mai realitzats pels personatges. És un recurs semblant al que trobem a *I sogni di Clitemnestra*, de Dacia Maraini, per exemple, on no acaba de quedar mai clar si Clitemnestra mata Agamèmnon o només ho somnia, com tampoc no se sap si el matricidi és real o simbòlic. En el cas de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, però, la simple evocació d’episodis que no són mai portats a terme no crea cap

atmosfera onírica ni surrealista, com en el cas de la peça de Maraini, sinó que és el principal recurs que posa en marxa Montserrat Roig per definir el caràcter de la seva protagonista, com es veurà a l'hora de parlar dels personatges, en el subapartat 4.6.2.

Cal destacar que el matricidi també és recuperat gràcies al poema de Verdaguer que Clito recitava quan era nena i que, al final de l'obra, ella mateixa posa en relació amb el crim d'Electra i Orestes. El poema és "Amor de mare":

Lo dolent fill a la dolenta filla  
digué un matí:  
—Tu ets de mon cel l'estrella que més brilla,  
què vols de mi?

Te portaré de casa del meu pare...  
tot un tresor,  
te portaré les joies de ma mare.  
—Porta'm son cor.—

Lo dolent fill la troba que dormia  
tot somiant;  
lo somni dolç que dia i nit somia  
n'és son infant.

Obre son pit i amb un coltell arranca  
son pobre cor,  
son cor que viu, com colometa blanca,  
del seu amor!

Com llàntia d'or portant-lo en sa mà dreta,  
batre lo sent.  
—Oh qui et sentís, oh cor de ma mareta,  
d'amor batent!—

Tot caminant de sa estimada queia  
prop del portal,

i amb dolça veu lo cor hermós li deia:  
—Fill, t’has fet mal?—<sup>200</sup>

Clitemnestra, però, explica Clito, a diferència de la mare del poema de Verdaguer, no diu “Fill, t’has fet mal?”: “no, la meua Clitemnestra diu paraules...” (Roig, 1992: 37), i les paraules que diu corresponen, com ja s’ha avançat, a les de l’escena de l’agon entre Electra i Clitemnestra a l’obra d’Eurípides, amb les quals la reina explica els seus motius per haver matat Agamèmnon: la mort d’Ifigènia i l’adulteri amb Cassandra.

### L’oracle i el fat dels Atrides

En el poema de Verdaguer, allò que motiva l’assassinat de la mare és la passió amorosa de “lo dolent fill”. Cal destacar, doncs, l’absència de l’oracle en aquesta recreació que, de fet, no inclou cap referència a l’aparat diví.

Així mateix, és remarcable l’absència de la idea de fat o de destí. A *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, els personatges es debaten en l’alternativa d’obeir les pròpies dèries i passions, o de sotmetre’s als constreyniments de la societat.

Aquest fenomen, però, està en consonància amb la tria d’Eurípides com a referent principal, que recordem que és, d’entre els antics, l’autor que més importància va donar a la psicologia dels personatges com a motor argumental. Així mateix, la substitució d’un destí transcendent per la pressió de les convencions i normes socials és un fet que ja presenta *Clitemnestra*, de Ragué-Àrias, que

---

<sup>200</sup> Aquí s’ha reproduït l’edició de Joaquim Molas i Isidor Cònsul a: Jacint Verdaguer (2005). *Poesia I. Totes les obres*. Vol. III. Barcelona: Proa, p. 323.

com en el cas de l'obra de Roig, s'apropa al mite amb una clara voluntat de denúncia de certs aspectes de la societat. Així mateix, és possible establir un pont amb els personatges de Christine/Clitemnestra de *Mourning Becomes Electra*, la vitalitat i les ganes d'estimar de la qual són reprimides per l'entorn on viu.

#### 4.6.2. Els personatges

Clito Mestres és l'única protagonista d'aquesta recreació. La forma de monòleg del text fa que pràcticament tot el que es pot saber dels altres personatges —de la seva manera de ser i les seves motivacions per actuar— passi pel filtre de la manera de veure el món de Clito. L'únic punt de vista alternatiu és el que es destil·la de la comparació del discurs de Clito amb el referent euripideu constantment invocat. Gràcies a aquesta comparació, els personatges del món de Clito Mestres guanyen relleu i matisos.

##### Clitemnestra i Egist

La Clitemnestra que encarna la senyora Clito Mestres és un personatge que reacciona i denuncia la injustícia rebuda d'una manera que ella mateixa, a la vida real, no va saber fer quan en va tenir l'oportunitat. Al llarg del text, Clitemnestra és evocada per Clito en consonància amb aquesta caracterització. L'esposa d'Agamèmnon és “la dona que té prou raons per a matar el seu marit” (Roig, 1992: 36), “que no és ni bona ni dolenta” (Roig, 1992: 37).

Com en el cas d'algunes de les Clitemnestres contemporànies (com la d'O'Neill o Maraini), l'ocasió de venjar-se d'Agamèmnon

(de manera literal o figurada) li és brindada per mitjà de l'amant. En aquest cas, el paper d'Egípt el fa Helmut que, a més, ofereix a Clito l'oportunitat d'una certa realització personal:

Vam estar-nos tres hores al llit i va ser aleshores quan em va dir, en veu baixa: “Aquesta vegada vull que siguis tu mateixa...” 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 (Roig, 1992: 33).

Quan Hans descobreix la relació entre Clito i Helmut, Clito renuncia a aquest ser ella mateixa: “Vaig deixar de veure el Helmut. Ens vam veure, encara, una vegada i li vaig dir: ‘El meu marit ho sap tot.’ I em va estrènyer la mà i em va dir: ‘Una dona com tu..., només hi ha un paper que no és capaç de fer’” (Roig, 1992: 34). Aquest aspecte la distanciació totalment del seu àlter ego tradicional que, a les recreacions clàssiques i, sobretot, contemporànies, es caracteritza pel fet de transgredir la norma. En canvi, Clito Mestres és, tal com la descriu Benet i Jornet, una d'aquelles barcelonines que “per obeir unes lleis no escrites de la societat on van créixer han vist com es malmetien les seves vides” (Benet i Jornet, 1992: 14-15).

D'altra banda, és curiós trobar aquí el motiu de l'autoreconeixement, bé que frustrat i traspassat al personatge de Clitemnestra.



## Electra i Orestes

Electra és descrita per Clito, que va fer el paper de filla d'Agamèmnon quan era jove, com a “aquella harpia un pèl psicòpata” (Roig, 1992: 24). Cap al final, quan resumeix l'argument d'*Electra*, la titlla d'histèrica. Deixant, però, de banda l'evocació del mite tal com el recrea Eurípides, i tornant al món de la senyora Clito, la seva filla és descrita així:

La nena és preciosa. És com aquestes nines que duen una cabellera rossa i vestits d'allò més sofisticats. Té una cintureta així i aquí ho té així (*fa els gestos*), una mena de Mariquita Pérez, però amb això que ara en diuen *body*... S'enamora de tots els homes casats i els homes casats la tracten molt bé. Quan jo era a Alemanya, sempre tornava a casa plorant... I quan tornava a casa plorant, volia que li comprés un altre *body* (Roig, 1992: 35).

L'Orestes del mite, per la seva banda, és, segons Clito, “un estovat” que es deixa convèncer per la seva germana. Pel que fa al seu propi fill, en canvi:

Vol ser ric, més ric que *Herr Hans*. Creieu que és un avantatge tenir un fill amb vocació de ric? Potser sí... Ser ric, encara que no ho sembli, és una carrera difícilíssima, i el meu fill ha començat a treballar-s'ho, això de ser ric, molt abans que *Herr Hans*. No té temps per anar a buscar orquídiades. De menut, el nen em va dir: “Mare, jo de gran vull ser ric”, “Com de ric, fill”, “Així” (*obre els braços*) i va començar a dir les coses que tindria en ser ric... Encara no l'ha acabada, la llista (Roig, 1992: 35).

Aquesta Electra presumida que es fa passar els disgustos estrenant vestits i amb debilitat pels homes casats, i aquest Orestes ambiciós fins al ridícul, es troben molt lluny dels models tradicionals i, tanmateix, potser no és del tot ociós preguntar-se com haurien reaccionat els seus fills si Clito hagués matat Hans. Potser

aleshores la seva filla, sense ningú que li comprés cap *body* nou, s'hagués vestit amb parracs per demostrar al món la iniquitat de la seva mare, com fa Electra en la tragèdia homònima d'Eurípides; i l'ambició potser hauria portat el seu fill a fer un disbarat per tal de recuperar el patrimoni de patern.

Per altra banda, els fills de Clito comparteixen amb l'Electra i l'Orestes de la gran majoria de recreacions esmentades en aquest treball el fet d'identificar-se únicament amb el pare. El marit de Clitemnestra és un alemany aficionat a les orquídiades, a Wagner, a les faldilles i a fer diners venent cases. Tots dos fills tenen en comú el fet de pertànyer a aquest món: la filla que s'enamora d'homes casats és una rèplica de les amants de Hans i el fill té la mateixa ambició que el pare, però augmentada. I, més important encara: Clito explica que ella “només enraonava en alemany, perquè *Herr* Hans deia que els nens, si havien de ser alguna cosa, havien de ser alemanys” (Roig, 1992: 35).

#### 4.6.3. Els elements discursius

##### El llenguatge

La senyora Clito Mestres s'adreça al públic en un “to col·loquial” (Roig, 1992: 24), que només varia en els moments que recita el poema de Verdaguer o els fragments d'Eurípides. Les citacions d'aquesta darrera obra pertanyen a la traducció de Riba.<sup>201</sup> Quan les

---

<sup>201</sup> Curiosament, el traductor del text és esmentat de passada en el monòleg de Clito. Quan explica l'èxit que va tenir fent el paper d'Electra, diu: “Una vegada em va venir a veure el traductor, un poeta boníssim i un pèl tímid i em va dir: ‘Vostè serà la nostra Xirgu...’ I em va fer tanta il·lusió que m'ho digués, que li

recita, ho fa “amb gravetat” (Roig, 1992: 37). El contrast entre el registre elevat usat en les citacions, que remeten més directament al mite, i la parla col·loquial que és pròpia de Clito, està orientat a allunyar-la a ella i el seu món de qualsevol grandesa tràgica.

### Les didascàlies i el llenguatge escènic

Les indicacions escèniques que es donen també responen a la voluntat de mostrar la distància entre la protagonista del monòleg i el seu àlter ego tràgic. Per exemple:

CLITO MESTRES *entra. Va vestida de manera adotzenada. Mira al seu voltant i seu davant el mirall. Es mira un moment i comença a remenar el portamonedes, d'on treu una ampolla de xerès, una copeta embolicada amb paper fi, una agenda, dues fotografies amb marc portàtil i tot de paperets. Una mica atabalada* (Roig, 1992: 21).

Per altra banda, és remarcable la indicació que, quan Clito abandona l'escenari, ho fa amb la música de fons de *Bonjour Tristesse* cantada per Juliette Gréco, en una clara al·lusió a la darrera escena de la pel·lícula d'Otto Preminger basada en el llibre homònim de Françoise Sagan.<sup>202</sup> Aquest detall contribueix a subratllar l'actitud de desesperat abatiment de la senyora Clito, en contrast amb l'altivesa del seu model mític. Encara que l'encarni

---

vaig fer un petó, li vaig agafar la cara, perquè m'arribava aquí (*se senyala el pit*), i li vaig fer un petó a la calba...” (Roig, 1992: 24).

<sup>202</sup> Si bé podria identificar-se en Cécile, la protagonista de la novel·la de Sagan i de la pel·lícula de Preminger, un marcat complex d'Electra, és molt poc probable que la referència de Roig vagi en aquesta direcció. Més aviat sembla que l'autora catalana hagi volgut recrear la desolació del final de la versió cinematogràfica de l'obra, en la qual Cécile, asseguda davant d'un tocadore com el que acaba d'abandonar Clito Mestres, es posa crema a la cara maquinalment mentre sona la cançó de Juliette Gréco.

mentre duri la representació, ella segueix sent la senyora Clito Mestres.

### La dispositio dels elements argumentals

El més destacable d'aquest monòleg, pel que fa als elements discursius, és sens dubte la *dispositio* dels elements argumentals i, en concret, que Clito manlevi les paraules de Clitemnestra per justificar-se d'un crim que ella no va gosar cometre (que hagués consistit en "matar" figuradament el seu marit abandonant-lo pel seu amant), i que això ho faci després d'evocar la seva pròpia mort a mans del seu fill per mitjà de la cita del poema de Verdaguer. Aquest ordre peculiar que presenta tan a destemps l'intent de defensa de Clitemnestra emfasitza de nou la derrota de la protagonista.

Un altre fet destacable és que els seus dos fills bessons neixin després de la mort de la filla primogènita i de la seva aventura amb Helmut/Egist. De fet, la seva concepció és un intent de fer-se perdonar per en Hans: ("La mamà em va donar un consell: 'Heu de tenir un altre fill, que els fills ho curen tot'" [Roig, 1992: 34]). Aquest detall reforça la idea que els dos fills bessons pertanyen al pare, alhora que els converteix en un símbol de la submissió de Clito a Hans. Heus aquí perquè Clitemnestra, quan es rebel·la, no digui "fill, t'has fet mal?" (Roig, 1992: 37).

#### 4.6.4. Els elements temàtics

El monòleg de Montserrat Roig vol ser, en primer lloc, una clara denúncia de la desigualtat entre home i dona, evident en el fet de reivindicar un personatge que, ja en la versió d'Eurípides, citada al text de Roig, es queixava que “quan el marit / falta, amb menyspreu del tàlem, ve que la muller / vol fer com l'home i es procura un altre amant. / Llavors és per a nosaltres que l'oprobri lluu, / sí, i el culpable, l'home, no se sent blasmar” (Roig, 1992: 38).<sup>203</sup> La mateixa autora posa de relleu aquesta lectura del text a *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*:

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 batalla amb una noia jove i intel·ligent. La meva Clitemnestra és una dona de finals de segle XX.

Però el punt de referència, me'l dona un home del segle V abans de Crist. [...].

El crim de Clitemnestra, una de les més bescantades de les dones tràgiques, és que va voler actuar com un home, va voler decidir el seu destí (Roig, 1991: 86-87).

El text de Montserrat Roig, però, no s'esgota amb aquesta interpretació, perquè en realitat Clito no va voler decidir el seu destí en el moment que Clitemnestra sí que ho hauria fet. La tragèdia de Clito és que, per realitzar-se, hagués hagut de transgredir tot un seguit de convencions i s'hagués hagut de convertir en una dona malvista que, com Clitemnestra, s'hagués hagut de justificar i, fins i tot, témer la condemna dels propis fills. A més de la reivindicació

---

<sup>203</sup> Sobre el feminisme en aquesta obra de Montserrat Roig, vegeu Santamaria (2007).

feminista, doncs, el text de Roig es caracteritza per tractar el conflicte entre realització individual i constrenyiments socials.

Per altra banda, el fet que Roig insisteixi que “Clitemnestra diu paraules” (1992: 37) que la justifiquen no és banal, ja que posseir les paraules és, per a aquesta autora, posseir el poder:

El record més llunyà d'Elias Canetti —escriptor nascut a Bulgària, educat per un avi sefardita i que escriu en alemany—, és quan algú el va amenaçar que, “si enraonava”, li tallaria la llengua. I així va descobrir, com el primer home, que va venir a món ja expulsat del paradís. Com s'expulsa les dones que volen enraonar en públic —en moltes tribus aborígens, als textos de sant Pau, i als congressos i parlaments, on les dones no hi parlen perquè no hi són [...]. També el càstig de silenci que va imposar el papa Joan Pau II al teòleg Leonard Boff és un reflex del mateix: només qui posseeix les paraules posseeix l'univers (Roig, 1991: 41).

Clito fracassa com a Clitemnestra perquè no té veu pròpia (la tenia de nena, quan va ser capaç de rebutjar el seu propi nom “Clotilde” i de canviar-lo per “Clito”), i només aconsegueix una certa realització durant l'estona que dura la representació i pot manllevar les paraules de Clitemnestra.

#### 4.7. *Temps real*, d'Albert Mestres

Deixant de banda la seva tasca com a traductor, Albert Mestres (1960 - ) ha publicat poesia, novel·la, narrativa breu i assaig, però és l'àmbit del teatre on es concentra el gruix de la seva activitat. A més d'una dotzena de textos, ha dirigit diversos muntatges i és docent a l'Institut del Teatre, on imparteix classes d'escriptura i literatura dramàtica.

Al llarg de la seva producció, Mestres recorre constantment als mites clàssics. És el cas de *La bufa* (1998), *Contes estigis o el cabaret dels morts* (2002), *1714. Homenatge a Sarajevo* (2004), *Farsa* (2009), *Aquil·les o l'estupor* (2012) o *Orfeu i Eurídice* (2012).

En el cas de *Temps real*, els hipotextos principals són *Agamèmnon* i *Les Coèfores* d'Èsquil, com evidencia el fet que entre els episodis de l'obra s'hi inclogui la tornada de Nonet/Agamèmnon a casa i l'aparició, únicament anunciada i no mostrada, de les Erínies. També reforça aquesta filiació el fet que Mestres reproduceixi en més d'una ocasió rèpliques de l'obra del dramaturg clàssic en traducció de Riba de manera força literal.

*Temps real* es va representar del 8 de febrer al 4 de març de 2007 a la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, sota la direcció de Magda Puyo. Posteriorment ha estat traduïda al francès (*Temps réel*, traducció de David Ferré) i a l'alemany (*Echtzeit*, traducció de Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok). Es va estrenar en el marc del projecte T6, del TNC, iniciat l'any 2002 per a la promoció d'autors catalans contemporanis, i aturat l'any 2013.<sup>204</sup>

L'obra consta de tres actes que es divideixen, al seu torn, en múltiples escenes breus (dotze, divuit i vint-i-una, respectivament; quaranta-una en total). Flanquejant aquests tres actes, hi ha quatre "cançons" que en el seu títol contenen una referència explícita al

---

<sup>204</sup> A partir de la seva quarta edició (2007), també va comptar amb la col·laboració de la Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya (COSACA) i la Societat General d'Autors i Editors (SGAE).

mite atrídic. Són les cançons d'Electra, Agamenó, Clitemnestra i Orestes, i les recita el personatge de l'Actor.

Segons es llegeix a la didascàlia inicial, l'escenari està dividit en quatre parts que representen cadascuna la mateixa cuina senzilla i perfectament actual. Les escenes succeeixen ara en una cuina, ara en l'altra, d'acord amb una particular lògica espacio-temporal de la qual es parlarà més endavant. Ocasionalment, mentre l'acció principal ocorre en una cuina, en una altra hi ha un personatge que fa una acció en paral·lel: beu vi, talla carn, etc.

Els personatges són Nonet/Agamèmnon, Clita/Clitemnestra, Gisto/Egist, Eli/Electra i Uri/Orestes. L'argument és molt simple: redueix a la mínima expressió els elements del mite presents a l'*Orestea*: Nonet torna de la guerra i Clita i Gisto el maten. Després, Uri i Eli els maten a ells i arriben les Erínies. Hi ha, a més, un Actor que mentre dura la representació "*travessa una sola vegada i en diagonal l'escenari d'esquerra a dreta*" (Mestres, 2007: 85). És l'únic moviment que coincideix amb el temps que dura la representació. Per contrast, les accions que duen a terme els altres personatges són representades d'una manera no lineal i ben poc convencional. En l'escena I, per exemple, Clita prepara l'esmorzar a la cuina número 1 mentre Nonet se serveix un got de vi. A la segona escena, a la cuina 2, Nonet torna de la guerra. Aquestes dues accions es repeteixen, amb algunes variacions, a les escenes VII i VIII, respectivament, i de nou a les escenes VII i VIII del segon acte. En el tercer acte, Nonet encara és mostrat tornant de la guerra a l'escena segona, però a la primera, titulada "Clita mata a Nonet a ganivetades", es repeteix exactament la seqüència de l'escena



primera de l'acte primer, amb la diferència que al final “*CLITA obre el calaix. CLITA treu un ganivet de pam i mig. CLITA el clava a l'esquena de NONET*” (Mestres, 2007: 142). Entre repetició i repetició, es van incorporant noves escenes, de manera que l'argument avança en espiral. Aquest moviment en espiral té el seu corresponent en la ubicació espacial de l'acció, que progressa d'una cuina a l'altra fent un cercle, sempre en un mateix sentit.

#### 4.7.1. Els elements argumentals

A *Temps real*, dels elements argumentals que fins ara s'han considerat constitutius del mite, només hi apareixen, de manera patent, l'assassinat de Clitemnestra i Egist, les conseqüències del matricidi i el fat dels Atrides. Per contra, l'anagnòrisi i l'oracle hi són absents. En el primer cas, cal remarcar que ni tan sols és possible identificar un autoreconeixement intern d'Electra o d'Orestes, com ocorre en altres versions contemporànies del mite que n'actualitzen l'argument i ometen l'anagnòrisi tradicional perquè ja no és rellevant ni versemblant. D'aquesta manca d'autoreconeixement se'n parlarà amb més detall a l'hora de tractar dels personatges, al subapartat 4.7.2.

Pel que fa a l'absència de l'oracle, també molt freqüent en les recreacions contemporànies —tant si emplacen l'argument en un escenari actual o no— cal posar-la en relació amb el rebuig implícit a tota l'obra de Mestres d'atribuir cap justificació transcendent a les accions dels homes.

### L'assassinat de Clitemnestra i Egist

Al llarg del tercer acte de *Temps real*, Egist és assassinat dues vegades i Clitemnestra tres, en cinc escenes quasi successives. La cinquena d'aquestes escenes, en la qual mor Clitemnestra, és, a més, la darrera de l'obra.

Argumentalment —més que no pas a nivell d'ordenació dels episodis que el configuren— l'assassinat d'Egist precedeix el de Clitemnestra. La importància del matricidi com a sùmmum de l'horror, a més d'estar suggerida per aquesta posició final, s'indica pel fet de suscitar l'aparició final de les Erínies.

Un dels trets més rellevants és que, al marge de les escenes en què Uri i Eli assassinen Egist i Clitemnestra al tercer acte, en el segon ja ho havien provat de fer en un context de joc (escena IX). L'Orestes i l'Electra d'aquesta recreació són nens en edat de jugar a la xarranca i a indis i vaquers. La representació dels seus jocs és recurrent i conté en estat latent la mateixa violència que es manifesta en les accions dels personatges adults:

*CLITA renta plats. GISTO seu a taula davant d'un vas de vi i una ampolla mig plena. ELI i URI juguen a indis i vaquers. ELI i URI troten en no-cavalls. ELI i URI descobreixen l'enemic. ELI assenyala GISTO, escup no-saliva i fa un gest a URI. URI fa no. ELI fa gallina. URI s'acosta a GISTO. Mira ELI. ELI fa sí. URI empassa. URI desenfundada una no-pistola i la clava a l'esquena de GISTO. GISTO es gira i retorça l'orella a URI (Mestres, 2007: 121).*

### Les conseqüències del matricidi

Amb l'aparició final de les Erínies, Mestres referma els llaços que lliguen la seva obra amb la tradició precedent. No només pel fet en si, sinó també perquè les paraules amb què Uri descriu la seva

arribada són manllevades, com moltes altres d'aquesta darrera escena, de *Les Coèfores*:

*ELI plora. URI abraça ELI. URI plora. Passos a l'escala. URI mira pel forat del pany.*

URI: Ah! Unes mosses... mira-les... com unes bruixes, vestides de negre, enrinxolades d'una espessor de serp... les gosses irades de la mare.<sup>205</sup>

*NONET jeu mort a la cuina 4. GISTO jeu mort a la cuina 2* (Mestres, 2007: 73).

D'altra banda, és rellevant l'excelsa qualitat d'aquesta escena que, a més de ser única i d'escapar al cercle de repeticions de l'obra, fa aparèixer a l'últim instant un element clarament extern a l'ambientació no fantàstica en què fins ara tenia lloc l'acció.

Aquestes Erínies, com ja ocorria a *Les Coèfores* i a pràcticament qualsevol recreació contemporània del mite en què apareixen, cal entendre-les com a símbol dels remordiments que assetjaren Electra i Orestes després del seu crim. Ara bé, a diferència de l'Orestes de *Les Coèfores*, que quan veu aparèixer les deesses de la venjança, malgrat el terror que sent, sap que a Delfos podrà comptar amb el suport d'Apol·lo i així ho fa saber a les dones del cor i a Electra, *Temps real* acaba simplement amb l'anunci de l'arribada de "les gosses irades de la mare" i la visió de l'escampall de morts a l'escenari. No hi ha cap poder superior que sancioni

---

<sup>205</sup> Tot i no ser una citació literal, és ben fàcil reconèixer la traducció de Riba a la base d'aquestes referències al text d'Èsquil, com evidencia l'expressió "enrinxolades d'una espessor de serp" ("de serps" en el text de 1934), que és una solució genuïnament ribiana pel grec πεπλεκτανημένα / πυκνοῖς δράκουσιν (A. Ch. 1049-1050).

l'acció i garanteixi que, passat un temps, Electra i Orestes trobin una certa pau.

### El fat dels Atrides

En l'obra de Mestres el fat dels Atrides és la violència. No l'envia cap déu ni cap força transcendent, com a l'*Orestea*, sinó que la possibilita la mateixa naturalesa humana i s'alimenta de la seva pròpia inèrcia, gràcies a una organització social (a nivell familiar, en aquest cas) que n'afavoreix la perpetuació.

D'acord amb pràcticament totes les recreacions del mite que s'han tingut en compte, els personatges de *Temps real* remetent a crims anteriors als esdeveniments que es representen. En aquest cas, es fa esment a la mort de Gènia/Ifigènia a partir del segon acte i en un total de tres escenes. A la primera (escena I, acte segon), Clita s'autoculpa de la mort de Gènia. A la segona (escena XIII, acte segon), tant Nonet com Clita s'autoculpen. A la tercera (escena VI, acte tercer), Clita culpa de la seva mort Nonet i Nonet culpa Clita. No hi ha cap Àrtemis a qui poder carregar amb la responsabilitat i el lector/espectador roman sense saber què va passar exactament i amb la sospita que tothom ho és, de culpable. Aquí, la represa del motiu d'Ifigènia no té el valor de desencadenant d'odis que té, per exemple, en les *Clitemnestra* de Carrion o de Ragué-Àrias, ni s'esgrimeix com a justificació de res, com fa la reina de *Mots de ritual per a Electra* o de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*. És únicament un episodi de violència més.

#### 4.7.2. Els personatges

Els personatges de *Temps real* s'allunyen dels caràcters clarament perfilats del teatre de caire psicologista, contràriament, per exemple, al personatge de Clito Mestres de l'obra de Montserrat Roig que acabem de comentar. Les variacions en cada nova repetició de les seves paraules i els seus actes, per lleugeres que siguin, minen la seva integritat i els converteixen en personatges fragmentats que defugen qualsevol identificació amb el públic.

Per altra banda, el fet que accions que corresponen a un personatge es repeteixin més endavant amb un altre en el seu lloc (com ocorre a l'escena XI del primer acte: “Nonet pega a Clita”, que es transforma a l'escena XVII de l'acte segon en “Gisto maltracta Clita”), dóna la impressió que, fins a un cert punt, els personatges siguin intercanviables entre si. Fins i tot Clita assumeix en algunes ocasions el paper que abans havien representat el dos homes adults. Per exemple, a l'escena V del tercer acte, “Clita escombria mentre Gisto s'emborratxa”, Clita pronuncia una rèplica que en altres escenes corresponia a Nonet (“¿Vols callar?”), i Gisto fa seves frases de Clita (“Doncs no, no callaré. N'estic fins aquí”; “Em tornaré boig en aquesta casa”). A final, inclús Uri i Eli, que són dos nens, s'equiparen als adults per la frase “Ara ve quan el maten”, que Clita pronuncia indiferentment si és ella qui mata Nonet, o els seus fills que la maten a ella. Al seu torn, Eli i Uri també acaben intercanviant els papers. En primer lloc, perquè Clita és morta tant per Uri (escena XIX del tercer acte) com per Eli (escena XXI, l'última del tercer acte). En segon lloc, perquè a la darrera escena, Clita adreça a Eli rèpliques que, a *Les Coèfores*, Clitemnestra

adreça a Orestes: “És trist per a les dones estar lluny del marit.<sup>206</sup> [...] ¿No et fa por la maledicció de la teva mare, filla?<sup>207</sup> [...] Jo t’he criat, vull envellir amb tu.<sup>208</sup> [...] Sembles decidida, filla, a matar la teva mare.<sup>209</sup> [...] Pobra de mi, he parit i he donat de pit a aquesta serp!”<sup>210</sup> D’aquesta manera, tots els personatges queden igualats en la violència.

Això pel que fa als *dramatis personae*. A banda, hi ha l’Electra, l’Orestes, la Clitemnestra i l’Agamèmnon als quals fan referència les cançons que recita l’Actor entre acte i acte. En les cançons hi són patents alguns dels trets més tradicionals d’aquests personatges, com veurem tot seguit a l’hora d’analitzar, amb una mica més de deteniment, com es relacionen els personatges d’Albert Mestres —tant els protagonistes de les cançons com els seus dobles en l’acció de l’obra— amb la tradició anterior.

### Electra

*Temps real* s’inicia amb la “Cançó d’Electra” (2007: 89), que versiona una cançó popular, *Els segadors*, que va servir com a base melòdica per a la versió de Francesc Alió de l’himne homònim.<sup>211</sup> En les estrofes d’aquesta cançó hi ha l’eco de la pregària que en les versions clàssiques Electra adreça al seu pare, ja que s’hi troba el record de l’assassinat d’Agamèmnon, la referència a l’ofrena impia de Clitemnestra (“¿que diré, quin clam, / en nom de qui el ram / a la

---

<sup>206</sup> A. Ch. 920.

<sup>207</sup> A. Ch. 912.

<sup>208</sup> A. Ch. 908.

<sup>209</sup> A. Ch. 922

<sup>210</sup> A. Ch. 928.

<sup>211</sup> Vegeu Massot i Muntaner, Pueyo i Martorell (1993: 32) i Massot i Muntaner (2006: 323)

teva tomba, / plorant, pare, en tromba?”), i el desig de venjança (“mort per mort pregant”).

El personatge d'Eli, en canvi, es distancia lleugerament d'aquesta Electra. En la majoria de les escenes, Eli es mostra com una nena callada que manipula el seu germà petit. A banda d'això, la seva actuació va variant al llarg de les diverses repeticions de les accions en què pren part. Per exemple, és impossible afirmar si estima o odia el seu pare, ja que a l'escena IV del primer acte sembla mostrar un afecte sincer per Nonet, però sis escenes més endavant, quan es repeteix l'acció, li nega el petó que li havia fet abans. Així mateix, tampoc no es pot afirmar que odiï la seva mare: encara que més d'una vegada en pateix els maltractaments, tant ella com Uri corren a defensar-la quan Nonet la maltracta a l'escena XI de l'acte segon.

També és ambigua la seva relació amb Egist. Per regla general, s'hi mostra hostil i aquesta actitud està perfectament justificada perquè, com Uri i Clita, és maltractada per ell. Alhora, però, és presa d'una certa fascinació eròtica per l'amant de la seva mare. Aquest fet remetria a les Electres d'O'Neill i Yourcenar si no fos per la diferència d'edat que separa els personatges d'aquests autors de la nena de Mestres:

ELI: Salta miralta,  
trenca una galta...

*Entra GISTO per la porta A. S'asseu a la cadira, es descorda la bragueta i treu la titola. ELI s'acosta i l'agafa.*

ELI: ... salta minyó,  
cop de bastó.

*S'acosta URI i també vol agafar la titola. ELI l'aparta i GISTO li dona una cleca* (Mestres, 2007: 171).

Un altre tret remarcable del personatge d'Eli és el joc brut en la relació amb el seu germà. En les escenes en què juguen Eli sempre fa trampes i Uri no deixa de repetir “no s’hi val!”. Tant si es troben tots dos sols, com si juguen a atacar Gisto, Eli acostuma a escapollir-se i qui rep els cops és el seu germà.

### Orestes

Dels cinc personatges mítics de *Temps real*, Uri és potser el que més coses té en comú amb el seu model tradicional (deixant de banda l’edat). Al tercer acte, quan l’espiral de violència pren velocitat i intensitat, Uri repeteix diverses vegades: “pot un fill matar la seva mare?”. Aquesta interrogació torna a aparèixer un últim cop a la “Cançó d’Orestes”, que clou l’obra i s’inspira en *Els esclips de Déu fangaven*.<sup>212</sup> Aquesta frase recorda la pregunta que Orestes adreça a Pílates a *Les Coèfores* quan dubta davant de Clitemnestra: “Pílates, ¿què faré? ¿Puc matar una mare?” (Riba trad., 1934: 120).<sup>213</sup> També remet a la pregunta que, a *Electra* d’Eurípides, el jove fa a la seva germana: “Què fer amb una mare? L’hem de degollar?” (Riba trad., 1977a: 330).<sup>214</sup> Com en les versions clàssiques i en moltes de contemporànies, Uri dubta a l’hora d’actuar i li cal l’esperó de la germana: “*CLITA es treu el davantal. CLITA surt per la porta B. ELI fa un senyal a URI. URI fa*

---

<sup>212</sup> Es tracta d’una cançó popular, també coneguda com *Els esclips d’en Pau*, que tradicionalment acompanya un joc de beure (Massot i Muntaner, 2006: 301-302).

<sup>213</sup> A. Ch. 899.

<sup>214</sup> E. El. 977.



*¿jo? ELI fa sí. URI empassa. URI obre el calaix. URI agafa un ganivet de dos pams [...]. URI tapa la boca a GISTO i li talla el coll*” (Mestres, 2007: 164).

Hi ha, però, una diferència rellevant respecte a la tradició, que és la innocència d'aquest Orestes infant. Els Orestes clàssics maten Egist i Clitemnestra perquè han de complir el seu deure com a fill d'un pare assassinat i perquè volen recuperar el seu regne; alguns dels Orestes del segle XX maten l'amant de la seva mare per gelosia, mentre que d'altres es converteixen en parricides per realitzar-se, com en el cas de les recreacions de Sartre i Yourcenar. En canvi, l'Uri és un nen que imita i es deixa emportar pel mecanisme que mou els adults del seu món, el mateix mecanisme que també ha absorbit la seva germana. La violència observada en els altres i patida en la pròpia carn, latent en els seus jocs, troba la seva continuació en l'assassinat de Gisto i Clita.

#### Clitemnestra, Agamèmnon i Egist

La “Cançó de Clitemnestra” és la tercera de l'obra i se situa entre el segon i el tercer acte. La tornada pertany a la cançó popular *La noia de Camprodon*.<sup>215</sup> Com en els altres casos, les estrofes recullen motius amb què s'ha caracteritzat tradicionalment el personatge a qui es dedica la cançó. En aquest cas, es recorda el fet d'haver estat abandonada pel marit com a justificació dels seus crims; la reivindicació de la justícia del seu acte i el prec al fill de respectar el pit que el va alimentar.

---

<sup>215</sup> Vegeu Bohigas (1983: 82).

Clita és una dona maltractada físicament i verbalment pel seu marit i el seu amant. I ella, al seu torn, els increpa amb insults. Clita també és torturada per un sentiment de culpabilitat constant, ja sigui per la mort de Gènia, per l'adulteri o per l'assassinat: una vegada i una altra, referint-se a les seves mans, repeteix: “Encara fan pudor. ¿No quedaran mai netes?”.

Una altra de les seves frases recurrents és “Em tornaré boja en aquesta casa!”, que és una frase que ja havia pronunciat la protagonista de *Dramàtic* (Mestres, 2002: 18). També remet a aquesta obra anterior la rèplica “Un dia gris, un dia més”, de Clita, que recorda la que reiteradament pronuncia Tea: “Un dia més un dia un ocell gris un?”. *Dramàtic* és una peça breu protagonitzada per tres dones: TeaA, TeaB i TeaC, que monologuen més que no pas dialoguen entre si. A mesura que avança l'obra, es fa evident que cada Tea és només una part de la ment d'un únic personatge. Aquesta Tea tripartida es fa nosa a si mateixa, es contradiu, es justifica, es mortifica, es perd obsessivament en els records i descarrega el seu ressentiment i la seva frustració sobre seu i sobre els altres (la mare que menysprea, el pare que abusava d'ella, el marit que la va abandonar i a qui odia, el fill que se li ha girat en contra, etc.). És un personatge tallat amb un patró semblant al de Clita: la víctima que no coneix cap altre tipus de relació que la de dominador-dominat i que es converteix en botxí tan bon punt en té ocasió.

A la seva manera, Nonet també segueix aquest model. Sovint acaba plorant després de pegar Clita, o davant de les ampolles de vi que buida amb la música de fons dels insults que li adreça l'esposa.

La conducta violenta i autodestructiva és l'única a la qual pot recórrer per intentar sortir d'una situació que l'oprimeix (en una ocasió, ell també fa seva la frase “Em tornaré boig en aquesta casa”, [Mestres, 2007: 105]), evidentment sense sortir-se'n. Aquesta sensació d'estar atrapat és el que Nonet comparteix amb l'Agamèmnon de la cançó que separa el primer acte del segon. La “Cançó d'Agamenó”, inspirada en *Els tres dallaires*,<sup>216</sup> fa referència al sacrifici d'Ifigènia en la primera estrofa i presenta l'episodi a Àulida com la necessitat de decidir entre dues opcions dolentes: “Quin ha de ser el partit / sense mal adoptat: / desertar o degollar / una nena demà?” (2007: 109). La segona estrofa de la cançó anticipa el seu propi assassinat quan torni a casa.

Finalment, Gisto es mostra, en gran part de les escenes, com un substitut, una mica més pervers, de Nonet.

#### 4.7.3. Els elements discursius

El teatre d'Albert Mestres, en general, i *Temps real* en particular, reuneix algunes de les característiques del que Hans-Thies Lehmann ha qualificat com a teatre postdramàtic. El teatre postdramàtic és aquell que gira l'esquena a “una fábula comprensible, a una coherència del sentido, a una autoafirmación cultural y a un teatro que agite el sentimiento” (2013 [1999]: 32). Un dels mecanismes que serveix als dramaturgs considerats postdramàtics per aconseguir-ho és, per exemple, el rebuig a construir personatges psicològicament coherents que el públic pugui comprendre i amb els quals s'hi pugui identificar, com ja s'ha vist que és el cas dels

---

<sup>216</sup> Vegeu Massot i Muntaner (2009: 62-63).

personatges de *Temps real*. I així com se subverteix la representació tradicional dels personatges, també es modifiquen la resta d'elements que configuren l'espectacle: diàlegs, escena, actuació, etc.

Parafraçant la reflexió d'un altre estudiós del teatre de les últimes dècades, A. Wirth, Lehman diu:

Wirth puso el acento en el hecho de que el teatro se transforma, en cierto modo, en un instrumento a través del cual el *autor* (director) dirige *su* discurso directamente al público. El aspecto culminante de la propuesta de Wirth consiste en que la *alocución* se convierte en la estructura fundamental del drama y reemplaza el dialogo conversacional. Ya no es únicamente la escena, sino todo el teatro el que funciona como un espacio hablante (2013 [1999]: 56).

*Temps real* s'ajusta perfectament a aquesta descripció, ja que el joc de repeticions amb variació a què sotmet l'acció Mestres, la disposició quadripartida de l'escenari, o la lenta progressió en temps real de l'Actor, són més significatius que la informació que es pot extreure de les intervencions dels personatges.

Aquesta particularitat, és clar, fa que els elements discursius d'aquesta obra siguin difícils de tractar aïlladament. Tanmateix, per mirar d'estructurar l'anàlisi, s'ha mantingut la taxonomia que s'ha emprat en els altres casos.

### El llenguatge

En el pròleg a *Temps real*, Oriol Izquierdo afirma que, en general, en l'obra dramàtica d'Albert Mestres hi ha “un llenguatge en molts moments al·lusiu, de sintaxi esmicolada i que troba en la repetició el fil pel qual avança a batzegades” (Izquierdo, 2007: 13). Això és

absolutament cert pel que fa a l'obra que ens ocupa, i encara caldria afegir que aquest esmicolament i aquesta repetició fan que no hi hagi cap diàleg fructífer. No hi ha comunicació ni comprensió de l'altre. No hi ha discursos amb els quals s'intenti convèncer la part contrària. Manca significativament l'*agon* dialèctic entre Clitemnestra i Electra que es troba a les versions clàssiques i que pren molt de relleu en algunes versions contemporànies (com ara en el cas de Hofmannsthal, que el dilata sensiblement, o en el monòleg de Montserrat Roig, on és l'escena que està assajant Clito Mestres). Heus aquí un exemple de diàleg frustrat que evidencia la ineficàcia del llenguatge com a eina de comunicació:

*CLITA prepara l'esmorzar.*

*CLITA: Un dia gris, un dia més.*

*Entra NONET per la porta A. S'asseu a taula.*

*CLITA: Podries saludar, ¿no?*

*NONET es mira les ungles.*

*CLITA: ¿Vols cafè?*

*NONET destapa l'ampolla de vi i se'n serveix en un vas.*

*CLITA: Em tornaré boja en aquesta casa!*

*CLITA li posa una tassa de cafè.*

*NONET: No, Clita (Mestres, 2007: 91).*

Un altre tret característic de la producció dramàtica de Mestres és l'ús de cançons intercalades amb l'acció. En el cas de *Temps real* inicien i clouen l'obra i separen els tres actes. Com ja s'ha vist a l'hora de parlar dels personatges, recreen tonades populars a les tornades, mentre que a les estrofes, en canvi, evoquen alguns dels trets amb què són caracteritzats els personatges a l'obra d'Èsquil, i fins i tot s'hi versionen algunes frases de l'*Orestea*.

De cançons, amb o sense referent popular, en trobem també a *Dramàtic, La bufa, 1714. Homenatge a Sarajevo, Cargol treu banya*, etc. En pràcticament tots els casos constitueixen un comentari a l'obra des d'un punt de vista extern a ella i amb millor perspectiva sobre el conjunt que no pas el que tenen els personatges. A *Dramàtic*, les cançons, que també tenen sovint un referent clàssic, s'encarreguen d'universalitzar l'experiència de la protagonista i fer-la extensiva a tot el gènere humà i, amb especial èmfasi, a les dones.<sup>217</sup> A *La bufa*, a la cançó final del cor s'estableix definitivament un pont entre el tema mític d'Ulisses i la realitat contemporània. A *Temps real*, les cançons que flanquegen els tres actes duen a terme l'operació inversa: posen en relació les escenes d'una certa quotidianitat contemporània amb el seu referent mític.

En una entrevista realitzada el dia 4 d'abril de 2016, i recollida a l'Annex 3 d'aquest treball, Albert Mestres explica que la tria de les cançons, a més de respondre a la voluntat d'aprofitar la violència subjacent en la cultura popular, vol fer referència a diferents èpoques de l'any mitjançant l'activitat del camp que els és pròpia. És un tret que reforça la idea de temps circular i de repetició.

A banda, hi apareix també de manera repetitiva la cançó infantil *Salta miralta* que canta Eli tant en les escenes de joc, com en algunes d'assassinat. Cal interpretar-la com un recurs expressiu que juga alhora amb la innocència de la tonada infantil i amb

---

<sup>217</sup> “[P]ateixen amb tu ver dolor, / mortals com són, tristes humanes, / les estudiants i les fulanes, / les executives, les boges, / i les sanes, les funcionàries, / les burgeses i obreres vàries, / també les senyores Maries, / mares, filles, sogres, ties” (Mestres, 2002: 17).

l'agressivitat de la lletra (“Salta miralta / trenca una galta / salta minyó / cop de bastó”).<sup>218</sup>

Pel que fa a les intervencions dels personatges, *Temps real* tendeix a reflectir l'oralitat, però s'allunya del grau d'experimentació d'altres obres de Mestres, com ara *Dramàtic*, on una nota inicial indica que: “*Es presenten de manera indiferenciada les intervencions dels actors, les acotacions i els pensaments dels personatges*” (2002: 17). Mestres, en el pròleg d'aquesta peça, plany el director encarregat de muntar-la perquè “queda sol i desemparat davant del text” (2002: 7) i no es podrà limitar al còmode joc d'escenificar-lo seguint les instruccions de l'autor, perquè no n'hi ha. En aquest sentit, *Dramàtic* està en la línia estètica iniciada per *La bufa*, de la qual *Dramàtic* n'és una continuació, en paraules de Mestres. Al pròleg de *La bufa* s'hi pot llegir que l'autor cercava:

[U]n teatre, o més ben dit, un espectacle, com el damunt esmentat, que no fos susceptible de ser vampiritzat per la càmera, o sigui que només fos possible com a experiència escènica, i, de l'altra, donar una nova funció a l'“autor” dramàtic i al text. [...]. I a més a més el text havia de deixar de ser una obra closa, que directors i actors han

---

<sup>218</sup> Aquesta mateixa cançó també apareix l'escena inicial de *1714. Homenatge a Sarajevo*. És l'únic que se sent després de l'explosió d'un obús en una plaça de mercat:

*Cau un obús de ple. Gran explosió. Silenci de mort. Tot cadàvers, sang i membres escampats.*

**Nen de bolquers:**

Sal... ta... mi... ralta,  
tren... ca... una gal... ta,  
sal... ta... mi... nyó,  
cop... de... bas... tó.

(Mestres, 2004: 25)

d'acatar limitant-se a il·lustrar-la (o que cometent pecat d'heretgia s'atreveixen a interpretar al seu gust), per esdevenir un element *més* dintre de l'espectacle (1998: 7).

Sense ser tan extrema com *Dramàtic* a nivell textual, *La bufa* empra en les intervencions dels personatges un vers lliure, sense puntuació, amb algunes rimes buscades i constants repeticions que remetent al discurs obsessivament circular dels personatges de Bernhard.<sup>219</sup>

*Temps real*, per la seva banda, es distancia d'aquesta manera de fer, com demostra la importància de les acotacions (absents a *Dramàtic*), la puntuació més convencional i l'ús de la prosa.<sup>220</sup> Tanmateix, però, s'aconsegueix un efecte molt semblant gràcies a la repetició amb variació de les mateixes escenes i de les rèpliques dels personatges.

Les mateixes frases no només es troben una i altra vegada al llarg d'una mateixa obra, en boca dels mateixos o de diferents personatges, lleugerament canviades o pronunciades d'identica manera i en idèntiques circumstàncies, sinó que a vegades remetent a altres obres de Mestres, com ja s'ha vist en la comparació el personatge de Clita amb la Tea de *Dramàtic*, o en el cas de la cançó *Salta miralta*.

### Didascàlies i llenguatge escènic

Com en moltes altres recreacions contemporànies, els elements escènics de *Temps real* estan carregats de significat, però en

---

<sup>219</sup> El mateix autor identifica Thomas Bernhard com a un dels seus referents. Vegeu l'entrevista recollida a l'Annex 3.

<sup>220</sup> Per a una valoració del propi autor de la posició que ocupa *Temps real* respecte a la seva obra posterior, vegeu, de nou, l'Annex 3.



comptes de limitar-se a un simbolisme més o menys evident (el pati tancat i opressiu de Hofmannsthal, la casa com una gran màscara de mort d'O'Neill o el munt de fems de Rubió i Tudurí), l'escenari de l'obra de Mestres col·labora estretament amb la resta d'elements discursius per crear un sentit conjunt. Com ja s'ha avançat, l'escenari de *Temps real* està dividit en quatre parts iguals. A la didascàlia inicial s'hi llegeix:

*Característica cuina d'escenari. O ni tan sols això.*

*L'escenari es divideix en quadrants: la cuina 1, la cuina 2, la cuina 3 i la cuina 4, comunicades per quatre portes, dues A i dues B.*

*Al llarg de tota la representació, l'Actor travessa una sola vegada i en diagonal l'escenari d'esquerra a dreta (Mestres, 2007: 85).*

El fet que els personatges es moguin sempre en un mateix sentit, d'acord amb la idea de progressió en espiral, així com la multiplicació per quatre de l'escenari, sumada a la repetició de les accions, té també, al nostre entendre, una funció universalitzadora: passa sempre i arreu.

Ara bé, contra aquest ús desacostumat del temps i l'espai, hi ha el moviment en temps real de l'Actor, que marca el començament i el final de la representació i imposa un referent lineal al remolí de la ficció.

Aquest és un joc de contrastos molt remarcable. La linealitat és una característica pròpia de l'argument tradicional (o, en paraules de Lehmann, del teatre dramàtic, en contraposició amb el postdramàtic). A *Temps real*, la ficció representada s'enfronta a la convenció que vol una successió lògica dels elements argumentals, mentre que l'Actor, que s'escapa a la ficció pel fet de ser un actor que fa d'actor i que provoca, de nou en paraules de Lehmann, la

irrupció de la realitat a escena,<sup>221</sup> no només restableix una certa linealitat a l'obra, sinó que mitjançant les seves cançons remet a l'*Oresteia*, en la qual una acció violenta anàloga a la representada s'ha sotmès als paràmetres comprensibles de la narració mítica.

Resumint: l'actor que encarna l'Actor, que amb la seva presència recorda en tot moment que el que s'està representant no és real, remet implícitament al poder de la ficció (del mite) per ordenar i fer comprensible la realitat.<sup>222</sup> En canvi, l'acció que duen a terme els actors que encarnen Clita, Nonet i la resta de personatges, renuncia al poder ordenador de la ficció tradicional per mostrar la voràgine absurda sense principi ni fi de la violència real.

### La *dispositio* dels elements argumentals

A més del que ja s'ha dit sobre l'estructura particular de *Temps real*, cal remarcar que, a fi de crear un *crescendo* de violència, hi ha una pujada de to en cada nova repetició dels maltractaments que els personatges s'infringeixen els uns als altres i que culmina amb els vessaments de sang i l'aparició de les Erínies. L'objectiu de *Mestres* no és explicar per enèsima vegada el mite amb peripècies

---

<sup>221</sup> Lehmann descriu així aquest fenomen:

El teatro posdramático es el primero en convertir explícitamente el nivel fáctico de lo real [de la realización escénica] en un co-actor y no solo desde un punto de vista conceptual. La irrupción de lo real se convierte explícitamente en un objeto no solo de reflexión —como en el Romanticismo—, sino también de la configuración teatral en sí misma (2013 [1999]: 172).

I, una mica més endavant, aclareix: “Lo que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo*” (2013 [1999]: 176).

<sup>222</sup> Contra aquesta interpretació, però, sembla que a la posada en escena de *Temps real* al TNC, a l'hivern de 2007, el públic en general va quedar fortament atrapat per la ficció. Vegeu l'Annex 3.

argumentals més o menys enginyoses, sinó arribar per mitjà d'una progressió en espiral a un clímax d'horror. D'altra banda, l'aparició de "les gosses irades de la mare" (Mestres, 2007: 173), més que un final definitiu, augura l'inici de noves calamitats.

#### 4.7.4. Els elements temàtics

El tema principal de l'obra és la violència, que es vincula directament amb un dels temes centrals en moltes de les recreacions del segle XX: la relació entre els personatges. A *Temps real* no hi manquen escenes en què els personatges es relacionen entre si de manera afectuosa, com a l'escena IV de l'acte primer, en la qual Nonet prepara Uri i Eli per anar a l'escola i Eli "salta al coll de Nonet i l'abraça amb força" (Mestres, 2007: 94). El que predomina, però, són els diàlegs frustrats i una relació reduïda a la brutalitat animal. Quan els personatges interactuen, la violència hi és gairebé sempre present, encara que sigui només en estat latent, com en les escenes en què Uri i Eli juguen o en l'escena de sexe consentit entre Clita i Gisto (escena III de l'acte segon). L'altre és sempre o bé un instrument, o bé un enemic.

En segon lloc, *Temps real* convida, ja en el títol, a una reflexió metaliterària. Segons diu Lehmann: "el teatro comparte con las demás artes de la (pos-) modernidad la propensión a la auto-reflexión y a la auto-tematización" (2013 [1999]: 29). En aquest sentit, *Temps real* pot entendre's com una reflexió sobre la veritat del temps real i lineal del rellotge contra la veritat del temps circular de la ficció. Aquest tema remet en última instància a la capacitat del teatre de reflectir el material de l'experiència individual i donar-li

sentit (que no vol dir justificar-la moralment) mitjançant la formulació artística. En l'assaig *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*, Mestres afirma que l'art: “concentra tota la humanitat, vius i morts, en un sol punt, el de la generació de significat, per mitjà del jo metafòric dels individus passats, presents i futurs” (2013: 171). L'artifici evident pot ser més cert que el que quotidianament considerem que és la realitat:

L'única cosa realment transcendental que podem comprovar empíricament és la retícula quasi infinita que forma el flux mental de la nostra espècie, la constant reformulació, retranscripció, retransmissió, a través de la creació, del germen de la metàfora, doncs, multiplicant exponencialment el seu gruix, d'aquesta massa invisible i intangible, però més real que cap altra cosa: el món no existeix, existeixen els ulls que el miren: els ulls no veuen, veu el cervell que els controla, la xarxa nodular de cervells que interpreten el món (Mestres, 2013: 172).

D'aquesta manera, *Temps real* no només actualitza en el mite d'Electra la funció que tenia en l'antiguitat com a eina interpretativa del món, sinó que el converteix també en el mite que explica l'extrema dificultat de l'home de fugir del cercle de la violència, representada com un autèntic fat, en la mesura que és acollida en el si d'institucions humanes bàsiques, com la família, i governa la relació entre els seus membres. Igualment, per la cruesa com aquesta violència és presentada a l'espectador, s'actualitza també la funció catàrtica que Aristòtil atribuïa al gènere tràgic.

Per altra banda, és destacable que *Temps real* no contingui cap reflexió sobre si l'acció dels matricides és justa o no, que era un tema central en les versions clàssiques i que s'omple d'implicacions psicològiques en les recreacions contemporànies. A *Temps real*,

aquesta pregunta no només queda sense resposta, sinó que sona absurda. La manca de coherència psicològica dels personatges fa impossible cap mena de justificació o, com a mínim, explicació racional dels fets. A les obres d'Eurípides, per exemple, encara que l'oracle que ordena a Orestes venjar Agamèmnon resulti ser un caprici injust del déu d'Apol·lo, se sap que allò que mou Electra és el desig de venjança, de rescabalar-se de l'ultratge rebut i de ser lleial a la seva idea de justícia. En canvi, no hi ha cap motiu per pensar que Uri i Eli actuïn moguts per cap d'aquestes raons. Tot al contrari: sembla més aviat que no n'hi ha cap, de raó, i que la parella de germans no saben què es fan, però ho duen a terme perquè és l'únic que està al seu abast per intentar sortir d'una situació insostenible.

Aquesta impossibilitat de prendre partit per cap dels personatges de *Temps real* allunya l'obra de Mestres de recreacions com *I sogni di Clitennestra*, *Orestea (una commedia organica?)* o *Clitennestra*, de Ragué-Àrias, que quan neguen a Orestes la redempció que li depara Èsquil, ho fan per reivindicar el partit de Clitennestra i donar a la seva recreació un enfocament feminista. A *Temps real* no importa qui fa el paper de víctima i de botxí, i no només perquè els papers s'intercanviïn constantment, sinó perquè l'acte violent degrada tant qui el pateix com qui l'executa. Als maltractaments que s'infringeixen entre si els personatges s'hi pot aplicar aquesta reflexió del mateix Mestres sobre la tortura:

¿[N]o és la tortura una mena de mort més terrible per al qui hi és sotmès que la mateixa mort, no és la tortura una mena d'aniquilació moral tant per al torturador com per al torturat? Diuen els metges que el son no es recupera mai perquè aquelles hores no dormides no es

podran dormir mai i faltaran sempre al còmput biològic de cada persona. De la mateixa manera, cada vegada que es practica un acte de tortura, a les cases, a les comissaries, a les casernes, als camps de concentració, la humanitat s'aprima com a tal d'un pes que no tornarà a recuperar mai, mor una miqueta més [...] (2013: 105-106).

#### 4.8. *Clitemnestra parla tota sola*, de Biel Mesquida

*Clitemnestra parla tota sola* és el tercer dels quatre monòlegs breus que inclou el volum *Els missatgers no arriben mai*, de Biel Mesquida (1947 - ), escrit el 2012. A més del text dedicat a Clitemnestra, hi són tractats els personatges d'Ismene, Anna (germana de Dido) i Enone (dida de Fedra).

En una nota al final del llibre, es concreta que la impressió del volum es va concloure el dia 8 de novembre d'aquell any:

[E]l mateix dia de l'estrena de l'obra amb el mateix títol a la sala Joan Brossa del teatre La Seca (Espai Brossa) de Barcelona, en un muntatge interpretat per Pepa López en Enona, Rosa Novell en Clitemnestra i Anna Ycobalzeta en Ismene i dirigit per Rosa Novell (Mesquida, 2012a: 61).<sup>223</sup>

De fet, el text de Mesquida va ser un encàrrec de Rosa Novell, segons afirma ell mateix en un article escrit l'any 2015, amb motiu de la mort de l'actriu i directora:

Record els passejos amb na Rosa per la marina de Lluçmajor, devora els grans penya-segats sobre el mar blau de la badia, quan em demanava que li escrivís una obra que, sense ni un pistrinc, es veia amb cor i cos de muntar. I jo li deia que sí, que m'inventaria quatre dones per a ella, quatre secundàries clàssiques que farien uns solos polifònics i immortals (Mesquida, 28-II-2015).

---

<sup>223</sup> El monòleg d'Anna no es va representar, si bé s'inclou al llibre.

En el monòleg, Clitemnestra s'adreça al record d'Agamèmnon, a qui ja ha assassinat. La reina repassa, amb constants anticipacions i flashbacks, diferents episodis de la seva vida, començant per quan Agamèmnon se la va endur “com un botí de guerra” després de matar el seu primer marit i la seva filla i, malgrat tot, va aconseguir que “perdés el cap” per ell (Mesquida, 2012a: 37); i acabant amb l'assassinat a la banyera. Entremig, es descriu el sacrifici d'Ifigènia, la partida d'Agamèmnon cap a Troia, la llarga espera i la tornada del rei acompanyat per Cassandra.

Val a dir que el text de Mesquida se situa en una zona boirosa, al límit del que es pot arribar a considerar el mite d'Electra. A diferència d'altres recreacions en què l'acció acaba abans del matricidi, a *Clitemnestra parla tota sola* la reacció d'Electra a la mort d'Agamèmnon és esmentada d'una manera molt anecdòtica, sense provocar la tensió que aporta a *Clitemnestra* de Carrion, per exemple. Tanmateix, l'hipotext d'aquest monòleg segueix sent el mite d'Electra i la seva existència seria impensable sense els referents antics i contemporanis de què parteix. Valgui, doncs, com a il·lustració de la possibilitat que el mite d'Electra, a força de ser recreat, deixi de ser-ho.

El text de Mesquida parteix de totes tres versions clàssiques del mite i també té molts elements en comú amb les proses “Clytemnestre ou le crime”, recollida a *Feux* (1974 [1957]), de Marguerite Yourcenar,<sup>224</sup> i “Clitemnestra”, de *Les roques i el mar*,

---

<sup>224</sup> *Feux* aplega un total de nou proses poètiques breus de tema amorós protagonitzades per personatges mítics (excepte una que està dedicada a Maria Magdalena). En el cas de “Clytemnestre ou le crime”, la reina d'Argos, davant

*el blau* (1996 [1976]), de Salvador Espriu. Es tracta de dues versions contemporànies del mite, no dramàtiques, amb les quals el text de Mesquida comparteix, per exemple, el fet de presentar Cassandra encinta i que això provoqui la gelosia de la reina.

Ara bé, la caracterització de Clitemnestra i dels motius que la van dur a actuar és, d'entre els antics, d'inspiració bàsicament eurípidea, ja que el motor de l'acció són les passions. Amb relació a aquest aspecte, entre els contemporanis cal esmentar de nou "Clytemnestre ou le crime" com a referent principal i evident del text de Mesquida, així com *Électre ou la chute des Masques*, també de Yourcenar, i *Mourning Becomes Electra*, per la manera com és caracteritzat el personatge de Clitemnestra en aquestes dues obres dramàtiques. Aquesta importància de l'element passional fa que *Clitemnestra parla tota sola* també es pugui posar en relació amb *Clitemnestra* de Carrion, i amb la Clitemnestra que Clito, el personatge de Montserrat Roig, no va gosar ser. Per altra banda, la forma monologada i el lirisme del llenguatge apropa el text de Mesquida als poemes dramàtics de Ritsos.<sup>225</sup>

---

d'un grup de jutges que sap que la condemnaran irremissiblement, explica que l'assassinat d'Agamèmnon va ser motivat per un amor excessiu convertit en odi.

<sup>225</sup> En el pròleg d'*Els missatgers no arriben mai*, el mateix Mesquida esmenta uns quants autors de referència per a l'escriptura dels quatre monòlegs que aplega el llibre:

Sempre m'han apassionat els personatges de la mitologia grecollatina. Les seves històries formen part del bressol de la nostra cultura literària des de l'avior grega —Homer i els grans tràgics, Èsquil, Sòfocles i Eurípides—, llatina —Virgili, Ovidi, Sèneca— i contemporània —Racine, Yourcenar, Ritsos, Unamuno, Anglada, Espriu, Villalonga, O'Neill—, per esmentar-ne els més fonamentals per a mi (2012c: 11).



#### 4.8.1. Els elements argumentals i els personatges

La brevetat i la intensitat del text de Biel Mesquida fa que tractar separatament els elements argumentals i els personatges sigui poc operatiu, i més si es té en compte que el que fa avançar l'argument són els sentiments de la reina d'Argos.

Per altra banda, com en el cas de *Clitemnestra* d'Ambrosi Carrion, el fet que l'acció relatada no arribi més enllà de l'assassinat d'Agamèmnon deixa fora d'aquesta recreació pràcticament tots els elements argumentals de les aproximacions al mite en què el protagonisme recau en Electra o el seu germà. A diferència, però, de l'obra de Carrion, a *Clitemnestra parla tota sola* l'únic que se sap d'Electra és que conspira contra Clitemnestra i murmura “malediccions [...] com una pantera negra” (Mesquida, 2012a: 45).<sup>226</sup>

Tenint en compte això, el que és remarcable d'aquesta recreació pel que fa als elements constitutius del mite d'Electra gira

---

<sup>226</sup> Si bé en aquest monòleg la filla d'Agamèmnon no hi té gaire representació, és curiós observar que el monòleg dedicat a la germana d'Antígona es titula *El prisat escau a Ismene*, que remet clarament al títol de la recreació d'O'Neill, canviant però el referent mític i donant la volta al sentit de la frase: el prisat, un ornament senzill i alegre, escau a Ismene perquè és el negatiu d'Antígona, que comparteix molts trets amb l'Electra d'O'Neill, Yourcenar o Ritsos, i a qui sens dubte escau el dol:

Antígona malvivía entre mots gegantins, mots que pronunciava amb majúscules —HONOR, PÀTRIA, LLIBERTAT, IMMORTALITAT, JUSTÍCIA, ETERNITAT—, que l'embriagaven, l'encegaven, l'ofegaven, la tapaven i al final la deixaven com anestesiada, com desmaiada, com morta (Mesquida, 2012a: 53).

Per a una comparació entre els dos mites en l'àmbit català, vegeu també la narració “Ismene”, de Salvador Espriu (1984 [1983]: 138-139).

entorn del fat maleït dels Atrides i dels personatges de Clitemnestra i, en menor mesura, d'Egist.

Amb relació al fat de la família dels Atrides, cal esmentar que el sacrifici d'Ifigènia no és, com en el cas de Carrion o de Ragué-Àrias, ni el desencadenant de l'odi de Clitemnestra —perquè si bé provoca que Agamèmnon deixi de ser vist com un déu per la seva esposa, no és suficient per fer desaparèixer el desig—, ni una conseqüència més del destí maleït dels Atrides. En la recreació de Mesquida no hi ha cap fatalitat transcendent. El que mou la tragèdia són únicament les passions dels personatges: “els instints de mascle conqueridor, salvador, protector, que defensa l'honor de la família” d'Agamèmnon (Mesquida, 2012a: 37) i la passió amorosa convertida en despit de Clitemnestra. Malgrat tot, no falta l'al·lusió a “lamentacions i planys d'innocents condemnats en algun lloc que em perseguien sempre com un fat” (Mesquida, 2012a: 38), i que fa pensar tant en els fills d'Atreu, com en les pròpies filles de la reina mortes per Agamèmnon. Es tracta, però, d'una referència aïllada, que no té conseqüències posteriors.

Respecte al personatge de Clitemnestra, segons les paraules de Mesquida recollides a l'article d'Andreu Gomila: “Clitemnestra és la passió per un heroi, pel poder de l'home, dut a l'extrem, encara que al final mati Agamèmnon, cegada d'amor” (Gomila, 2-XI-2012).

És tota una novetat entre les recreacions catalanes fer de l'assassinat d'Agamèmnon un crim passional i no un acte de venjança. Això, com ja s'ha avançat, l'apropa a la narració de Marguerite Yourcenar “Clytemnestre ou le crime”, de *Feux*, una

prosa poètica breu de la qual Mesquida en manleva diversos motius.<sup>227</sup>

La caracterització d'Egíst també corre paral·lela a la de la prosa de Yourcenar. És simplement un passatemps de la reina que plora de por mentre Clitemnestra prepara el parany al seu marit:

Egíst simplement fou el bàlsam de les meves ferides i la companyia de les llargues nits de desconsol.  
I això era tot.  
I això no em bastava (Mesquida, 2012a: 42).

---

<sup>227</sup> De la proximitat entre els textos de Mesquida i Yourcenar, en són un exemple aquests fragments:

J'ai attendu cet homme avant qu'il n'eût un nom, un visage, lorsqu'il n'était encore que mon lointain malheur. [...].

C'est pour lui que ma nourrice m'a emmaillottée au sortir de ma mère, c'est pour tenir les comptes de son ménage d'homme riche que j'ai appris le calcul sur l'ardoise de l'école. Pour pavoiser la route où se poserait peut-être le pied de cet inconnu qui ferait de moi sa servante, j'ai lissé des draps et des étendards d'or (Yourcenar, 1974 [1957]:174-175).

Vaig descobrir que el meu destí era ben senzill i inexorable: viuria sempre entre el desig i el dolor.

Aquell desig que vaig viure quan era una dona que somia el seu heroi fort i turbulent, quan era una estudiant que aprèn els números per dur els teus comptes, quan era una teixidora d'estores on tu posaries els peus o una brodatora d'estendards d'or per a les teves victòries o una cosidora de llençols per a les nostres inacabables nits d'amor, quan la vida era un territori d'espera d'aquelles noces de pinyol vermell [...] (Mesquida, 2012a: 40).

També és una citació pràcticament textual del text de Yourcenar el fragment en què Clitemnestra parla de l'angoixa de l'espera i la gelosia:

Je luttais le jour contre l'angoisse, la nuit contre le désir, sans cesse contre le vide, cette forme lâche du malheur. [...].

La place du village était noire de femmes en deuil. J'enviais ces malheureuses de n'avoir plus que la terre pour rivale, et de savoir au moins que leur homme couchait seul (Yourcenar (1974 [1957]: 178).

De dia lluitava contra l'angoixa, de nit contra el desig, tostamps lluitava contra el mal de l'absència. [...].

Tenia enveja de les vídues perquè elles estaven segures que els seus homes dormien tot sols dins la terra (Mesquida, 2012a: 42).

#### 4.8.2. Els elements discursius

Pel que fa als elements discursius, cal destacar, en primer lloc, la forma de monòleg que, com ja s'ha dit a l'hora de parlar de la recreació de Montserrat Roig, fa que el relat mític sigui filtrat pel punt de vista d'un sol personatge. En aquest cas, a més, facilita que l'argument es converteixi en l'excusa per a l'exposició dels sentiments i motivacions de Clitemnestra, d'acord amb la intenció de l'autor de mostrar "la seva veu pròpia, més íntima" (Mesquida, 2012c: 12).

Per altra banda, el text de Mesquida està mancat de qualsevol didascàlia o indicació escènica i és de suposar que, en el muntatge que es va fer a La Seca, les decisions pel que fa al llenguatge escènic van ser preses sobretot per Rosa Novell.<sup>228</sup>

Pel que fa a la localització del monòleg, l'escenari que recrea el text recorda les mansions abandonades a la degradació on viuen els personatges dels poemes de Ritsos, així com la casa opressiva de la família Mannon de *Mourning Becomes Electra*:

Estic farta de fer voltes i voltes dins aquests palauot micènic, vell i polsós, que cau a trossos, entre cortinatges arnats i salons buits, sense trobar ni un oratge de consol, ni una paraula de compassió [...]. Sort que no he perdut el coratge que m'ensenyà la mare per poder enfrontar-me cada dia a tanta de maledicència i abjecció com

---

<sup>228</sup> La directora del muntatge va precedir els monòlegs d'una primera part on les tres actrius entraven a l'escenari vestides de carrer, com si acabessin d'arribar al teatre per a un assaig i, abans de caracteritzar-se, es reunissin per parlar de com entenien i afrontaven la representació dels seus personatges (Sotorra, 19-XI-2012). Es va introduir, doncs, una reflexió metateatral que Mesquida no incloïa en el seu text.

envolten aquest palau mig enfonsat, on tothom ha perdut l'alegria (Mesquida, 2012a: 38).

Per altra banda, Mesquida juga amb la indeterminació temporal: Clitemnestra parla del palauot micènic i d'estandards de la mateixa manera que parla de cotxes. És el mecanisme per aproximar el relat de la reina al lector contemporani i, alhora, universalitzar-lo, que ja s'ha vist en altres ocasions (Sartre, Yourcenar, etc.). Això també s'aconsegueix pel fet que el llenguatge de Clitemnestra, encara que elaborat, soni proper. També en aquest sentit el monòleg de Mesquida s'equipara a les proses poètiques de Yourcenar.

#### 4.8.3. Els elements temàtics

El centre temàtic de *Clitemnestra parla tota sola* és la passió amorosa que deriva en gelosia i odi. Com ja s'ha avançat, aquesta recreació segueix l'estela d'Ambrosi Carrion i, també, de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, de *Mourning Becomes Electra*, d'*Électre ou la chute des Masques* (en les quals la passió amorosa també hi té un paper important, però no exclusiu) i, sobretot, de la prosa "Clytemnestre ou le crime". Per altra banda, el text de Biel Mesquida té en comú amb el d'Ambrosi Carrion el fet que el protagonisme de Clitemnestra es desmarqui de la reivindicació feminista amb què altres autors s'han apropiat al personatge, sobretot a partir de la segona meitat del segle XX. Així mateix, el monòleg s'allunya de *Mourning Becomes Electra* o de *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, pel fet que els

sentiments de la protagonista de Mesquida no entren en conflicte amb cap mena de constrenyiment social. De fet, la unilateralitat del discurs de Clitemnestra impossibilita la representació de cap conflicte.

#### 4.9. Recapitulació

Les vuit peces dramàtiques tingudes en compte deixen constància de l'ampli ventall de maneres d'aproximar-se al mite d'Electra que s'ha posat en pràctica en el teatre català contemporani. No obstant, malgrat aquesta diversitat —explicable en part per les característiques particulars de cada autor i dels distints contextos en què es van escriure—, és possible identificar punts en comú i tendències compartides.

En primer lloc, s'ha evidenciat que, amb relació al plantejament general de les recreacions, gairebé totes elles presenten com a referent principal les versions clàssiques del mite, i que, en comptes de centrar-se en una tragèdia en concret, els autors les poden arribar a barrejar fins a fer-ne una síntesi, si és el cas. En aquest sentit, les recreacions catalanes no es diferencien de les obres del segle XX que s'han vist al capítol 2. A la prosa “Electra”, de *Les roques i el mar, el blau*, Espriu ironitza sobre aquesta tendència general que ell mateix també practica i, per boca de Pulcre Trompel·li, diu: “Un truc antiquíssim, una barreja dels tres tràgics. Si reeixida o no, serà parer del públic” (Espriu, 1996 [1976]: 133). Hi ha només dues excepcions. En primer lloc, *Ulisses a l'Argòlida*, de Nicolau M. Rubió i Tudurí, a més dels tràgics grecs, també té present l'*Odissea*

i, sobretot, *Les mouches*, de Sartre, el pes de la qual pràcticament eclipsa els referents antics. En segon lloc, hi ha el cas del monòleg de Biel Mesquida, *Clitemnestra parla tota sola*, l'hipotext principal del qual és "Clytemnestre ou le crime", de Marguerite Yourcenar.

Ara bé, encara que no sigui de manera tan patent, també és possible posar en relació les recreacions catalanes amb altres obres contemporànies de referència. Cal distingir, però, entre els casos en què s'estableix un vincle evident entre les obres catalanes i d'arreu, i les obres catalanes que, sense evidenciar un coneixement directe d'altres recreacions, comparteixen amb elles un tractament similar del mite.

En el primer grup hi hauria les relacions ja esmentades d'*Ulisses a l'Argòlida* amb *Les mouches* i de *Clitemnestra parla tota sola* amb la prosa "Clytemnestre ou le crime". A aquests casos caldria sumar *Mots de ritual per a Electra*, de Palau i Fabre, que també es pot relacionar amb *Les mouches*, de Sartre, i amb *Électre*, de Giraudoux.

Pel que fa a les tendències compartides sense que hi hagi evidència d'un coneixement d'altres obres afins, s'aniran posant de relleu a mesura que es repassi el tractament dels elements constitutius del mite d'Electra de les recreacions catalanes. Abans, però, cal remarcar la manca de relacions intertextuals de qualsevol mena entre les diverses recreacions dramàtiques catalanes. En canvi, hi són citades les traduccions de Carles Riba dels clàssics, ja sigui literalment, com a *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*; ja sigui després d'haver-les adaptat lleugerament, com en el cas de *Temps real*.

Amb relació als elements argumentals i als personatges del mite, cinc de les vuit obres comentades inclouen l'episodi del retorn i assassinat d'Agamèmnon representat a *Agamèmnon* d'Èsquil. També s'inclou el sacrifici d'Ifigènia com a episodi fonamental per al desenvolupament de l'argument d'algunes de les obres, especialment les protagonitzades per Clitemnestra (és el cas de les *Clitemnestra* de Carrión i de Ragué-Àrias, i del monòleg de Montserrat Roig).

L'anagnòrisi és un dels elements argumentals que ha patit més canvis. Deixant de banda *Clitemnestra*, d'Ambrosi Carrion, *Orestes*, de Comamala, i *Clitemnestra parla tota sola*, de Mesquida, en les quals no hi és perquè el seu argument acaba abans o comença després d'aquest episodi, l'escena del reconeixement entre els germans s'ha eliminat en aquelles versions que recreen el mite en un context que es vol contemporani i quotidià, en el qual els dos germans no han estat mai separats, possiblement perquè el tradicional exili fóra inversemblant i buscar una solució alternativa implicaria recórrer a complicacions argumentals excessives.

En canvi, hi ha una presència remarcable del motiu de l'autoreconeixement que ja trobem en el personatge d'Electra de Sòfocles i que és molt habitual tot al llarg del segle XX. En context català es troba a les obres de Rubió i Tudurí, Palau i Fabre i Roig (si bé en aquest darrer cas l'autoreconeixement és traspassat al personatge de Clitemnestra).

L'oracle i, en general, qualsevol referència a la divinitat, o bé cal entendre'l des d'un punt de vista cristià (com en el cas d'*Orestes* de Comamala i d'*Ulisses a l'Argòlida* de Rubió), o bé s'ha eliminat.



En els pocs casos en què s'ha mantingut, com a les *Clitemnestra* de Carrion i Ragué-Àrias, els déus ja no remetent a cap sistema de creences compartit pels lectors/espectadors i la seva presència respon més a necessitats argumentals que temàtiques. En això, les recreacions catalanes també segueixen de prop les recreacions de referència contemporànies que s'han vist al capítol 2.

El matricidi, en aquelles obres que hi és present, sempre comporta alguna conseqüència negativa per a Orestes i Electra (a excepció d'*Ulisses a l'Argòlida*), que sol ser l'aparició del remordiment, a vegades representat per les Erínies (que, sempre que entren en escena o són esmentades, acaben tenint una entitat únicament simbòlica). Per altra banda, si en l'antiguitat el crim d'Orestes implicava posar fi a la cadena d'atrocitats comeses en el si de la família dels Atrides, la tendència de les recreacions catalanes és la d'emfasitzar la idea que l'acció violenta només genera violència. El cas més extrem és *Temps real*, en què aquest element esdevé el nucli temàtic de l'obra.

Igualment, es tendeix a substituir la idea d'un fat que governa la vida dels homes per explicacions menys transcendents de les seves accions: l'imperi de les passions (*Clitemnestra*, de Carrión; *Clitemnestra parla tota sola*, de Mesquida; i, de manera més matisada, *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, de Roig); els constreyniments socials (*Clitemnestra*, de Ragué-Àrias; de nou, *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*; i, en la mesura que la societat institucionalitza o sanciona les relacions violentes, *Temps real*, de Mestres); o bé una determinada manera de concebre el món i l'home (*Ulisses a l'Argòlida*, de Rubió i Tudurí, que planteja un

existencialisme d'arrel catòlica com a alternativa a l'existencialisme sartrià; i *Orestes*, de Comamala, que recupera plantejaments de l'idealisme alemany).

Pel que fa als personatges, en primer lloc destaca el fet que Electra tendeix a convertir-se en un personatge secundari en les recreacions catalanes d'aquest mite que, atenent als models clàssics i contemporanis, s'ha batejat amb el seu nom.<sup>229</sup> Únicament en l'obra de Palau i Fabre té un paper rellevant. Per altra banda, l'usual és fer-ne un personatge obsessiu que és acusat sovint de bogeria. En totes les obres en què apareix com a personatge i no és únicament esmentada de passada, manté el paper d'instigadora del crim del seu germà. En les recreacions que es posicionen clarament de part de Clitemnestra, n'esdevé l'antagonista principal, juntament amb Agamèmnon. Així mateix, és destacable que els autors catalans estalviïn a Electra els moments de defalliment que té en algunes versions contemporànies, com la de Sartre o Yourcenar.

Orestes tendeix a mantenir els escrúpols i els dubtes amb què a l'antiguitat ja l'havia caracteritzat Eurípides, i que s'accentuen en recreacions contemporànies com *Mourning Becomes Electra*, *Électre ou la chute des Masques* o el poema dramàtic "Orestes", de Ritsos. A les recreacions catalanes sol ser també un personatge amb més matisos que no pas la seva germana.

---

<sup>229</sup> A la prosa "Electra", d'Espriu, hi ha també una curiosa constatació d'aquest decalatge entre la fortuna que ha fet el nom de la protagonista i la importància real del seu personatge. El text descriu l'assaig d'una posada en escena del mite. L'actriu que fa d'Electra es queixa al director: "Com li he de repetir que m'han de prolongar el paper? No hi llueixo, és curt. I una consciència, una vergonya, perquè la peça porta el nom del meu personatge" (Espriu, 1996 [1976]: 133).

Sobta la importància que rep el personatge de Clitemnestra. En l'àmbit català es tendeix a explotar la seva vessant passional i, en el cas de les recreacions de Ragué-Àrias i Roig, s'empra per denunciar la desigualtat entre home i dona.<sup>230</sup>

Egist és, en general, molt poc rellevant. Només té un paper destacat en les recreacions de Roig i Mestres, i només en la primera d'elles és un personatge que pugui inspirar la simpatia dels lectors/espectadors. En la resta de recreacions catalanes, és presentat com un personatge pervers i aprofitat i, en ocasions, covard.

Amb relació als elements discursius, l'estil de llenguatge emprat en aquestes vuit Electres fa pensar que la idea que es tenia a principis de segle XX sobre la necessitat d'un registre solemne per al tractament de temes tràgics perviu fins a la segona meitat del segle XX, com evidencia la paròdia que en fa Rubió i Tudurí a finals dels anys quaranta, o el fet que, als setanta i vuitanta, respectivament, Comamala i Ragué-Àrias encara optin per un estil allunyat de l'ús social de la llengua dels seus contemporanis. També es pot entendre com a un senyal de la supervivència d'aquesta idea el contrast en la recreació de Montserrat Roig entre la parla col·loquial de Clito Mestres i la gravetat amb què recita els versos ribians d'*Electra*. Paral·lelament, però, hi ha recreacions que empenen un llenguatge que cerca la naturalitat, com el dels personatges d'*Ulisses a*

---

<sup>230</sup> Aquest també és el cas de *Clitemnestra. El frustrat sacrifici d'Ifigènia a l'Illa*, d'Esteve Albert i Corp. En aquesta obra, en el seu discurs final, Clitemnestra exclama: "Afanyosos d'aventures / per guanyar fama i diners / quan, novelles singladures, / folls, els homes han emprès, / ens veiem abandonades, / menystingudes, ignorades, / com si, d'ells, no fóssim res [...]" (Albert i Corp, 1997: 379).

*l'Argòlida* quan no juguen a fer tragèdia, o el que es fa servir a *Temps real*. Pel que fa al monòleg de Mesquida, el seu grau d'elaboració formal l'allunya també de la parla quotidiana, però això es deu, més que a la voluntat d'apropar-se a la tragèdia mitjançant el llenguatge, a la influència del referent de les proses poètiques de Yourcenar (que, al seu torn, tenen més punts de contacte amb el gènere elegíac que no pas amb la tragèdia).

Consideració especial mereixen els versos de Palau i Fabre, que és l'únic autor que hi recorre, a banda de Carrion (que escrivia en un context molt favorable a aquesta forma). Sembla plausible que calgui posar en relació l'ús del vers amb les reflexions de Palau entorn de la tragèdia, i considerar-lo un mitjà per apropar-se a la seva idea de teatre espasme.

Amb relació al context temporal de l'acció representada, és remarcable l'ambigüitat que es dona a les recreacions de Comamala i Mesquida, i que es pot entendre alhora com a fruit d'una voluntat d'universalització dels temes representats, i com a resposta a una manera de fer molt estesa (s'ha vist també, per exemple, en els textos de Giraudoux, Sartre, Yourcenar i Ritsos). En canvi, a *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* i a *Temps real*, on l'acció és transportada a un context actual, aquesta universalització s'aconsegueix gràcies a les referències explícites als textos clàssics (i, en el cas de *Temps real*, també pel mecanisme de repetició en què es basa l'obra).

Pel que fa a la resta d'elements del llenguatge escènic, en general són poc rellevants, tret del joc de llums i ombres de Carrion i el munt de fons de la recreació de Rubió i Tudurí, que tenen un

pes simbòlic especial. Al marge d'això, el tractament d'aquest aspecte es limita a reforçar el sentit general que es desprèn dels elements argumentals, i el mateix pot dir-se de les diverses opcions a l'hora de triar l'ordre de les escenes. Hi ha, però, una excepció remarcable: *Temps real*, on els elements discursius són tant o més importants que els elements argumentals a l'hora d'interpretar l'obra. Això és degut al joc de repeticions amb variació i de progressió en espiral que posa en marxa l'autor, tant a nivell temporal com espacial.

Amb relació als elements temàtics, en primer lloc cal destacar que, en les recreacions catalanes, la reflexió entorn de la justícia que es donava a les versions clàssiques ha estat desplaçada per altres temes. El mateix es pot dir de la relació entre homes i déus, present únicament a *Ulisses a l'Argòlida* i *Orestes*, que són, justament, les úniques obres que llegeixen el mite des d'una postura cristiana i que coincideixen a fer-ho amb un clar component paròdic (de *Les mouches*, en el cas de l'obra de Rubió, i d'un drama de fe, en el cas de Comamala). De fet, pel que fa als temes que tracten, les recreacions catalanes s'apropen més a les repeses del segle XX que no pas als models clàssics, dels quals només ha tingut una autèntica continuïtat la tendència d'Eurípides a emfasitzar les passions dels personatges. Justament, el *pathos* és la clau de volta tant de *Clitemnestra* d'Ambrosi Carrion, com de *Clitemnestra parla tota sola* de Biel Mesquida, la primera i l'última de les recreacions catalanes estudiades. Els sentiments també tenen un paper important a *Reivindicació de la senyora Clito Mestres* com a element oposat a les convencions socials que tendeixen a ofegar-los.

També s'apropa a aquesta temàtica *Mots de ritual per a Electra*, on el conflicte entre anhel individual i prohibició externa és tractat des del cas extrem de la relació incestuosa d'Electra i Orestes (present també a *Électre*, de Jean Giraudoux; a *Mourning Becomes Electra* i, en clau paròdica, a *Ulisses a l'Argòlida*). Ara bé, la sensualitat i l'erotisme transgressors de l'obra de Palau i Fabre no denuncien cap realitat social, sinó que cal entendre'ls més aviat com a una filosofia de vida que, inspirant-se en l'existencialisme, postula la llibertat individual.

Seguint aquesta línia, s'escau que el mite d'Electra ha servit per expressar, de manera força explícita, la particular concepció del món i les tesis personals dels autors d'algunes de les recreacions. És el cas de l'existencialisme antisartrià i del mediterranisme de Rubió, de la crida a la moderació de Comamala i de la denúncia de la desigualtat entre home i dona de les recreacions de Ragué-Àrias i de Roig (molt contundent en el primer cas, més matisada en el segon). Així mateix, *Temps real* també és força eloqüent pel que fa a la manera com el seu autor entén la naturalesa de l'home i la de les seves institucions.

Pel que fa a la qüestió de la recreació del mite d'Electra en tant que mite tràgic, tres dels vuit textos comentats s'autoanomenen tragèdies. És el cas de les *Clitemnestra* d'Ambrosi Carrion i de Ragué-Àrias, i de *Mots de ritual per a Electra*. Es tracta, en primer lloc, d'una pertinença a la tragèdia entesa com a gènere literari que compleix amb un seguit de convencions heretades del món antic. Ho demostra l'ús compartit pels tres textos d'un llenguatge que defuig d'una o altra manera la naturalitat de la parla quotidiana, i el

fet de contenir un grup coral (de sacerdotesses d'Àrtemis en el cas de Carrion; d'Erínies, molt a l'estil de les mosques de Sartre, en el cas de Palau; i de dones de la nit en el de Ragué-Àrias).<sup>231</sup>

A nivell temàtic i de tractament dels elements argumentals, la vinculació amb el gènere tràgic és buscada per camins molt diferents. A la peça de Carrion, a jutjar per l'ús que fa de l'adjectiu "tràgic", es tracta de l'exposició de passions exacerbades que menen a un resultat catastròfic, com l'odi de Clitemnestra i Electra. La lectura del gènere tràgic com a exposició dels sentiments extrems dels seus personatges, però, no és exclusiva de Carrion, com demostra el fet que, a principis dels anys seixanta, Joan Petit afirmés a la introducció d'*Electra* de Sòfocles que:

En *Electra*, en canvi, no es planteja purament i simplement la qüestió de punir un crim il·lustre: l'important és de veure com aquest crim, la situació injusta que en resulta i la necessitat que siguin castigats els culpables han configurat el caràcter d'una noia (Petit, 1961: 17).

Tanmateix, la "tragicitat" de *Clitemnestra* de Carrion és debilitada per l'absència d'un conflicte clar que transcendeixi l'argument de l'obra, un conflicte que és present en moltes altres peces d'aquest dramaturg.

En el cas de *Mots de ritual per a Electra*, i d'acord amb les reflexions crítiques i teòriques del seu autor pel que fa al gènere tràgic, és l'acte extremat, transgressor i lliure d'Orestes i Electra allò que converteix la peça de Palau i Fabre en una tragèdia.

---

<sup>231</sup> Val a dir que en l'entrevista recollida a l'Annex 2 d'aquest treball, Ragué-Àrias renuncia a una definició de tragèdia segons criteris purament formals. Tanmateix, no deixa de ser significatiu que la seva obra reproduïx aquestes convencions.

Per últim, la tragicitat de *Clitemnestra* de Maria-Josep Ragué-Àrias consistiria, segons la mateixa autora,<sup>232</sup> en el seguit de desicions equivocades dels personatges i el desenllaç catastròfic al qual condueixen. Al marge d'això, si tenim en compte que el tema principal de l'obra és el conflicte entre els valors femenins, representats per Clitemnestra i el Cor les dones de la nit, i els valors masculins, representats per Orestes i Electra, entre altres, vénen al cap les paraules amb què Carles Riba comentava *Les Eumènides* a propòsit de la seva edició i traducció del text d'Èsquil:

Cal que cadascuna de les parts representi alguna cosa més enllà d'ella mateixa, un principi i un ordre que transcendeixin les seves raons personals: altrament no tindria cap interès ètic, i ni tan sols tràgic, la pugna (Riba, 1934a: xvi).

Aquesta idea de la tragèdia com a escenificació d'un conflicte que transcendeix el simple argument de l'obra és també present a *Orestes* de Romà Comamala, que escenifica la lluita entre fe i raó. Aquesta obra, tot i que ha estat qualificada pel seu autor de drama, comparteix amb les tres recreacions catalanes que s'autoproclamen tragèdies la solemnitat del llenguatge i la inclusió d'un grup coral. Per altra banda, *Orestes* evidencia una concepció plenament tràgica de l'home.

Pel que fa a la resta d'obres que recreen el mite tràgic d'Electra sense autoanomenar-se tragèdies i optant per formes teatrals molt distants de la tragèdia àtica, són especialment rellevants *Ulisses a l'Argòlida* i *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*, ja que totes dues neguen la tragèdia.

---

<sup>232</sup> Vegeu l'Annex 2.



*Ulisses a l'Argòlida*, que adopta una forma molt propera a la del teatre de boulevard, és una paròdia de la tragèdia entesa alhora com a gènere literari i com a concepció de l'home i el món derivada d'una interpretació personal de l'existencialisme.

Per la seva banda, l'obra de Montserrat Roig, escrita sota la forma de monòleg, presenta, com diu Benet i Jornet, “una Clitemnestra sense tragèdia” (Benet i Jornet, 1992: 15), i ho és perquè ha renunciat a generar cap conflicte enfrontant-se a la pressió social per aconseguir realitzar-se personalment. De nou, doncs, hi ha la idea de conflicte com a tema característic d'un gènere que l'obra de Roig assenyala a la vegada que se'n distancia.

Pel que fa a la vinculació amb la tragèdia de *Temps real*, Albert Mestres afirma que no pretén reformular el gènere tràgic amb la seva obra, que només és una tragèdia en el sentit que acaba malament.<sup>233</sup> Ara bé, tot i allunyar-se formalment d'aquest gènere, *Temps real* actualitza com cap altra recreació que s'hagi comentat en el capítol 4 la capacitat del mite tràgic d'universalitzar un conflicte concret. En aquest cas, el mite s'encarna en un seguit d'escenes de violència domèstica perfectament contemporànies per al públic al qual s'adreça l'obra. Aquestes escenes, al seu torn, remetent a una idea ben clara de l'home i la societat. L'espiral de violència abat els personatges de *Temps real* de la mateixa manera que els herois d'Èsquil acabaven sucumbint a la voluntat de Zeus.

Finalment, l'únic pont que podria unir el text de *Clitemnestra parla tota sola* amb el gènere tràgic, tal com se l'ha considerat fins aquí, seria la passió exacerbada de la seva protagonista. No obstant,

---

<sup>233</sup> Vegeu l'entrevista recollida a l'Annex 3 d'aquest treball.

la unilateralitat del discurs de la reina, a més de suposar la manca de conflicte, allunya el monòleg de Mesquida de la tragèdia entesa al mateix temps com a gènere dramàtic i com a concepció de l'home i el món.

## 5. Conclusió general

Amb relació als pressupòsits establerts al principi d'aquest treball, en l'apartat 1.3.5, cal dir, per començar, que la distinció *a priori* entre traducció, adaptació i recreació ha estat útil per orientar i organitzar la investigació, però que cal restar importància al fet de partir d'un o més hipotextos com a criteri per discernir una pràctica intertextual de l'altra. En vista dels resultats, els criteris que *a posteriori* poden ser considerats operatius per distingir entre traducció i adaptació, per una banda, i recreació, per l'altra, són la qüestió de l'autoria —ja que a les traduccions i adaptacions es manté l'autor dels textos de partida com a autor principal, mentre que en el segon cas s'imposa l'autor de la recreació—, i de la fidelitat entesa com a norma —a la qual han resultat ser sensibles tant les adaptacions com les traduccions, però no les recreacions. Així mateix, a l'hora de discriminar entre traduccions i adaptacions, l'únic criteri vàlid ha resultat ser la reinterpretació original dels elements constitutius del mite que es dona en les adaptacions (al marge de la seva pretesa i/o esperada fidelitat al text d'origen), fet que les assimila a les recreacions.

Pel que fa a les tres hipòtesis plantejades, es confirma, en primer lloc, que existeix una clara relació de retroalimentació entre les tragèdies àtiques i les recreacions dels segles XX i principis del XXI. És evident que les vuit recreacions catalanes que s'han tingut en compte en el capítol 4 reinterpreten els elements constitutius del mite de manera molt semblant a altres repeses occidentals contemporànies, i si bé no sempre es pot parlar d'una influència

directa i conscient, hi ha, sens dubte, tendències compartides. En menor grau, això també és observable en la manera com els traductors i adaptadors que s'han estudiat en el capítol 3 s'han apropiat als textos clàssics. El cas més evident és el pròleg que Jeroni Rubió afegeix a la seva adaptació i que fa que la simpatia dels espectadors es decanti cap a Clitemnestra, com ocorre en moltes de les recreacions que s'han vist. També és possible, però, posar en relació la profunditat psicològica que Riba atribueix als personatges d'Èsquil amb la reinterpretació psicologista del mite que, pocs anys abans, O'Neill havia posat en practica a *Mourning Becomes Electra* (amb el benentès que, més que d'una influència directa, es tractaria d'una manera de fer coincident).

En segon lloc, es confirma que, si bé un mite és la suma de les seves recreacions, n'hi ha que pesen més que altres. És curiós que, malgrat el dinamisme originari de la tragèdia àtica en el tractament dels mites, les obres d'Èsquil, Eurípides i Sòfocles hagin adquirit un rol canonitzador pel que fa al mite d'Electra, fins al punt que recrear-lo vol dir, tant per als autors catalans com d'arreu, recrear en primer lloc les obres dels tragediògrafs àtics. La influència evident que han tingut altres recreacions contemporànies en el tractament del mite dels autors catalans només és patent a *Ulisses a l'Argòlida* — el vincle de la qual amb *Les mouches* es deixa entreveure amb l'única finalitat de rebutjar-ne la interpretació— i a *Clitemnestra parla tota sola*.

Ara bé, el fet que els textos clàssics siguin tinguts com a hipotextos principals no implica per força una actitud reverent envers el món clàssic, contràriament al que pressuposàvem a l'inici

del treball. La tendència de les recreacions catalanes a descontextualitzar el mite i, fins i tot, a apropar-lo a l'actualitat del lector/espectador contemporani per diversos mitjans, desdibuixa alhora la cultura original. En les recreacions d'Ambrosi Carrion i de Nicolau M. Rubió i Tudurí, el mite d'Electra es presenta encara fortament arrelat a la cultura grega (o, si més no, mediterrània, segons el particular mediterranisme de Rubió i Tudurí). A *Mots de ritual per a Electra*, en canvi, el mite d'Electra és ja patrimoni universal.

En tercer i darrer lloc, és evident que la represa del mite d'Electra va lligada a una actualització, més o menys conscient, de les funcions que se li han atribuït a la tragèdia clàssica —universalització d'un conflicte concret i expressió de la particular concepció dels seus autors de l'home i el món—, fins al punt que podríem preguntar-nos si té alguna relació la pràctica desintegració del mite d'Electra que es dona en el text de Mesquida amb l'allunyament que presenta aquest monòleg de la qüestió tràgica. Cal remarcar que aquesta actualització de les funcions de la tragèdia no sempre va lligada, en l'àmbit català, a l'adaptació de les convencions formals característiques d'aquest gènere a l'antiguitat.

Per concloure, voldríem recordar que hem limitat aquest treball a un nombre determinat de peces que componen el complex mosaic de la recepció del mite d'Electra en el teatre català contemporani. Per tant, les conclusions a què hem arribat no poden ser sinó parcials. Un primer pas per ampliar l'estudi consistiria, tal vegada, a prendre en consideració també la recepció crítica de les posades en escena dels textos d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides.

En un futur més o menys immediat es podria anar més enllà ampliant la recerca a les traduccions al català i als muntatges de les recreacions contemporànies que s'han vist al capítol 2.

Prenent una altra direcció, també ens podríem plantejar si l'anàlisi realitzada sobre el mite d'Electra es podria aplicar a altres mites i oferir uns resultats més o menys semblants, tot ampliant l'estudi sobre la recepció dels mites clàssics en el teatre català contemporani.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Fonts primàries

Albert i Corp, E. (1997). *Clitemnestra. El frustrat intent de sacrifici a l'illa*. Dins *Muntatges escènics* (pp. 361-381). Andorra: Editorial d'Andorra.

Carrion, A. (1911). *Clitemnestra* [mecanoscrit inèdit conservat a la Biblioteca de Montserrat, a l'Abadia de Montserrat].

Castellucci, R. et al. (2001). *Orestea (una commedia organica?)*. Dins *Epoepa della polvere. Il teatro della Società Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi* (95-143). Milà: Ubulibri.

Comamala, R. (1978). *Alcmeó*. Dins *Variacions sobre mites grecs* (vol. II, pp. 131-182). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1980). *Aquil·les*. Dins *Variacions sobre mites grecs* (vol. III, 5-52). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1986a). *Orestes*. Dins *Variacions sobre mites grecs IV* (vol. IV, pp. 23-52). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1986b). *Antígona*. Dins *Variacions sobre mites grecs* (vol. IV, pp. 104-138). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Eliot, T. S. (1969 [1939]). *The Family Reunion*. Londres: Faber and Faber.

Espriu, S. (1996 [1976]). *Les roques i el mar, el blau*. Barcelona: Edicions 62.

Giraudoux, J. (1982 [1937]). *Électre*. Dins *Théâtre complet* (pp. 593-685). París: Gallimard.

Hofmannsthal, H. von (1954 [1904]). *Electra*. Dins *Gesammelte Werke. Dramen*. (vol. II, pp. 7-75). Frankfurt del Main: S. Fischer Verlag.

Maraini, D. (2012 [1978]). *I sogni di Clitemnestra*, dins *Dialogo di una prostituta con un suo cliente e altre commedie* (pp. 83-183). Milà: BUR.

- Mesquida, B. (2012a). *Clitemnestra parla tota sola*. Dins *Els missatgers no arriben mai* (pp. 35-46). Pollença: El Gall Editor, SL.
- Mesquida, B. (2012b). *El prisat escau a Ismene*. Dins *Els missatgers no arriben mai* (pp. 47-67). Pollença: El Gall Editor, SL.
- Mestres, A. (1998). *La bufa*. Barcelona: Proa.
- (2002). *Dramàtic i altres peces*. Barcelona: Edicions 62.
- (2004). *1714. Homenatge a Sarajevo*. Tarragona: Arola Editors.
- (2007), *Temps real*. Dins Aymar, A. i Mestres, A. *La indiana/ Temps real* (pp. 83-174). Barcelona: Proa.
- O'Neill, E. (1988 [1931]). *Mourning Becomes Electra*. Dins *Complete Plays. 1920-1931* (vol. II, pp. 887-1054). Nova York: The Library of America.
- Palau i Fabre, J. (2005a). *Obra literària completa. Poesia, teatre i contes* (vol. I). Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Ragué-Àrias, M. J. (1986). *Clitemnestra*. Barcelona: Editorial Millà.
- (s.d.). *Ritual per a Medea* [mecanoscrit inèdit conservat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre].
- Ritsos, I. (1972). *Τεταρτη Διασταση*. Atenes: Kedros.
- Roig, M. (1992). *Reivindicació de la senyora Clito Mestres. Seguit de El mateix paisatge*. Barcelona: Edicions 62.
- Rubió i Tudurí, N.-M. (1962). *Ulisses a l'Argólida*. Barcelona: ADB.
- Sartre, J. P. (1982 [1943]). *Huis clos. Les mouches*. París: Gallimard.
- Yourcenar, M. (1971a [1954]) *Électre ou la chute des Masques*. Dins *Théâtre* (vol. II, pp. 9-79). París: Gallimard.
- (1974 [1957]). «Clytemnestre ou le crime». Dins *Feux* (pp. 173-190). París: Gallimard.



## 1.1. Traduccions i adaptacions citades

- Balasz, M. (trad.) (1986). Èsquil. *Orestea*. Dins *Les set tragèdies* (pp. 149-298). Barcelona: Edicions 62.
- Bulbena, A. (trad.) (1919). Èsquil. *Les Choèfores, una tragedia orestiana*. Barcelona: Imprenta Badia.
- Casas, J. (trad.) (2007) Ritsos, I. “Crisòtemis”. Dins *Tres poemes dramàtics* (pp. 45-81). Berga: Edicions l’Albí.
- (trad.) (2014). Ritsos, I. *Els Atrides. Sota l’ombra de la muntanya, Orestes, Agamèmnon*. Barcelona: Adesiara.
- Errandonea, I. (trad.) (1965). Sòfocles. *Electra*. Dins *Tragedias* (vol. II, pp. 114-180). Barcelona: Alma mater.
- Franquesa i Gomis, J. (trad.) (1912). Sòfocles. *Electra*. Barcelona: Tipografia l’Avenç.
- Martín, À. (trad.) (2016). Aristòtil. *Poètica*. Barcelona: Angle Editorial.
- Mazon, P. (trad.) (1925), Eschyle. *Agamemnon. Les Choéphores. Les Euménides* (vol. II). París: Les Belles Lettres.
- Pena, J. (trad.) (1912). Hofmannsthal, H. von. *Elektra. Tragèdia en un acte*. Barcelona: Alvar Verdaguer.
- Pierron, A. (trad.) (1851). Eschyle. *L’Orestie*. París: Charpentier.
- Riba, C. (trad.) (1920). Sòfocles. *Antígona. Electra*. Barcelona: Editorial Catalana.
- (trad.) (1934). Èsquil. *L’Orestea*. Dins *Tragèdies* (vol. III, pp. 14-175). Barcelona: Editorial Alpha.
- (trad.) (1961). Sòfocles. *Electra*. Dins *Tragèdies* (vol. III, 15-77). Barcelona: Editorial Alpha.
- (trad.) (1977 [1951]). Sòfocles. *Electra*. Dins *Tragèdies* (vol. II, pp. 103-158). Barcelona: Curial.
- (trad.) (1977a). Eurípidès. *Electra*. Dins *Tragèdies* (vol. II, pp. 293-343). Barcelona: Curial.

— (trad.) (1977b). Eurípides. *Orestes*. Dins *Tragèdies* (vol. III, 129-191). Barcelona: Curial.

Rubió, J. (adap.) (2010). Sòfocles. *Electra*. Barcelona: Proa.

## 1.2. Edicions i comentaris dels textos clàssics

Allen, T. W. (ed.) (1966 [1908]). *Homeri opera. Odysseae libros XII-XXIV* (vol. I). Oxford: Oxford University Press.

— (ed.) (1967 [1908]). *Homeri opera. Odysseae libros I-XII* (vol. I). Oxford: Oxford University Press.

— (ed.) (1969 [1912]). *Homeri Opera. Hymnos, Cyclum, Fragmenta, Margitem, Batrachomyomachiam, Vitas continens* (vol. V). Oxford: Oxford University Press.

Diggle, J. (ed.) (1981). *Euripidis fabulae* (vol. II). Oxford: Oxford University Press.

— (ed.) (1994). *Euripidis fabulae* (vol. III). Oxford: Oxford University Press.

Finglass, P. J. (2007). *Sophocles. Electra*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kassel, R. (ed.) (1965). *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Oxford University Press.

Lloyd-Jones, H. i Wilson, N. G. (eds.) (1990). *Sophoclis fabulae*. Oxford: Oxford University Press.

Page, D. (ed.) (1972). *Aeschyli. Septem quae supersunt Tragoedias*. Oxford: Oxford University Press.

— (ed.) (1968). *Lyrice graeca selecta*. Oxford: Oxford University Press.

Skeat, W. W. (ed.) (1843 [1977]). *Chaucer. The Complete Works*. Londres: Oxford University Press.

## 2. Fonts secundàries

Aaltonen, S. (2000). *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon: Multilingual Matters.

Alsina Clota, J. (1964). «Modernas interpretaciones de Sòfocles», *Convivium*, (17-18), 225-237.

— (1966). «Introducció». Dins Eurípides. *Tragèdies* (vol. I, pp. 9-86). Barcelona: Editorial Alpha.

Aguado, J. A. (13-V-2015). «Paraules des de l'exili». *Diari de Terrassa*, p. 13.

Alsina Keith, V. (2011). «Balasch i Recort, Manuel». Dins Godayol, P. i Bacardí, M. (coords.). *Diccionari de la traducció catalana* (pp. 56-58). Vic: Eumo Editorial, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de les Illes Balears, Universitat Jaume I i Universitat de Vic.

Anònim (25-IV-1912). *La Vanguardia Española*, p. 13.

— (21-X-1942). «Representaciones de comedia francesa». *La Vanguardia Española*, p. 5.

— (13-II-1949). «Estrena en España de la ópera 'Electra', de Ricardo Strauss». *La Vanguardia Española*, p. 13.

— (14-XI-2001). «El TNC reune a la família de Montserrat Roig». *La Vanguardia*, p. 40.

Avezzù, G. (ed.) (2002). *Elettra. Variazioni sul mito*. Venècia: Marsilio Editori.

Bacardí, M. (2005). «Antoni Bulbena i Tosell, traductor en guerra». Dins Gibert, M. M. i Ortín, M. *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1919-1939)* (pp. 169-180). Lleida: Trilcat i Punctum.

Bacardí, M.; Fontcuberta, J. i Parcerisas, F. (1998). *Cent anys de traducció al català. (1891-1990) Antologia*. Vic: Eumo.

Baget Herms, J.-M. (4-XI-1992). «El homenaje más auténtico». *La Vanguardia*, p. 6.

Bakogianni, A. (2012). *Electra, Ancient and Modern: Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. Londres: Institute of Classical Studies.

Balash, M. (1984). *Carles Riba, hel·lenista i humanista*. Barcelona: Editorial Barcino.

— (1986). «Nota preliminar». Dins Èsquil. *Les set tragèdies* (7-9). Barcelona: Edicions 62.

Bassnett, S. (1981). «The Translator in the Theatre». *Theatre Quarterly*, (10), 37-48.

— (1985). «Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Texts». Dins Hermans, T. (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 87-102). Nova York: Routledge.

— (1998). «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre». Dins Bassnett, S. i Lefevere, A. (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters.

Batlle, C. (1988). *El teatre d'Ambrosi Carrion* [Tesi de llicenciatura no publicada]. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

Benach, J. A. (13-VI-1991). «La Roig, en acció». *La Vanguardia*, p. 60.

— (14-V-2015). «Electra i la guerra». *La Vanguardia*, p. 38.

Benedetto, V. de i Medda, E. (1997). *La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*. Torí: Einaudi.

Benet i Jornet, J. M. (1992). «El teatre de Nicolau M. Rubió i Tudurí». Dins *La malícia del text* (pp. 162-176). Barcelona: Curial.

— (1992). «Pròleg». Dins *Reivindicació de la senyora Clito Mestres. Seguit de El mateix paisatge* (pp. 7-17). Barcelona: Edicions 62.

Bierl, A. (2004 [1996]). *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. de Luca Zenobi. Roma: Bulzoni.

- Bogard, T. i Bryer, J. R. (eds.) (1988). *Selected Letters of Eugene O'Neill*. Nova York: Vail-Ballou Press.
- Bohigas, P. (ed.) (1983). *Cançoners popular català*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bowra, C. M. (1944). *Sophoclean Tragedy*. Oxford: Clarendon.
- Brunel, P. (1971). *Le mythe d'Électre*. París: Colin.
- Bulbena, A. (1919). «Prolegomen». Dins Èsquil. *Les Choèfores, una tragedia orestiana* (pp. 5-8). Barcelona: Impremta Badia.
- Burian, P. (1997). «Myth into Muthos: the Shaping of Tragic Plot». Dins Easterling, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 178-208). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cabré, R., Jufresa, M., i Malé i Pegueroles, J. (eds.) (2003). *Polis i nació: política i literatura (1900-1939)*. Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics.
- Cameron, D. (2000). «Tradaptation, Cultural Exchange and Black British Theatre». Dins Upton, C. A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* (pp. 18-25). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Carrion, A. (1916). «El moment actual del teatre català, conferència donada a 'El foment del Teatre Català, el dia 8 de gener de 1916'». *El Teatre Català*, V (203-207), 52-100.
- Carrión, A. i Segalà, L. (trads.) (1915). *Hero i Leandre, poema atribuït a Museu*. Barcelona: Tipografia Avenç.
- Cartledge, P. (1997). «Deep Plays: Theatre as Process in Greek Civic Life». Dins Easterling, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 3-36). Cambridge: Cambridge University Press.
- Castellanos, J. (1989). «L'obra narrativa de Nicolau Maria Rubió i Tudurí». Dins Bosch, J. (coord.). *Nicolau Maria Rubió i Tudurí (1891-1981)*. (pp. 155-178). Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- (2008). «Ambrosi Carrion, un dramaturg infatigable». Dins Carrion, A. *La Dama de Reus* (pp. 9-17). Barcelona: Proa.

- Castellucci, R. (2001b). «L'Orestea attraverso lo specchio». Dins *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Orestea, Giulio Cesare, Genesi* (pp.156-158). Milano: Ubulibri.
- Cattrysse, P. (2014). *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Anvers/Apeldoorn: Garant
- Coca, J. (2008). «Josep Palau i Fabre. El teatre d'un poeta». *Serra d'Or, I* (561 maig), 58-61.
- (2013). *El teatre de Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- (2015). Revisitant Palau i Fabre. [Conferència]. Recuperada de <http://arxiudigital.ateneubcn.org/items/show/1040>. Consultada per última vegada el dia 1 de setembre de 2016.
- Condello, F. (2010). *Elettra. Storia di un mito*. Roma: Carocci Editore.
- Corno, D. del, (1977). «La discendenza teatrale dell'Orestea». *Dioniso. Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico, XLVIII*, 351–369.
- Cortés, J. (25-VIII-1952). «Una 'Electra' moderna». *Mirador*, p. 5.
- Dubatti, J. (1994). «Aportes para la teoría y la metodología del teatro comparado: el concepto de 'adaptación teatral'». *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina* (29-30), 13–27.
- Duch, Ll. (2007). «Les raons del mite». Dins Malé, J. (ed.). *Del mite als mites* (pp. 11-24). Barcelona: Obrador Edèndum.
- Errandonea, I. (1942). «Al lector». Dins *Sòfocles y su teatro* (vol I, pp. 5-7). Madrid: Escelicer S. L.
- (1965). «Apéndice a Electra». Dins *Sòfocles. Tragedias* (vol II, pp. 181-192). Barcelona: Alma mater.
- Espasa, E. (2001). *La traducció d'alt de l'escenari*. Capellades: Eumo.

- Even-Zohar, I. (1990). *Poetics Today*, I (11).  
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>
- Fàbregas, X. (1968). «Crònica de les estrenes». *Serra d'Or*, I (4), 115-116.
- (1972). «Electra o la caiguda de les màscares». *Serra d'Or*, II (11), 69.
- (1977). «Pròleg». Dins Comamala, R. *Variacions sobre mites grecs* (vol. I, pp. 5-12). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1981). «Pròleg». Dins Comamala, R. *Peces breus* (vol. I, pp. 5-9). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fernàndez, I. (1-V-2015). «Al rescat del poeta Palau». *El Periódico*, p. 60.
- Fischlin, D. i Fortier, M. (eds.) (2000). *Adaptations of Shakespeare: a Critical Anthology of Plays from the Seventeenth*. Londres: Routledge.
- Franquesa i Gomis, J. (1912a) «Nota devantera». Dins Sòfocles. *Electra* (pp, 173-175). Barcelona: Tipografia l'Avencç.
- (1912b) «La 'Electra' de Sòfocles y ses imitacions». Dins Sòfocles. *Electra* (pp, 242-248). Barcelona: Tipografia l'Avencç.
- Franquesa, M. (2011). «Les primeres col·leccions bilingües dels clàssics grecs i llatins a Europa i la primera a Catalunya: la col·lecció de la Fundació Bernat Metge». *1611. Revista de historia de la traducción*, (5).  
<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/franquesa.htm>
- (2013). *La Fundació Bernat Metge, una obra de país (1923-1938)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gadamer, H. G. (1997 [1954]). «Mito y razón». Dins *Mito y Razón* (pp.13-22), trad. José Francisco Zúñiga García. Barcelona: Paidós.
- Gallén, E. (1982). «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». *Els Marges*, (26), 120-126.

— (1985). *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Edicions 62.

— (2009). «Enquesta sobre'l teatre en vers' a Teatralia (1908-1909): Estudi i edició». *Estudis Romànics*, XXXI, 183-218.

García Gual, C. (1999). «Sobre la interpretació literaria de mitos griegos: ironia e inversió del sentido». Dins Villanueva, D.; Monegal, A. i Bou, E. (eds.). *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp. 183-194). Madrid: Castalia.

Garcia-Portugués, E. (2014). «Salome y Elektra de Richard Strauss en Barcelona». *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, (3), 133-158. <http://www.raco.cat/index.php/EMBLECAT/article/viewFile/304776/394584>

Garriga, C. (1981). *La restauració clàssica d'Eugeni d'Ors*. Barcelona: Curial.

— (2003). «El ritme, el gest i la consciència nacional». Dins Cabré, R., Jufresa, M., i Malé i Peguerols, J. (eds.). *Polis i nació : política i literatura (1900-1939)* (pp. 33-50). Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics.

Garrigasait, R. (2015). *L'hàbit de la dificultat*. Barcelona: Institut d'Estudis Mòn Juïc.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.

Gibert, M. (1990). «Sobre el teatre de Romà Comamala». *Serra d'Or, I* (368, abril), 68-70.

— (1991). «Sobre *Judes Iscariot* de Nicolau Maria Rubió i Tudurí». *Serra d'Or, I* (378, juny), 62-64.

— (1992). «Sobre tres comèdies desconegudes de Nicolau M. Rubió i Tudurí». *Serra d'Or, II* (391-392 juliol-agost), 78-79.

— (2007). «Variacions sobre l'edició d'un llibre important». Dins Comamala, R. *El perfil d'una flama* (pp. 5-12). Romanyà-Valls: Cossetània.



- Gilabert, P. (2011a). «*Mourning Becomes Electra* by Eugene O'Neill: Aeschylus and Plato's Cave to Create a Dark Drama?». *Lexis poetica retorica e comunicazione nella tradizione classica*, (29), 369-402. [http://www.lexisonline.eu/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/Lexis29\\_Gilabert.pdf](http://www.lexisonline.eu/wordpress/wp-content/uploads/2016/07/Lexis29_Gilabert.pdf)
- (2011b) «'La caverna' de Josep Palau i Fabre (1952-1969): teatre versus al·legoria filosòfica per a representar i impedir el final tràgic i fosc del lluminós art de pensar». *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 1, 27-42. <http://revistes.ub.edu/index.php/AFAM/article/view/14477>
- Gomila, A. (2-XI-2012). «Quatre dones secundàries». *Time Out Barcelona*, p. 55.
- (8-V-2015). «La tragèdia de Palau i Fabre». *Time Out. El Periòdic*, p. 38.
- González Delgado, R. (2006). «La Biblioteca de Autores Griegos y Latinos de la Academia Calasancia». *AnMal Electrónica* (20). <http://www.anmal.uma.es/numero20/Delgado.pdf>
- Graell, V. (1-V-2015). «Electra: incesto y tragedia». *El Mundo*, p. 34.
- Güell, M. (1-V-2015). «Sófocles en el siglo XX». *ABC*, p. 65.
- Guillén, C. (2005 [1985]). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets.
- Hale, T. i Upton, C. A. (2000). «Introduction». Dins Upton, C. A. (ed.). *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation* (pp. 1-13). Manchester: St. Jerome Publishing
- Hall, E. (1997). «The Sociology of Athenian Tragedy». Dins Easterling, P. E. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (pp. 93–126). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hermans, T. (2013). «Descriptive Translation Studies». Dins Chapelle, C. A. (ed.). *The Encyclopedia of Applied Linguistics*. Blackwell Publishing Ltd.
- Doi: 10.1002/9781405198431.wbeal0315

- (2014 [1985]). «Introduction». Dins Hermans, T. (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation* (pp. 7-14). Nova York: Routledge.
- Heylen, R. (1993). *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets*. Londres: Routledge.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (2000 [1985]). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- (2013 [2006]). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.
- Izquierdo, O. (2007). «Quedar-se en blanc, ser el blanc». Dins Aymar, A. i Mestres, A. *La indiana/Temps real* (pp. 7-22). Barcelona: Proa.
- Jakobson, R. (1987 [1959]). «On Linguistic Aspects of Translation». Dins Pomorska, K. and Rudy, S. (eds.). *Language in Literature* (pp. 428-435). Cambridge, Massachusetts: Belknap.
- Jufresa, M. (2007). «L'Electra de Josep Palau i Fabre». Dins Malé, J. i Miralles, E. (eds.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània* (pp. 190-198). Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Junyent, J. M. (26-VI-1954). *El correo catalán*, p. 14.
- Juvan, M. (2008). «Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies». *CLCWEB*, 10 (3), 1–11.  
<http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1370>
- Kells, J. H. (1973). «Introduction». Dins Sophocles. *Electra*. (pp. 1-20). Cambridge: Cambridge University Press.
- La Combe, P. J. De (2010). *Les tragédies grecques sont-elles tragiques ? : théâtre et théorie*. Villeneuve-d'Asq: Bayard.
- Lefevere, A. (1984). «Refraction. Some observations on the Occasion of Wole Soyinka's *Opera Wonyosi*». Dins Zuber-Skerritt, O. (ed.). *Page to Stage. Theatre as Translation* (pp. 139–145). Amsterdam: Rodolpi.

— (1992). *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. Londres: Routledge.

Lehmann, H. T. (2013 [1999]). *Teatro posdramático*, trad. de Diana González. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados.

Lesky, A. (2001 [1966]). *Tragedia griega*, trad. de Juan Godó. Barcelona: Acontilado.

Losada Goya, J. M. (2012). «La tríada subversiva». Dins Losada Goya, J. M. i Girao Ochoa M. (eds.). *Myth and Subversion in the Contemporary Novel* (pp. 13-22). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Macintosh, F., Michelakis, P., Hall, E. i Taplin, O. (eds.) (2005). *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.

Malé, J. (2003). «Els tràgics grecs, entre el Modernisme i el Noucentisme». Dins Cabré, R., Jufresa, M., i Malé i Pegueroles, J. (eds.). *Polis i Nació. Política i Literatura (1900-1939)* (pp. 235-254). Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics.

— (2007). *Carles Riba i la traducció*. Lleida: Punctum i Trilcat.

— (2015). «Tragèdies catalanes del primer terç del segle XX». Dins Pujol Pardell, J. i Talavera Muntané, M. (eds.). *Tragèdia/Τραγωιλία* (pp. 193-227). Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Massot i Muntaner, J. (ed.) (2006). *Materials. Memòries de missions de recerca per Joan Amades: Palmira Jaquetti* (vol. XVI). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (ed.) (2009). *Materials. Missions de recerca a la casa de caritat de Barcelona per Joan Tomàs* (vol. XIX). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Massot i Muntaner, J.; Pueyo, S i Martorell, O. (1993). *Els segadors: Himne nacional de Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Generalitat de Catalunya.

Mastrorarde, D. (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Medina, J. (1978). «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba». *Els Marges*, (13), 102-110.
- (1978b). «L'hexàmetre i el díctic elegíac en la poesia catalana». *Els Marges*, (14), 3-30.
- (1989). *Carles Riba (1893-1959)* (vol. II). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Mesquida, B. (2012c). «*Els missatgers no arriben mai* o quatre valentes dones diuen la veritat». Dins *Els missatgers no arriben mai* (pp. 11-12). Pollença: El Gall Editor, SL.
- (28-II-2015). «La Novell, donota de teatre catalana i universal». *Núvol, el digital de la cultura*.  
<http://www.nuvol.com/opinio/la-novell-donota-de-teatre-catalana-i-universal/>
- Mestres, A. (2013). *Breu tractat sobre la mort i la bellesa*. Barcelona: Angle.
- Miralles, C. (1968). *Tragedia y política en Esquilo*. Barcelona: Ariel.
- (1977). «Pròleg». Dins Eurípides. *Tragèdies*, vol. I (pp. 5-33). Barcelona: Curial.
- (1995). «Riba sobre els grecs». Dins Medina, J. i Sullà, E. (eds.). *Actes del II Simposi Carles Riba* (pp. 7-22). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1996). «Introducció». Dins Espriu, S. *Les roques i el mar, el blau* (pp. VII-LXV). Barcelona: Edicions 62.
- Morales, M. L. (26-VI-1954). *El diario de Barcelona*, p. 22.
- Mounin, G. (1968). «La traduction au théâtre». *Babel*, 14 (1), 7-11.
- Murgades, J. (2003). «Ús ideològic del concepte de "classicisme" durant el Noucentisme». Dins Cabré, R., Jufresa, M., i Malé i Peguerols, J. (eds.). *Polis i nació : política i literatura (1900-1939)* (pp. 9-32). Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics.
- Mussarra, J. J. (2015). *Gods in Euripides*. Tübinguen: Narr Francke Attempto Verlag.

— (2015). «Aspectes del Sèneca tràgic dins la tradició literària catalana». Dins Pujol Pardell, J. i Talavera Muntané, M. (eds.). *Tragèdia/Τραγωδία* (pp. 47-80). Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona.

Nicolau d'Olwer, Ll. (14-II-1935). «Les tragèdies d'Èsquil traduïdes per Carles Riba». *La Publicitat*, p. 4.

Oliva, S. (2008). *Nova introducció a la mètrica*. Barcelona: Quaderns crema.

Olivares, J. C. (14-V-2015). «Monòlogo de una gran Amazona». *El País*, p. 29.

Oliver, R. (1-V-2015). «L'exili i la resistència es lliuren promíscuament a l'incest». *Què fem? La Vanguardia*, p. 12.

O'Neill, E. (1988 [1932]). «Second Thoughts». Dins Bogard, T. (ed.). *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill* (pp. 408-409). New Haven: Yale University Press.

Ordóñez, M. (1996). «O'Neill al Lliure: *El dol escau a Electra*». Dins *Molta comèdia* (pp. 205-207). Barcelona: La Camapana.

Paco, D. de. (2003). *La tragedia de Agamenón en el teatro español del siglo XX*. Múrcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

Palau i Fabre, J. (2005b). *Obra literària completa. Assaigs, articles i memòries* (vol. II). Barcelona: Galàxia Gutenberg.

Palmeri, D. (2011). «Cuando la sombra de Clitemnestra se despierta: *mythmaking* y dramaturgia feminista. Las reescrituras de Dacia Maraini i María Ragué Arias». Dins Pozo, A. del i Serrano, A. (eds.). *La piel en la palestra. Estudios corporales II* (pp. 281-291). Barcelona: UOC.

— (2014). *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber* [Tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra. <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/129369/dp1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Pemán, J. M. (2006 [1949]). «Autocrítica». Dins Pemán, J. M. *Biblioteca Pemán V: Teatro II. Antígona, Electra y Edipo* (pp. 143-146). Cadis: Herederos de José María Pemán.
- (1942). «Epílogo». Dins *Sófocles y su teatro* (pp. 305-328). Madrid: Escelicer, S L.
- Petit, J. (1961). «Notícia preliminar». Dins Sòfocles, *Tragèdies* (vol. III, pp. 15-27). Barcelona: Editorial Alpha.
- Pòrtulas, J. (1979). «Carles Riba, tants anys després: les versions en vers de Sòfocles i d'Eurípides». *Reduccions*, (9), 47-55.
- (1995). «Riba sobre la poesia tràgica dels grecs». *Els Marges*, (54), 21-35.
- (2001). «Presentación». Dins Lesky, A. (2001 [1958]). *La tragèdia grega*, trad. Juan Godó (pp. 7-28). Barcelona: Acantilado.
- (2010) «L'espera i la revenja». Dins Sòfocles. *Electra*. adaptació de Jeroni Rubió (pp. 9-23). Barcelona: Proa.
- Quintana, J. M. (2000). *Nicolau M. Rubió i Tudurí (1891-1981). Literatura i pensament* [Tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- (2006). «La utopia mediterrània de Nicolau M. Rubió: *La Patrie Latine*». Dins Rubió i Tudurí, N. M. *La pàtria llatina. De la Mediterrània a Amèrica* (pp. 5-19). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ragué-Àrias, M. J. (1989). *Els Personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle xx*. Barcelona: AUSA.
- (1998). «Teoria i crítica del teatre feminista». *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 10 (10), 125-140.
- (2013). «Dona i teatre. La veu trencada de la falsa normalitat». Dins Lladó, J. i Vilaró, J. (eds.). *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 17-28). Punctum: Lleida.
- Riba, C. (1920). «Notes». Dins Sòfocles. *Antígona. Electra*. (pp. 167-175). Barcelona: Editorial Catalana.

- (1932). «Introducció». Dins Èsquil. *Tragèdies* (vol. I, pp. I-XXIV). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1934a). «Introducció general». Dins Èsquil. *Tragèdies* (vol. III, pp. I-XXVII). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1934b). «Notícia preliminar» a *Agamèmnon*. Dins Èsquil. *Tragèdies* (vol. III, pp. 5-13). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1934c). «Notícia preliminar» a *Les Coèfores*. Dins Èsquil. *Tragèdies* (vol. III, pp. 76-84). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1934d). «Notícia preliminar» a *Les Eumènides*. Dins Èsquil. *Tragèdies* (vol. III, pp. 131-135). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1951). «Introducció». Dins Sòfocles. *Tragèdies* (vol. I, pp. 7-40). Barcelona: Editorial Alpha.
- (1977 [1951]). «Uns mots del traductor». Dins Sòfocles. *Tragèdies* (vol. I, pp. 11-16). Barcelona: Curial.
- Rich, A. (1972). «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision». *College English*, 34, (1), 18-30.
- Roig, M. (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.
- Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubió i Tudurí, N. M. (1945). *La Patrie Latine*. París: La Nouvelle Édition.
- Salvat, R. (1989). «Pròleg». Dins Ragué-Àrias, M. J., *Els Personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX* (pp. 11-17). Barcelona: AUSA.
- Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Santamaria, N. (2007). «Els mites clàssics en la producció dramàtica catalana dels darrers vint-i-cint anys». Dins Malé, J. i Miralles, E. (eds.). *Mites clàssics en la literatura catalana moderna i contemporània* (pp. 199-219). Barcelona: Universitat de Barcelona.

- Santiago, R.A. (1998). «Clitemnestra/Clitemestra: ¿Adaptación de un nombre a la evolución de un personaje?». Dins Andersen, K.; Bañuls, J. V.; De Martino, F. (eds.). *El teatro, eina política* (pp. 351–370). Bari: Levante Editori.
- Santoyo, J. C. (1989). «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología». *Cuadernos de teatro clásico*, (4), 95–112.
- Sartre, J. P. (1943). *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard.
- (1973). *Un Théâtre de situations*. París: Gallimard.
- (1996 [1945]). *L'existentialisme est un humanisme*. París: Gallimard.
- Sastre, A. (1956). *Drama y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Segal, R. A. (2004). *Myth. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Senne, C. Le (1-IV-1909). «'Elektra' de Richard Strauss al teatro de Dresden». *Revista musical catalana*, pp. 101-104.
- Serra, L. i Cervantes, X. (4-V-2015), «L'Electra' de Palau i Fabre viatja del franquisme a la universalitat». *Ara*, pp. 32-33.
- Settis, S. (2004). *Futuro del classico*. Torí: Einaudi.
- Simbor, V. (2008). «Llorenç Villalonga, pasticheur de Proust». Dins Carbó, F.; Gregori, C.; Lluch, G.; Rosselló, R. X. i Simbor, V. (eds.). *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània* (pp. 157-190). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Sotorra, A. (19-XI-2012). «Els missatgers no arriben mai, de Biel Mesquida». *Núvol, el digital de la cultura*.  
<http://www.nuvol.com/critica/els-missatgers-no-arriben-mai-de-biel-mesquida/>
- (10-V-2015). «Paraula d'Electra». *Núvol. El digital de la cultura*. <http://www.nuvol.com/opinio/paraula-delectra/>
- Stam, R. (2008 [2005]). «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation». Dins Stam, R. i Raengo, A. (eds.). *Literature and*



- Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). Singapur: Blackwell.
- Steiner, G. (1998 [1975]). «Topologies of Culture». Dins *After Babel* (pp. 436-495). Oxford: Oxford University Press
- (2011 [1961]). *La muerte de la tragedia*, trad. de Enrique Luis Revol. Madrid: Siruela.
- Taplin, O. (1993 [1978]). *Greek Tragedy in Action*. Londres: Routledge
- Tomás Martínez, A. (6-V-1961). «Tercera representación de la Comédie Française con *Électre* de Giraudoux». *La Vanguardia Española*, p. 36.
- Törnqvist, E. (2002 [1991]). *El teatro en otra lengua y otro medio*, trad. de Marta Mateo Martínez-Bartolomé. Madrid: Arco Libros.
- Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Filadèlfia: John Benjamins.
- Ugarte, X. (2011). «Bulbena i Tosell, Antoni». Dins Godayol, P. i Bacardí, M. (coords.). *Diccionari de la traducció catalana* (pp. 97-99). Vic: Eumo Editorial, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de les Illes Balears, Universitat Jaume I i Universitat de Vic.
- Valentí Fiol, E. (1973). *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Curial.
- Vasseur-Legangneux, P. (2004). *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie théâtrale*. París: Presses Universitaires du Septentrion.
- Venuti, L. (2008 [1995]). *The Translators Invisibility*. Londres: Routledge.
- Vernant, J. P. i Naquet, P. V. (1989 [1986]). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. de Mauro Armijo. Madrid: Taurus.
- Vernant, J.-P. (2004 [1974]). *Mythe et société en Grèce ancienne*. París: La Découverte.

Vilaró, J. (12-V-2015). «Un muntatge irregular». *Núvol. El digital de la cultura*. <http://www.nuvol.com/critica/mots-de-ritual-per-a-electra-un-muntatge-irregular/>

Wallace, J. (2007). *The Cambridge Introduction to Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Walter, L. (ed.) (2010). *Mythos Elektra. Texte von Aischylos bis Elfriede Jelinek*. Frankfurt del Main: Reclam.

Whitman, C. H. (1951). *Sophocles: a Study of Heroic Humanism*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.

Yourcenar, M. (1971b [1954]). «Avant-propos» a *Électre ou la chute des Masques*. Dins *Théâtre* (vol. II, pp. 9-22). París: Gallimard.

Zimmermann, B. (2012 [2000]). *Europa y la tragèdia griega. De la representación ritual al teatro actual*, trad. José Antonio Padilla Villate. Madrid: Siglo XXI.

Zuñiga, A. (26-VI-1954). *La Vanguardia Española*, p. 54.

## ANNEXOS

### Annex 1. Entrevista a Jeroni Rubió realitzada el 7 de juny de 2011 a Barcelona

*1) Com és la relació amb La Perla 29? Són ells qui decideixen l'obra que s'ha d'adaptar o bé ho decidiu conjuntament?*

La meva relació amb La Perla ve d'abans que fos La Perla, amb l'Oriol Broggi ja érem amics aleshores. Primer era una relació d'amics i després també va ser professional. L'Oriol pensa una obra i busca a veure qui li pot fer. De la mateixa manera que busca els actors o l'ajudant de direcció, em busca a mi, em truca i em diu: "escolta, tinc un projecte", i aleshores ve a casa i en parlem. Un dia em va dir: "vull fer *Antígona*". Jo, erudit en grec no ho sóc gens, i ell tampoc, però els clàssics són coses que ens agraden i que, si bé hi podem aprofundir, *a priori* no en tenim cap coneixement especial. Ni sobre Sòfocles ni sobre el teatre grec. Jo li vaig respondre que potser tiràvem una mica massa amunt, però em va convèncer de la possibilitat de fer una *Antígona* nostra mirant de no inventar-nos res. Crec que per fer la relectura d'una obra primer l'has d'haver llegit profundament. A ella i a la del costat i l'altra i l'altra... No era el nostre cas; no podíem dir "sí, nosaltres li donarem aquest enfocament o aquest altre". L'Oriol em va proposar d'agafar *Antígona* i fer una representació clàssica, i si algú hi vol veure alguna interpretació, ja és cosa seva. D'aquesta manera crec que tothom té dret a apropiarse d'un text, si ho fa amb rigor i amb molta humilitat. Sols cal intentar això: no inventar-se res. I bé, vaig acceptar l'encàrrec.

Per a *Electra* va ser Q-Ars Teatre qui li va fer la proposta a l'Oriol.

2) *Un cop ja s'ha triat el text, quin és el procés que se segueix per fer-ne l'adaptació?*

Primer m'informo de les traduccions que sé que són fiables. Vaig agafar la d'Ignacio Errandonea i les dues de Riba tant per *Antígona* com per *Electra* —tot el que val per a *Antígona*, val per a *Electra*—. Recopilo les traduccions però abans de posar-m'hi intento llegir molt sobre l'autor, l'època... El que m'interessava era la relació del teatre amb la *polis* grega més que no pas la influència del teatre grec en les èpoques posteriors.

3) *Vas intentar compensar la distància cultural?*

L'Oriol em va dir que el text havia de ser molt fidel a l'original (en Jaume Pòrtulas ens aconsellava), però que el llenguatge fos actual. En aquesta fase no es plantegen qüestions escenogràfiques del tipus “ara col·locarem aquí aquest element modern per apropar-nos al públic”. No, això es fa *a posteriori* i una miqueta a l'atzar. El que es cerca ara és un llenguatge actual i estètic. Descartem col·loquialismes; l'objectiu és portar a l'actualitat aquesta llengua tan maca de Riba i l'esperit de Sòfocles amb un llenguatge fluït i alhora estètic. Aquest era el repte.

4) *Centrant-nos en el text d'Electra, quins elements del tema o l'argument, o quin tret dels personatges vàreu considerar que eren importants i calia tractar d'alguna manera especial?*

Intento no interpretar. Miro de saber o endevinar quins actors faran el paper i aleshores me'ls imagino recitant el fragment. Faig un

estudi pràcticament paraula per paraula i penso: “a veure això com creixerà dalt de l’escenari, a veure com ho puc fer per enllaçar aquesta paraula amb aquesta altra sense perdre l’esperit original i de tal manera que un espectador de tercera fila pensi ‘mira, m’estan dient una cosa molt maca’”. Encaro el text d’una forma molt neutra, sense donar-li cap tipus de matís. Quan tinc la frase miro com queda i si era això el que volien dir. Molts cops aquest és el problema: no pots saber si has estat molt fidel o no perquè a vegades, quan fins i tot els experts ofereixen diverses versions, sí que cal interpretar el sentit d’una paraula o una frase.

*5) Pel que fa a les convencions pròpies del gènere teatral, com vas tractar els elements del teatre clàssic?*

L’únic que vam considerar va ser el tema del cor. Aquí teníem clar que ens era igual que el públic es perdés. És escrit en un llenguatge més elevat que tampoc no volem traïr. Si alguna imatge no s’entén perquè s’hauria de llegir i no escoltar... mala sort. Hem buscat la musicalitat, però això passa més a *Antígona* que a *Electra*.

*6) Mentre escrivies l’adaptació, hi ha haver diàleg amb la companyia?*

Jo faig tota aquesta feina prèvia en solitud. Després hi ha el procés d’ensenyar el text a amics i familiars. Mentre s’acaba de quadrar el text ni actors ni directors no hi intervenen. Després ja els el passo i durant un parell de setmanes anem llegint l’obra i comentant tots els dubtes que puguin tenir els actors. A vegades et diuen “escolta, això no acaba d’estar polit” o “i aquí, perquè s’atura?” i jo en prenc nota: si aquí “casa” no acaba d’enllaçar bé o l’actor s’encalla molt, potser dient “llar” ho arreglem. Sempre hi ha la possibilitat de refer

algunes cosetes, normalment poques, ja que està tot molt treballat i si l'actor es bo s'hi esforça. També intento fer uns parèntesis explicant detalls del text. L'actor ho agraeix molt: li serveix per situar-se.

*7) El text que s'edita inclou ja aquestes modificacions?*

Sí, el text que ha quedat fixat després d'haver introduït totes les modificacions dels assajos és el que es porta a la impremta.

*8) Com va sorgir la idea del preàmbul introductori?*

Van ser l'Anna i la Mercè<sup>234</sup> les que arran d'aquests parèntesis contextualitzadors van dir: “això el públic molts cops no ho sap, per què no escrius un petit pròleg que ho expliqui?”. És jugar molt a favor de l'espectador; jo l'hagués fet més curt perquè tenia por que el públic s'avorrís o es fes un embolic amb tants noms... A mi m'agrada la tragèdia globalment; la força que hi ha allí dins, les passions, com s'expressen i com et remouen... no hi fa res que no sàpigues exactament qui és aquest personatge i si Creont és o no el tiet d'Antígona. Hi ha una crítica molt bona d'Ordóñez que diu que li sobra el pròleg perquè Sòfocles ja s'explicava prou bé. I és veritat. També és cert que depèn molt de la mena de públic: hi ha qui té com una capacitat natural per posar-se en context i hi ha qui ni que fessis sortir Orestes amb els sabatots que portaven aleshores no se situaria.

El que m'agrada de l'Oriol és que fa muntatges molt senzills i que no condicionen gaire: aquí un xiprer —que fa clàssic però no gaire—, allà una fonteta... però sobretot els personatges i el text. Sí

---

<sup>234</sup> Anna Güell i Mercè Anglès, les integrants de Q-Ars Teatre.

que de vegades posa alguna cançó en anglès, però això és més aviat l'embolcall i no vol traïr l'esperit de la tragèdia. Simplement és la seva manera de treballar.

*9) Pel que fa a les recreacions posteriors del mite d'Electra, de quina en tens coneixement?*

No les tenia al cap i a l'hora d'escriure només em vaig fixar en la traducció de Carles Riba en vers. Pràcticament et dona la paraula exacta. No s'entén res però tot té sentit. No dic les coses com ell perquè no estic fent una còpia i perquè m'interessa que l'espectador em segueixi. En paràgrafs concrets mirava les altres; la d'Errandonea em servia per la idea, ha fet un esforç per esbrinar què ens volia explicar Sòfocles... Els clàssics fan por, però no sé d'on surt aquesta fama. Realment és molt interessant veure que el que dèiem ahir ho diem avui. És una manera de connectar amb un altre món que resulta que és el teu món.

*10) Però, si intentes transportar una obra antiga tal i com era aleshores davant d'un públic modern la recepció no pot ser la mateixa.*

La recepció és absolutament diferent. El que produeix en l'espectador és una altra cosa. Però aquesta és la gràcia dels clàssics: és igual que l'espectador ho rebi d'una altra manera. El que en traurà d'allò no serà una catarsi, però es farà més preguntes i es tracta d'això. Jo espero que la gent no és quedi només amb el tema de la mare dolenta i la filla bona.





## Annex 2. Entrevista a Maria-Josep Ragué-Àrias realitzada el 27 d'agost de 2016 a Sitges

*1) Per què en el seu moment vas decidir recrear el mite de Clitemnestra? Recordes quin va ser l'estímul que t'hi va portar?*

L'estímul real crec que no se sap mai, ni els que diuen que el saben. El dia del cop d'estat del 23-F jo estava en una terrassa al sol, aquí a Sitges, mirant el mar, i vaig pensar que m'agradaria molt anar a Grècia i que m'interessaven molt els mites grecs. Les tragèdies gregues per a mi tergiversaven una mica el que jo entenia de les històries que transmetien. Em semblava que Clitemnestra era el personatge més fort de tots els personatges grecs i que l'havien tractat molt malament. Si el marit se te'n va a la guerra, se t'emporta una filla, la mata, et deixa deu anys sola, què has de fer? Si t'has passat deu anys amb el marit que és a la guerra, i que quan torna ho fa amb la seva amant, que tu estiguis amb un altre home, doncs no ho veig gaire malament. Això ho dic com a dona moderna d'avui. Em penso que si Clitemnestra no rep meravellosament el marit és normal... Jo no hem quedaria deu anys sola mentre el meu marit se n'ha anat a la guerra per recuperar la bella Helena de Troia, perquè el motiu oficial és aquest, sempre. I què fa Clitemnestra? Se'l carrega. A partir d'aquí tota l'*Orestea* es munta en contra de Clitemnestra i a favor d'Orestes, que per això és l'*Orestea*. La segona part de la trilogia es dedica a Electra, que és la fidel seguidora del pare, i la tercera part es dedica al judici de Clitemnestra. Orestes apareix per allà i és el rei del mambo, mentre que les Erínies, les Fúries, que són divinitats primigènies, estan de

part de Clitemnestra. I es fa el judici. Jo penso que l'*Oresteia* és el perfecte arquetip de patriarcat.

2) *Quan vas escriure Ritual per a Medea?*

A continuació de *Clitemnestra*.

3) *Llegint Clitemnestra es té la impressió, a vegades, d'estar llegint seqüències de diàleg i escenes de l'Oresteia i d'altres tragèdies clàssiques a les quals hi has introduït variacions que fan que el text prengui el partit de Clitemnestra i la dona. És un mètode de recreació molt diferent de la manera com actualitzes el mite de Fedra a Crits de gavines. Per què vas triar aquesta manera de fer?*

Per mi Clitemnestra és un personatge poderós, emblemàtic... molt digne de tot. Fedra és una altra cosa. El problema de Fedra és diferent, tot i que és també una víctima del masclisme. A Fedra se l'emporta Teseu de Creta, amb la seva germana Ariadna (que la deixen tirada en una illa). A Fedra se l'emporta al palau i la deixa allà. Què vol que faci, pobreta? Allà hi ha un noi jove i guapo, i Teseu se'n va a la guerra. I Fedra sedueix o es deixa seduir, però, sobretot, sedueix Hipòlit. I s'enamora d'ell i ell d'ella (sense aprofundir massa en el que vol dir enamorar-se). I aleshores, quan torna Teseu, això no li agrada. Fedra és un personatge normal, Clitemnestra no.

4) *Recordes quina edició dels textos clàssics tenies davant quan escrivies Clitemnestra?*

Tenia al davant diverses edicions. Tenia l'edició catalana, la de Riba, i de castellanés, ara no ho recordo. Potser la de Cátedra.

5) *He observat que el mite dels Atrides està molt lligat, per a molts autors que el recreen, al concepte de tragèdia. Tu també qualifiques Clitemnestra de tragèdia: què és per a tu una tragèdia?*

Per mi una tragèdia no ho és en el sentit clàssic, literari, històric o mític. Per a mi una tragèdia és una cosa que podria acabar bé, però acaba malament. Obvietat absoluta, el que acabo de dir, o manera de posar-ho molt pla. Una tragèdia són una sèrie de personatges i situacions que poden seguir diferents evolucions i que en la tragèdia segueixen l'evolució pitjor.

6) *Clitemnestra s'ha arribat a representar mai?*

Estava disposada a dirigir-la la Saviana Scalfi, que és una gran directora de teatre italiana que ha fet varies coses aquí i ha guanyat un premi, també. Hauria fet d'ajudant de direcció la Lurdes Barba. Crec que la Clitemnestra havia de ser la Maife Gil; l'Araceli Bruch havia de fer de Cassandra; el Sergi Mateu, d'Orestes, i ja no recordo qui més, però era un bon repartiment. La Música la faria l'Anna Bofill. No havíem de picar massa avall i em penso que la volíem fer al Grec... No et puc dir quant hi posava l'Ajuntament, però hi posava una mica menys de la meitat del que hagués hagut de posar jo o el conjunt d'actors i actrius, que estaven disposats a no cobrar, però a pagar... No els ho vaig proposar mai. S'hi havia de perdre bastants diners i vaig decidir que no.

7) *Quan va ser, això?*

Això devia ser el 88 o el 89. Després d'aquesta aventura, l'única cosa que he fet ha estat una versió de *Les Troianes*, que va dirigir l'Armonia Rodriguez a El Salvador, en castellà, i després en català

la vam fer a Badalona. Em va agradar molt fer-ho. Això devia ser el 90-91.

8) *Sempre que has recreat un mite clàssic ho has fet des d'un enfocament feminista?*

El meu punt de vista de la vida en general és més aviat a favor de la dona i és més aviat feminista. El dijous que ve, a *El Mundo*, en el suplement *Tendencias*, en un trosset que es diu “Mirada teatral”, casualment hi parlo d’una reunió que hi va haver a l’Institut del Teatre al maig-juny, a final de curs, per afavorir l’expansió de la dona com a directora, com a autora, etc. A partir d’això explico una mica l’origen del Partit Feminista, de les dones que escrivien teatre, dels premis que vaig crear jo en el Festival de Teatre de Sitges: el Premi Lisístrata a la millor aportació feminista, el Premi Cassandra al millor text feminista... Després tot se’n va anar en orris, entre altres coses el Ricard Salvat i el Festival de Teatre de Sitges. Jo sempre m’he interessat pel món de la dona. Encara que aparentment no sóc gens feminista radical, en els fons sí que sóc força feminista i una miqueta radical.

En aquest article, al final, explico una cosa com per casualitat. Jo sóc molt amiga de l’Armonia Rodríguez, que va estar amb mi en totes les empreses feministes de teatre que vam anar organitzant i creant. L’Armonia Rodríguez havia viscut molts anys amb el Víctor Mora, però després es van separar. Fa uns anys, el Víctor Mora va tenir el que abans se’n deia un atac de feridura, la dona amb què estava el va deixar plantat i l’Armonia, que està molt malament de salut, va anar amb ell i el va estar cuidant fins fa quatre dies, quan el Víctor Mora va morir. Al final de l’article explico que l’Armonia va

ser una gran feminista, que sempre va estimar el Víctor Mora i que el va cuidar fins al moment de la mort; i que feminisme i amor per un home no estan per res renyits.

El feminisme, la ideologia, és una cosa que es porta dins, i qualsevol cosa que es fa té el reflex del que es porta a dins.



### Annex 3. Entrevista a Albert Mestres realitzada el 4 d'abril de 2016 a Barcelona

*1) En algunes obres que has publicat (La bufa, Dramàtic o 1714. Homenatge a Sarajevo) hi ha una nota introductòria on expliques en quina línia de recerca teatral cal situar-les. On es troba Temps real? Quin significat té en el conjunt de la teva producció dramàtica? I dins de la teva escriptura en general?*

Vaig començar a escriure teatre molt jove. Això ho explico un mica a *La bufa*. Vaig començar a escriure teatre molt jove i en vaig escriure molt, d'adolescent. I quan havia de començar a fer-ho seriosament, cap als vint anys, em vaig adonar que el teatre de text —el tipus de teatre de text que es feia— no m'interessava gaire, i en canvi m'interessava més un altre tipus de teatre que no partia del text. Llavors això em va portar a un replantejament que va fer que durant cinc anys no escrivís res de teatre perquè no trobava la manera de fer alguna cosa que m'interessés. Jo sempre he escrit més per reptes artístics, com si diguéssim, que per facilitat d'escriure. Vull dir que repetir-me, per exemple, fer dues vegades la mateixa cosa, no m'interessa si no m'aporta res com a experiència artística. I, per tant, en un moment donat, llegint Bernhard, sobretot, vaig trobar una manera de fer teatre que m'obria un camí interessant, i d'aquí van sortir *La Bufa* i *Dramàtic* i el monòleg posterior. A *Dramàtic* jo explicava que aquesta era la segona obra en aquesta línia. I després encara n'hi ha hagut alguna altra, com ara *La partida* o *Farsa*.

D'altra banda, també vaig començar a treballar un teatre que parteix de l'expressió verbal, que parteix del mínim comú denominador escènic, d'un minimalisme absolut pel que fa a l'escena i on tot descansa en l'expressió verbal. I vaig trobar una altra via que m'oferia també possibilitats de fer una mena de teatre diferent. Jo en dic la manera modular, és a dir, per mòduls. O calderiana, si vols. Mòduls escènics que es poden barrejar, o bellugar. Que vistos en conjunt creen un significat però que és indiferent com els treballis. En aquest camí hi ha els *Contes estigis i 1714. Homenatge a Sarajevo*.

*Temps real* va ser una manera de superar aquestes dues vies, que consisteix en posar una forma abstracta per sobre del contingut, per dir-ho d'alguna manera, i que té una mica de les dues maneres de fer. D'altra banda, jo havia treballat molt sense acotacions, i *Temps real* és pràcticament un treball d'acotacions. M'agradava molt quan es va fer al TNC sentir alguna gent que deia "però l'autor, què ha fet aquí? Diuen quatre frases i sempre són les mateixes!". No queda clara la frontera entre el treball de direcció i el treball de dramaturgia.

Quan vaig escriure l'obra vaig agafar un paper i, em sembla que eren botonets... No, vaig agafar clips de diferents colors que feien dels personatges i els anava movent. Allò té una coherència encara que quan ho llegeixis no es nota. Els moviments sempre van en un sentit i fan una espiral que també es reproduceix verbalment, i que la intensitat dramàtica també segueix.



2) *Fins a quin punt el joc amb l'escenari quadripartit i la progressió en espiral de Temps real és deutora de la teva experiència com a director?*

Com a director d'escena sóc molt tardà. La primera va ser el 2001. Tenia 41 anys. Però era una codirecció, en realitat. La primera que vaig dirigir de debò va ser el 2003, que va ser el *Do'm* d'Enric Cassasses. Per tant, amb prou feines fa 15 anys que m'hi dedico. Al 2005, que és quan vaig escriure *Temps real*, havia dirigit una o dues obres.

3) *I quan havies escrit les anteriors, havies tingut relació amb els directors d'escena que les van representar?*

La primera, que va ser *La bufa*, és una cosa una mica curiosa perquè va ser al Teatre Malic, que era un teatret que hi havia al costat del Born. Era un teatre que va començar fent marionetes i després es va llançar a fer altres coses. A Toni Rumbau se li va acudir muntar un festival que es deia òpera de butxaca —perquè era un escenari de 4x4— i em va encarregar fer una òpera i d'aquí va sortir *La bufa*. Vaig treballar amb un compositor, Jordi Rossinyol, i la va dirigir Andreu Carandell, i com que la producció era sota mínims hi vaig participar bastant.

En una altra experiència escènica, *La llet del paradís*, també hi vaig participar bastant.

*Dramàtic*, que va ser la primera obra que es va estrenar dins d'uns estàndards de professionalitat, la va dirigir Joan Castells. El seu germà, que jo coneixia, li va passar el text i ell va dir: “Això, o és d'un boig o és d'un que en sap molt!”. Vam quedar un dia i em va dir: “Jo ho faré, però l'únic que et demano és que hi siguis a tots

els assajos”. De fet, al procés d’assaig d’aquesta obra va ser en bona part on vaig aprendre a dirigir, fixant-me en el mètode de treball de Joan Castells. El 2004, quan Iban Beltran va fer *Els contes estigis*, vaig participar també en els assajos, però no tant. I, a *Temps real*, hi vaig participar tant com vaig poder, perquè, si no recordo malament, estava amb una altra cosa al mateix temps. Abans, però, vam fer molt de treball previ amb Magda Puyo.

4) *En una altra ocasió em vas dir que Temps real tenia el seu origen en la lectura d'Èsquil. Al marge d'aquest estímul inicial, quan vas començar a escriure-la? Hi ha algun altre fet/lectura que influís en la seva creació?*

Vaig llegir els clàssics de molt jove. Després, als 40 o 40 i escaig, no ho recordo exactament, en una estada en un poble de Lleida, que es diu Baldomar, al maig, a la primavera, vaig fer una segona lectura de l'*Orestea*. Me'n vaig anar allí al camp a llegir i em va venir una imatge molt diferent del que després és *Temps real*. Era el paisatge ideal per a una obra com l'*Orestea* i em vaig imaginar una cosa més a l'estil de Pasolini, però sí que en aquell moment ja vaig pensar que es podria convertir en una obra sobre la violència familiar. Hi ha una cosa que jo no he entès mai, que és la violència. És una cosa que sempre m'ha pertorbat però que es va convertir en un eix des de la guerra dels Balcans. I des de llavors moltes coses que he escrit, sigui novel·la, sigui teatre, giren al voltant de la violència. *Temps real* és una obra molt perversa, en aquest sentit, perquè el que volia era fer que la gent se n'adonés que la violència està en nosaltres, que la societat institucionalitza la violència... a partir de les institucions fonamentals com la família. Llavors, s'hi

afegia el tema del temps. La gent que ha patit violència la viuen en un temps circular. Sempre estan en el mateix punt, no avancen ni retrocedeixen. I el temps en espiral seria el temps més real. I el temps real de l'Actor seria el temps lineal del rellotge. Volia superposar aquest dos temps i immersir el públic en aquesta voràgine en espiral que comença amb escenes molt quotidianes que ens poden recordar perfectament quan nosaltres érem petits, que són com d'anunci de televisió, i que es van pervertint fins a arribar a l'extrem.

*5) Per què recorres a un mite clàssic?*

Jo no faig un nou tractament dels mites com pugui fer Sartre o altra gent. Sinó que jo ho faig perquè no m'interessa escriure amb arguments tradicionals, amb una història. Si agafes una història que ja coneix tothom, t'alliberes de seguida d'aquest tema i, a més, sempre pots fer una primera lectura bàsica per a la gent que no coneix el mite i, alhora, fer que la gent que el coneix tingui altres estímuls.

*6) A l'Orestea, la successió de crims de la família dels Atrides acaba amb el pas d'una societat primitiva a la polis organitzada sota els auspicis dels déus olímpics. En contraposició, a Temps real l'espiral de violència substitueix el fat i els déus de les versions clàssiques. La violència com a destí de l'home (com a individu i com a espècie) és una idea recurrent tant a les teves obres de teatre, com en altres textos. Hi ha una alternativa a aquest destí tan negre? La cruada de les escenes persegueix una funció catàrtica?*

Crec que, per desgràcia, és una cosa inherent a nosaltres. Ara vivim d'una manera en què hem anat posant tantes capes que està tot com

amagat, però som animals. Som animals que hem viscut de caçar matant. Ara ens reconeixem tots com a part del tot que és la humanitat, però quan érem més animals, quan es trobava una banda amb una altra no tenia cap problema a matar-se i menjar-se i el que fos. Tot això hi és i és molt difícil de superar-ho. Entre altres coses perquè dominem poc el nostre cervell i una manera de superar la violència seria neutralitzar algunes parts del nostre cervell que, per altra banda, és una cosa que ens horroritza. Hauríem de creure en alguna història com la de la *Pau perpètua* de Kant; en la possibilitat que l'home pogués crear la seva pròpia història i millorar-se a si mateix fins a arribar al punt en què certes coses del pensament racional fossin possibles. Però també podem pensar simplement que la història no existeix. Que podem anar simplement rodolant pel planeta mentre ens imaginem que passen segles. Sóc bastant pessimista i al mateix temps és una cosa que a mi m'horroritza. No sóc un defensor de la violència, al contrari.

Hi ha voluntat de prendre consciència... I jo crec que sí, que *Temps real* tenia una funció catàrtica. La prova d'això és que moltes dones embarassades que havien vingut a veure l'obra se n'anaven simplement perquè no suportaven el que veien junt amb el que portaven a dintre, i ho entenc perfectament. A la posada en escena tenia un efecte que, a partir d'un moment donat, s'emportava el públic. No et podies sostreure. No podies dir, "sóc al teatre" tot i que no era gens realista. La gent sortia molt impactada, crec que per aquest motiu, perquè no et donava la possibilitat de distanciar-te.

7) *Tal com ho interpreto, les escenes que ocorren aleatòriament, ara en una cuina, ara en l'altra, juntament amb la repetició amb variació de l'acció, desintegren els patrons d'espai i temps tradicionals que ajuden a donar sentit a qualsevol argument.*

*En canvi, m'ha semblat que el moviment en temps real de l'Actor marca el començament i el final de la representació i imposa un referent lineal al remolí boig de les escenes (no només amb el seu propi moviment, sinó també amb les referències de les cançons a l'Orestea, que no deixa de ser una narració ordenada). Ara bé, què és més real: el que representa l'Actor o el que representen la resta de personatges?*

Aquesta és precisament una de les preguntes que vol suscitar l'obra. Però les escenes no ocorren aleatòriament, sinó calculadament. Fan una espiral, sempre en el mateix sentit.

Era una idea que tenia. Vaig escriure totes les escenes per separat. Primer totes les escenes de Clita fent no-sé-què, després totes les escenes dels nens jugant, etc., per això vaig controlar fàcilment el tema de la progressió. Ho vaig fer amb una beca a Gènova que em van donar, de la fundació Bogliasco. Hi vaig anar durant un mes i m'ho vaig passar molt bé, però jo anava escrivint i pensava "t'ho menjaràs amb patates", perquè representar això... Té sis personatges i és molt difícil, per la qüestió de la producció. I, mentre estava allà, em van trucar del Teatre Nacional perquè havien pensat en mi per al projecte T6.

8) *Vas trigar molt a enllestir-la?*

Poc. No sé quant exactament. Un parell de mesos més després per fer les últimes versions... Tres o quatre mesos.

9) *Una tendència que he trobat en moltes Electres, tant catalanes com d'arreu, és que no només recreen el mite, sinó també el concepte de tragèdia, entès no com a gènere que es caracteritza per uns determinats trets formals, sinó com a una mena de revelació dels límits de l'home. T'ha interessat mai definir que és una tragèdia? Es podria dir que Temps real ho és?*

Per mi la tragèdia és una cosa molt concreta. Penso que ni tan sols el teatre francès clàssic es pot considerar tragèdia. Però per fer una tragèdia en el sentit de cosa que acaba malament i que fa patir angoixa, no cal recórrer als mites grecs. Hi ha peces de Beckett que són una autèntica tragèdia. D'altra banda, a mi em costen molt les formes pures. Per exemple, ara estic intentant muntar una altra obra meua, *Farsa*, que és una Ifigènia, i hi ha una part central que sí, que podríem considerar una tragèdia, però al principi surt un pallasso i al final és un text molt còmic. De fet els grecs ja ho feien.

Jo, en tot cas, el que penso és que si combines el còmic amb el tràgic permetes un alliberament. Per exemple, a *1714. Homenatge a Sarajevo*, permetes que s'alliberi el pes que està agafant el receptor de coses quasi insuportables. I fa que puguis generar molta més emoció. Jo intento treballar sobre l'emoció, sobre l'emoció del públic. Sempre dic que faig teatre psicològic, però no dels personatges, sinó del públic.

No intento fer una reformulació de la tragèdia. Entre altres coses perquè per a mi cada obra té una forma, un origen i un final diferents.

*10) Les cançons que flanquegen les escenes de Temps real recreen la lletra de cançons tradicionals. Què va fer que et decidissis a triar-ne una o altra?*

Vaig agafar cançons representatives de moments diferents del cicle de la natura.

*I el contingut? En moltes d'elles hi ha una violència evident.*

Les tornades... això del “Sega ben arran”, això va molt bé. Sempre m’ha interessat molt la subversivitat de la cultura popular tradicional, que ara ha estat tota edulcorada. Suposo que també buscaven un efecte catàrtic. Eren una gent que vivia en unes condicions molt dures i amb molta més violència de la que ens imaginem.

*I la cançó de Salta miralta...*

Perquè és una cançó de jugar i perquè parla de pegar.

*11) Les posades en escena de l’obra que has vist, te n’han descobert algun aspecte nou?*

La posada en escena de Magda Puyo em va corroborar que existia el que jo havia volgut, que era aquesta força centrifugadora.