



LA DRAMATÚRGIA ESCÈNICA DES DE PROBLEMÀTIQUES DE PERSPECTIVA DE GÈNERE I DE NOVA CREACIÓ: ESTUDI DE L'ENIGMA DI LEA (PORTACELI/ARGULLOL/CASABLANCAS) EN EL MARC DE LA PROGRAMACIÓ OPERÍSTICA DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (1999-2019)

Marta Momblant Ribas

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

La dramaturgia escènica des de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova creació: estudi de *L'enigma di Lea* (Portaceli/Argullol/Casablanças) en el marc de la programació operística del Gran Teatre del Liceu (1999-2019)

MARTA MOMBLANT RIBAS



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LA DRAMATÚRGIA ESCÈNICA DES DE PROBLEMÀTIQUES DE PERSPECTIVA DE GÈNERE I DE NOVA CREACIÓ: ESTUDI DE
L'ENIGMA DI LEA (PORTACELI/ARGULLOL/CASABLANCAS) EN EL MARC DE LA PROGRAMACIÓ OPERÍSTICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (1999-2019)
Marta Momblant Ribas

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA DRAMATÚRGIA ESCÈNICA DES DE PROBLEMÀTIQUES DE PERSPECTIVA DE GÈNERE I DE NOVA CREACIÓ: ESTUDI DE
L'ENIGMA DI LEA (PORTACELI/ARGULLOL/CASABLANCAS) EN EL MARC DE LA PROGRAMACIÓ OPERÍSTICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (1999-2019)

Marta Momblant Ribas

Marta Momblant Ribas

La Dramatúrgia escènica des de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova creació: estudi de *L'enigma di Lea* (Portaceli/Argullol/Casablanca) en el marc de la programació operística del Gran Teatre del Liceu (1999-2019)

Tesi doctoral

Dirigida pel Dr. Jesús Carruesco Garcia

Departament Filologia Catalana

Programa de Doctorat en Estudis Humanístics

Línia d'investigació Patrimoni artístic, cultural i literari



UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI



FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat "**La dramaturgia escènica des de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova creació: estudi de *L'enigma di Lea (Portaceli/Argullo/Casablanca)* en el marc de la programació operística del Gran Teatre del Liceu (1999-2019)**", que presenta **Marta Momblant Ribas** per a l'obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meua direcció al Departament Filologia Catalana d'aquesta universitat.

Tarragona, 5 de juny de 2023

El director de la tesi doctoral,

Jesús Carruesco García

Sumari

| | |
|---|-----------|
| Agraïments | 10 |
| Resum | 12 |
| Abstract | 13 |
| Prefaci | 14 |
| 1. Introducció | 22 |
| 1.1. Intuïció i inquietud com a punts de partida | 22 |
| 1.2. Trànsit en fer esdevenir la intuïció en procés metodològic i la inquietud en aproximació als objectius que ens hem proposat d'assolir . | 24 |
| 1.3. Metodologia | 26 |
| 2. Problema de recerca..... | 30 |
| 2.1. La minusvaloració de la Dramatúrgia escènica: un paradigma jerarquitzant obsolet | 30 |
| 2.2. Projecció: Recepció des de l'escena | 31 |
| 2.3. Textos: Repertori i Nova Creació | 33 |
| 2.4. Primer eix d'anàlisi: Paradigmes mítics, personatges arquetípics i arguments universals..... | 34 |
| 2.5. Segon eix d'anàlisi: Problemàtiques de perspectiva de gènere. Aproximació holística..... | 36 |
| 2.6. Tercer eix d'anàlisi: Problemàtiques de nova creació en la contemporaneïtat. Autories coetànies i autòctones | 37 |
| 2.7. Problema escènic: Procés creatiu..... | 39 |
| 2.8. Marc temporal, d'espai i d'acció: programació operística al Liceu entre 1999 i 2019 | 41 |
| 2.9. Anàlisi artística-escènica: <i>L'enigma di Lea</i> (2019) | 44 |
| 2.10. Dramatúrgia escènica: un procediment descriptiu..... | 46 |

3. Contextos (I): Il·lacions conceptuals, socials i dramatúrgiques

47

| | |
|--|-----------|
| 3.1. Fet Teatral de l'Espectacle Operístic..... | 47 |
| 3.2. Fonaments teòrics | 60 |
| 3.3. Concatenacions | 63 |
| 3.3.1. Identitats..... | 66 |
| 3.3.2. Llengua, argument, text i paraula..... | 68 |
| 3.3.3. Públic i espais | 74 |
| 3.3.4. L'imaginari mític femení i el llegat hollywoodenc | 76 |
| 3.3.5. Política i Poder..... | 80 |
| 3.3.6. Rebuig per la Contemporaneïtat | 90 |
| 3.3.7. Programacions..... | 92 |

4. Contextos (II): 20 primeres temporades del segle XXI dins la programació del Gran Teatre del Liceu (1999/2000—2018/2019)

103

| | |
|--|------------|
| 4.1. Introducció. Especificitat de la metodologia emprada..... | 103 |
| 4.2. Bloc 1: Títols d'arguments amb protagonistes Arquetipus Femenins Transgressors | 110 |
| 4.3. Bloc 2: Temporada 2006-2007. Una temporada "en femení"?..... | 113 |
| 4.4. Bloc 3: Temporada 2018-2019. Temporada on s'encabeix <i>L'enigma di Lea</i> | 116 |
| 4.5. Bloc 4: Dones directores d'escena..... | 121 |
| 4.6. Bloc 5: Homes directors d'escena | 123 |
| 4.7. Bloc 6: Dones compositoras i llibretistes | 124 |
| 4.8. Bloc 7: Títols operístics pertanyents a la Contemporaneïtat. Consideracions sobre la perspectiva de gènere i la manca de paritat ... | 126 |
| 4.9. Bloc 8: noves produccions (obres de repertori i obres de nova creació). Avaluació de la presència femenina en el lideratge creatiu | 128 |

5. La Dramatúrgia escènica en *L'enigma di Lea* —Fet teatral i compendi de temes en relació a la recepció contemporània de l'obra operística—

132

| | |
|--|------------|
| 5.1. Preliminars | 133 |
| 5.2. <i>L'enigma di Lea</i> en el context de l'obra literària de Rafael Argullol | 138 |
| 5.3. Anàlisi de la Dramatúrgia escènica de <i>L'enigma di Lea</i> | 156 |
| 5.3.1. Compendi de temes transversals a l'anàlisi | 156 |
| 5.3.2. Acte I..... | 157 |
| ➤ 1. Dansa de Lea i violència divina..... | 158 |
| ➤ 2. Cor de sacerdots..... | 163 |
| ➤ 3. Lea errabunda..... | 176 |
| ➤ 4. Entrada de les Tres Dames de la Frontera | 186 |
| ➤ 5. Trobada de Lea i Ram | 195 |
| 5.3.3 Acte II | 208 |
| ➤ 6. Al pati del centre per a marginats | 209 |
| ➤ 7. Cor dels Guardians Filantrops..... | 213 |
| ➤ 8. Entrada del doctor Schicksal..... | 220 |
| ➤ 9. Guinyol burlesc..... | 229 |
| ➤ 10. La màgia del doctor Schicksal..... | 240 |
| 5.3.4. Acte III | 245 |
| ➤ 11. Al jardí del centre | 245 |
| ➤ 12. Escena eròtica de Lea i Ram | 255 |
| ➤ 13. Prodigí..... | 261 |
| ➤ 14. Cor dels espectadors | 267 |
| ➤ 15. Intervenció final de les Tres Dames de la Frontera | 276 |
| 6. Conclusions..... | 283 |
| 6.1. Resumció..... | 283 |
| 6.2. Explanació | 283 |
| 6.3. Epíleg | 294 |
| Bibliografia | 299 |
| Taula d'il·lustracions..... | 312 |
| Annexos..... | 314 |
| Mòdul 1: Correspondències en el capítol 4 amb el buidat de les 20 primeres temporades del segle XXI al GTL: | 314 |
| Annex 1. 20 Temporades del XXI (4.2. Bloc 1) | 314 |
| Annex 2. Temporada 2006-2007 (4.3. Bloc 2) | 314 |

| | |
|--|------------|
| Annex 3. Temporada 2018-2019 (4.4. Bloc 3) | 314 |
| Annex 4. Dones directores d'escena (4.5. Bloc 4)..... | 314 |
| Annex 5. Homes directors d'escena (4.6. Bloc 5)..... | 314 |
| Annex 6. Dones compositores i llibretistes (4.7. Bloc 6) | 314 |
| Annex 7. Contemporaneïtat en 20T SXXI (4.8. Bloc 8) | 314 |
| Annex 8. nova producció en 20T SXXI (4.9. Bloc 9) | 314 |
| Annex 9. Esparsos (4.1. Introducció)..... | 314 |
| Mòdul 2: Materials gràfics facilitats pels membres de l'equip creatiu escènic de la producció estrenada al Liceu de <i>L'enigma di Lea</i>: | 314 |
| Annex 10. Dissenys escenogràfics de Paco Azorín | 314 |
| Annex 11. Dissenys dels figurins d'Antonio Belart | 314 |
| Annex 12. Dissenys d'il·luminació d'Ignasi Camprodon | 314 |
| Mòdul 3: Material i correspondències amb l'estrena de <i>L'enigma di Lea</i> | 314 |
| Annex 13. Programa de mà | 314 |
| Annex 14. Clipping de premsa del GTL | 314 |
| Annex 15. Crítica DVD Diapason. Setembre, 2022..... | 314 |
| Annex 16. Enregistrament audiovisual de <i>L'engima di Lea</i> | 314 |
| Mòdul 4: Procediments transversals pertinents a l'estudi: | 314 |
| Annex 17 Relació d'entrevistes i preses de contacte amb implicats en la producció de <i>L'enigma di Lea</i> | 314 |

Agraïments

El meu agraïment a tot el que m'han acompanyat al llarg del viatge intens i fascinant que ha estat compondre aquesta tesi, estreny institucions, persones i situacions que s'han donat tant en el present immediat com en el passat remot de la meua trajectòria artística.

Aquesta tesi no haguera estat possible sense l'accés al lloc web del Liceu—Liceu 175. Agraïxo, de l'Arxiu i Edicions de la Fundació Gran Teatre del Liceu, l'atenció d'Helena Escobar i Enric Escofet; de Producció Audiovisual del Departament de Comunicació a Berta Regot; del Rehearsal Service Artistic and Production Department a Yolanda Blaya Nortes. També, del Departament de documentació de la Corporació Catalana de TV3, la gestió de Francesc Pérez, així com els serveis de préstec de la Xarxa de Biblioteques Municipals i la del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Ha estat, no tan sols imprescindible, sinó també molt entranyable i satisfactori el retorn que han propiciat a la meua sol·licitud d'informació les persones implicades en la producció de *L'enigma di Lea*: Cristina Fortuny i Carmen González de la Sastreria del Gran Teatre del Liceu, i Antonio Belart, Ignasi Camprodon, Paco Azorín, i Ferran Carvajal, membres de l'equip creatiu escènic. També ha estat molt grat haver rebut el retorn de Rafael Argullol i Benet Casablanca als qui dec un reconeixement especial per l'empremta artística que m'ha deixat la seva obra. Han estat de gran valor les converses mantingudes amb Víctor Garcia de Gomar, actual director artístic del Gran Teatre del Liceu des del 2020, ateses les consideracions que des del seu biaix sorgeixen i ha tingut la generositat de compartir-me.

Em feu molt feliç que em concediren la Beca Càtedra Josep Antón Baixeras Sastre—Fundació Privada Mútua Catalana, del Grup de Recerca d'Identitats en la Literatura Catalana (GRILC). Se'm feu molt entranyable l'atenció rebuda per Magí Sunyer Molné i Silvia Veà Vila de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili. També de Carme Oriol Carazo, a qui dec, igualment, haver sortit reforçada per embarcar-me en l'aventura d'un doctorat. Han estat una valuosa guia L'Escola de Doctorat i Maria Bargalló Escrivà. Agraïxo al meu director de tesi, Jesús Carruesco Garcia, el seu acompanyament i especialment l'interès que va mostrar per aquest projecte d'estudi des de l'inici, a més a més les converses sobre òpera mantingudes a partir del seu extens i profund coneixement melòman.

Tot això pel que fa a situacions del present.

Pel que fa a les que s'iniciaren en el passat, em plau dedicar uns mots al capital humà amb què he après el fascinant, però també complexa en extrem, ofici de la direcció escènica i l'exercici de la literatura dramàtica. El meu tarannà fins que he confrontat immergir-me en aquest doctorat ha estat sempre el de defugir de dogmatitzar, i fins i tot, teoritzar, malgrat que sovint en els entorns artístics això és el que se'ns exigeix. És el meu posicionament, doncs, el que n'ha sortit reforçat. En aquest sentit, han estat significatives les creadores escèniques del grup Poetes escèniques per al sens fi d'hores en debats sobre dones i teatre. La Teresa Urroz per l'estimulant i incessant conversa que hem mantingut des de sempre voltant els continguts que han acabat conformant aquest estudi. L'Adolf Pla per la inspiració que em va insuflar. Montse Blasco pel seguiment inestimable en els progressos i les dificultats. No puc deixar d'esmentar Mirna Lacambra, Plácido Domingo,

José Cura, Carlos Álvarez, Lluís Sintes, Anastasi Rinos, Carme Sansa, Xavier Capdet, Carles Batlle, Susanna Tavera, Susana Egea, Loli Gimeno, John Topping, Paul Shorrock, Steven Teller, Ben Levitas, Jennifer Grigg, Rachel Levitas i Christine Cort. L'extraordinària actriu Katheryn Hunter i la meva mecenes i benefactora a Londres Jenny Hall. També Roger Alier *in memoriam* per l'entusiasme amb què sempre va compartir el seu saber operístic. Ricard Salvat *in memoriam* a qui he considerat sempre el meu mestre. Joan Matabosch de qui en destaco el seu encàrrec en una època en la qual a casa nostra les dones directores érem un epifenomen.

I, seguint amb singularitats, com crec que no podria ser d'una altra manera, agreixo a les dues directores de casa nostra que havent estat la seva ajudant durant la meva joventesa i precedint-me van donar-me la mà: Núria Espert i Carme Portaceli també pel llegat que suposa la mirada de la seva conceptualització escènica a *L'enigma di Lea*.

Per acabar, aquestes ratlles les dedico a la meva família, la d'origen, la meva mare Marta Ribas i el meu padastre Antonio Berge (en el meu record), i les meves germanes Raquel i Ester Momblant Ribas, sense tots els quals no m'imagino com hauria curullat l'amor incondicional a l'òpera amb què he crescut com a persona i com artista; i la família creada, el meu company de vida i trajectòria, Tito Sánchez, amb qui a més a més de suplir amb el seu esforç les meves absències logístiques domèstiques atesa la demanda de la tesi, hem compartit qüestions d'indole tècnic escènic de regidoria i maquinària que han propiciat un tou imprescindible a la investigació feta; les meves filles Gabriela¹ i Andrea² i el meu fill Samuel³, els quals, en simultaneïtat durant aquests tres anys de recerca, han realitzat respectivament estudis universitaris de Comunicació Audiovisual, i Economia, Filosofia i Política, a la UPF, i secundària obligatòria a l'IEA Oriol Martorell: tots tres, ara graduats professionals de música, també pel CMMB, han compartit amb mi els seus diferents àmbits musicals i m'he enriquit amb ells en infinitat de debats suscitats aquests darrers temps, des de la seva visió emergent i rabiosament actual sobre perspectiva de gènere en els audiovisuals o la injustícia epistemològica aplicada a les problemàtiques dels feminismes o la croada que ha estat per un estudiant d'un batxillerat artístic fer el seu TR amb continguts literaris i visuals, que en diferent escala havia de superar les mateixes fases que jo en la meva tesi doctoral.

¹ Les primeres lectures d'esborranys d'aquesta tesi són les seves.

² La imatge de la coberta d'aquesta tesi és un disseny seu.

³ L'auxili en la maquetació i l'ajut en configurar l'enllaç principal d'aquesta tesi són els seus.

Resum

Aquest estudi està centrat en la Dramatúrgia escènica, en el seu procés creatiu i en problemàtiques que suren de l'emmirallament escènic. Té dues parts principals articulades i interrelacionades: 1. Analitzar la programació de les 20 primeres temporades del Gran Teatre del Liceu en el segle XXI en funció de tres criteris; 2. L'estudi escènic detallat d'una obra dins aquest marc.

Els tres criteris esmentats constitueixen tres eixos articuladors del conjunt de la tesi. El primer és la presència de protagonistes femenins transgressores, representants d'aquest arquetipus mític encarnat per múltiples dones del mite, la llegenda o la literatura, de Medea a Tosca o Lady Macbeth de Mtsensk. El segon eix és l'avaluació, dins del marc temporal esmentat de la programació del GTL, de la proporció de dones en la direcció escènica. El tercer eix, per últim, consisteix en analitzar la proporció d'obres de nova creació programades i centrar l'atenció en aquestes, com aquelles que millor permeten copsar, tant en l'acceptació com el rebuig que puguin tenir per part dels programadors, de la crítica i del públic, el reflex social que constitueix una nova producció operística.

Dins aquest marc teòric només hem detectat una sola obra en la qual hi convergissin tots tres eixos i a través de la qual immersir-nos en les problemàtiques suara esmentades. Hem realitzat l'estudi escènic de l'espectacle operístic *L'enigma di Lea*, obra d'encàrrec a autoria autòctona, estrena absoluta, estrenada al Liceu el 9 de febrer del 2019, direcció d'escena de Carme Portaceli, text de Rafael Argullol i música de Benet Casablanca.

Seguint amb els criteris referits, per una banda, hem contrastat com s'encabeix al dispositiu escènic preconitzat per les últimes tendències de la nova creació en la contemporaneïtat el text-material base d'aquest espectacle operístic. També hem desplegat les consideracions que volten l'emancipació d'aquest text-material del paradigma canònic. Per una altra banda, hem analitzat les relacions entre el llibret d'Argullol i la Dramatúrgia escènica de Portaceli amb una avaluació crítica del que aquesta ha aportat des de l'intent de superposar a l'obra dramaticomusical d'Argullol-Casablanca una mirada amb perspectiva de gènere que la modifica en aspectes essencials.

Abstract

The present thesis focuses on staging and therefore delves in Directing and New Writing areas into Performing Arts, its creative process, and the issues surrounding stage mirroring. It has two main articulated and interrelated parts: 1. Analyze the programming of the first 20 seasons of the Gran Teatre del Liceu Opera House in Catalonia in the 21st century based on three criteria; 2. The detailed stage research of a play work within this framework.

The three criteria mentioned form three main elements of the thesis as a whole. The first is the presence of transgressor female protagonists, representatives of this mythical archetype embodied by multiple women of myth, legend or literature, from Medea to Tosca or Lady Macbeth from Mtsensk. The second axis is the evaluation, within the aforementioned time frame of GTL OH programming, of the ratio of women in stage management. The third point, lastly, is to analyse the quota of newly planned works and to focus attention on them, as those that best allow us to see, both in the programmers' acceptance and the public's rejection of them, the social reflection that constitutes a new opera's production.

Within this theoretical framework, we have detected only one work in which all three axes converged and through which we immersed ourselves in the aforementioned problems. We have carried out the staging study of the opera show *L'enigma di Lea*, commissioned by autochthonous author, absolute premiere, premiered at the Gran Teatre del Liceu Opera House on 9 February 2019, stage direction of Carme Portaceli, playwriting by Rafael Argullol and music composed by Benet Casablanças.

On the one hand, following the criteria referred to, we have contrasted the way in which the stage device advocated by the latest trends of the new creation is framed in the contemporaneous text-material base of this opera's production. We have also deployed the considerations that seek to emancipate this text-material from the canonical paradigm. On the other hand, we have analysed the relationship between Argullol's libretto and Portaceli's staged scenic writing with a critical assessment of what it has contributed since the attempt to superimpose into Argullol-Casablanças' dramaticomusical work a gender-based look that modifies it in essential respects.

Prefaci

Aquest treball pretén ser una aportació al camp de les Arts Escèniques. L'ànim és el d'aprofundir en problemàtiques que volten el procés creatiu escènic. El contingut que oferim té per missió ser una eina de reflexió i un medi de transformació tant com un instrument de difusió per a tot amant del teatre, tant de text com d'òpera, de les arts en general i de l'humanisme que les sosté.

També vol ser un compendi d'il·lacions per la formació en les Arts escèniques. Volem contribuir a la tasca del dramaturg emergent per una banda, i a la del director d'escena emergent, per una altra. Pel que fa al primer, a l'autor de literatura dramàtica, en aquest estudi hi trobarà el periple que experimenta un text material per a l'escena, des del seu detonant com a possible projecte, abans i tot de ser escrit, pel que pertoca a les decisions que es veu sotmès a prendre tot autor davant el paper en blanc, fins a arribar a la seva estrena escènica. Volem fer evident que de la seva gestació en solitari es passarà a mans d'un col·lectiu. I que a partir de la seva obra artística individual se n'ha de crear un dispositiu escènic en el qual intervenen multitud d'altres idiosincràsies i una enorme quantitat de capital humà. Aquest dispositiu escènic és el responsable que el text detoni i empaqui amb un públic, i l'instrument amb què ho farà serà la Dramatúrgia escènica. El director d'escena emergent, al seu torn, podrà prendre-li el pols en aquest estudi al poder d'explicitació de la Dramatúrgia escènica. En fer-ho, corroborarà que és tan gran que implica una enorme responsabilitat, més enllà de ratificar-ne una autoria, que hi és implícita, i l'ajudarà a calibrar i sospesar el duel d'egos que suposa confrontar-se amb l'autor del text. Una responsabilitat, sobretot, vers al públic al qual es destina l'espectacle resultant, i un retrat del que d'ell i de la societat a la que pertany, es deixa pintat damunt l'escena. El text de partida és una obra d'art en si mateixa. Ja conté una sèrie de codis preestablerts. Si se l'escolta —se'l llegeix— amb l'atenció suficient, no serà necessari folrar-lo amb materials superflus que el puguin damnificar. L'espectacle meta, en cohesió, té moltes més probabilitats d'esdevenir exitosa.

Amb aquesta tesi, doncs, volem contribuir al teixit cultural, social i del pensament al si de les Arts Escèniques.

Des de molt a l'inici de la meva trajectòria escènica a principis dels anys 90', molt precoçment als dinou anys, vaig saber que el meu lloc en el teatre era a la direcció escènica i l'autoria de literatura dramàtica. I molt des de l'inici, també, vaig curullar, i després he desenvolupat, el meu fet teatral en la consciència d'una Dramatúrgia escènica en tots els meus muntatges. El fet d'haver estat implicada en l'escena operística des de la infantesa i l'adolescència (els meus pares han estat cantants i membres del cor del GTL) em va permetre embeure de les creacions de directors d'escena d'arreu del món. Des dels disset anys trepitjo l'escenari del Liceu atès que durant anys vaig formar part de la seva comunitat d'actors i figuració. Quan ja va ser l'hora, vaig començar-hi el meritoriatge per a la Direcció escènica fins la temporada 92-93. Aquella mateixa temporada ja vaig estrenar en qualitat de directora la meva primera producció professional: *Scapí* de Molière. Amb aquells directors d'altíssim nivell d'arreu, vaig aprendre el que ja em va servir per extrapolar en tota creació escènica i literària el que al llarg dels anys he consolidat. Aquelles personalitats escèniques empraven el capital humà de l'òpera per a les seves conceptualitzacions al servei dels seus revisionismes; empraven els vestigis

propis de l'escena (elements escenogràfics, vestuari, caracterització, il·luminació, etc.) per posar-hi la percepció que des del seu ara i aquí de cada títol tenien: feien Dramatúrgia escènica.

Poc després, a Londres, vaig entendre que allò era 'Dramatúrgia silenciosa, visual, imponderable'⁴. També quan vaig exercir d'ajudant de direcció dels Staff Directors al The Royal Opera House, Coven Garden durant tota la temporada 1995/96. Em va fascinar el seu potencial. Per tant, aquests aprenentatges els vaig anar desenvolupant i aprofundint al llarg de la meva trajectòria en sinergia amb el meu coneixement lecoquià⁵. I vaig anar consolidant una idiosincràsia escènica com a creadora. S'ha pogut veure, d'aquesta manera, com la meva Dramatúrgia escènica ha conformat el meu univers poètic creatiu escènic en els meus muntatges de text i gest i lírica. Entre molts, destacarem els projectes propis que vaig consolidar amb la companyia internacional de setze membres en escena (actors i músics), amb la qual vaig dirigir produccions exitoses durant els meus cinc anys de viure a Londres i treballar per a la seva escena: *In Five years' time* (Southwark Playhouse's, London, 1998)⁶ i *Quixot* (The Gate Theatre in London's Notting Hill, 1999)⁷, a tall d'exemple. Així doncs, des de l'any 1991, he dirigit una quarantena de produccions de textos d'Aristòfanes, Lorca, Kafka, Molière, Cervantes, Shakespeare, Wilde..., així com autoria contemporània aliena i pròpia, en Anglès, Castellà i Català, per arreu i dins les nostres fronteres principalment a Barcelona. Al 2004 hi dirigeixo al Gran Teatre del Liceu —Foyer— l'espectacle *Remena Nena*. Ens hi estenem, en aquestes ratlles d'aquest prefaci, sobre aquesta producció, per l'evident implicació i influència que ha tingut en els postulats que s'aniran resseguint: *Remena Nena*⁸—espectacle del qual signo la Concepció, Direcció i Dramatúrgia i Espai Escènic— s'estrenà al Foyer del Gran Teatre del Liceu de Barcelona per encàrrec de la Direcció del teatre, aleshores en Joan

⁴Aquest concepte va constituir un dels eixos del V Simposi Internacional d'Estudis Escènics, «Dramatúrgies de la dansa. Escripcions imponderables» Celebrat a l'Institut del Teatre de Barcelona el 19 d'octubre del 2022.

⁵Lecoq (París, 1921-1999) és el pedagog que ha donat a les Arts escèniques un dels universos més idiosincràtics de la nostra contemporaneïtat. Fundà l'Escola Internacional de Teatre a partir d'un paradigma de creació basat en *Le Jeu*. La seva influència ha marcat generacions d'actors, directors i dramaturgs d'arreu del món d'ençà el 1956, entre els més destacats: Ariane Mnouchkine, Luc Bondy, William Kentridge, Michel Azama, Yasmina Reza, Steven Berkoff i Simon McBurney, director aquest darrer de la famosa companyia internacional: Théâtre de Complicité, que fundà al 1982 junt amb Annabel Arden i Marcello Magni, entre molts altres emblemàtics membres de la comunitat escènica britànica amb què jo he tingut la sort de treballar a Londres entre els anys 1995 i 2000. Citem entre les seves obres principals *El cuerpo poético...* (Lecoq 2003 [1997])".

⁶La Dramatúrgia escènica d'aquest espectacle sota la meva direcció la vaig basar en l'adaptació i la traducció a la llengua anglesa de l'obra inacabada de Lorca *Así que pasen cinco años* que vaig realitzar junt amb l'Hispanista i escriptor Harry Chapman. L'espectacle, a més de gaudir d'enorme èxit de públic tota la temporada a partir de la seva estrena el febrer del 1998, obtingué excel·lents crítiques de tota la crítica Britànica (The Guardian, The Times, Evening Standard, Morning Star, etc.) i fou escollit pels crítics de la revista londinenca TimeOut —un dels 5 millors espectacles entre 150 en cartellera— per dues quinzenes consecutives.

⁷*Quixote Under: «Idiots»* fou un encàrrec que vaig rebre del teatre per dirigir l'adaptació de la novel·la de Miguel de Cervantes per l'Hispanista irlandès Dr. David Johnston. La meva Dramatúrgia escènica de 3 hores d'espectacle de durada amb la meva companyia de 16 actors i músics, tota l'estona en escena, va ser molt ben acollida pel públic anglosaxó i internacional amant de la novel·la homònima que va assistir-hi durant la temporada 1998-99, i va rebre crítiques excel·lents de tota la premsa britànica (The Stage, The Guardian, The Times, Evening Standard, Morning Star & Time Out).

⁸*Remena Nena* va exhaurir les entrades i obtingué enorme èxit de públic i de crítica: La Vanguardia, Cultura. Roger Alier, 23 de maig del 2004; Avui, Jordi Jané, 2 de juny del 2004. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=1242&idprod=1225>

Matabosch. Amb Carme Sansa, Mone, Lluís Sintès, els arranjaments i direcció musical de Pep Pladellorrens i la il·luminació de Quico Planes. Vestuari, producció i producció executiva del GTL. Aquesta direcció escènica m'ha posicionat en ser la tercera dona directora —i la segona autòctona— a l'inici del marc temporal de l'estudi que es troba a continuació. En d'altres espais escènics també he dirigit i fet dramaturgies escèniques d'altres òperes de les quals en destaquem *Bohème* de Puccini (Luz de Gas, 2000) i *Maria de Buenos Aires* d'Astor Piazzolla (al Teatre d'Eòlia Plataforma I+D, 2015).

Aquesta praxis és en la qual m'he basat per fer la meua recerca en la tesi que n'ha resultat. Mostrar com aquesta Dramatúrgia escènica, després de feta una transposició del text literari a l'escena, és emmirallament social del públic a la que es destina.

És des d'aquesta praxis artística, diem, que hem advocat per aquest determinat valor afegit que connota la Dramatúrgia escènica i de la necessitat de considerar-la preeminent des dels preliminars del disseny d'un nou procés creatiu escènic de nova forja —estrenes absolutes—, tant al teatre de text com a l'òpera i/o al musical, en lloc d'esperar a adjudicar-la als directores d'escena quan text i música ja han completat la seva fase creativa en el paper i en la partitura, tant com en els despatxos de producció.

En l'exercici d'aquesta praxis escènica, i a ran dels postulats de Díaz (2020)⁹ en els quals fonamento els meus, deixo constància aquí del meu posicionament. Tal i com Díaz creu imprescindible de fer en tot estudi científic, exposo dades que m'identifiquin i que, inevitablement, connoten el meu estudi: soc una dona blanca caucàsica de cinquanta-quatre anys, nascuda a la ciutat de Barcelona, de classe mitja, heterosexual, casada, que viu en parella des de fa trenta-tres anys, mare de tres fills ara adolescents, circumstàncies que han conviscut amb el meu quefer artístic professional¹⁰ amb totes les dificultats i

⁹La Dra. Capitolina Díaz, Catedràtica de Sociologia, especialitzada en Sociologia de l'Educació, Sociologia del Gènere i Metodologia de las Ciències Socials. Des del 2012 és catedràtica del Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València, i ho ha sigut de la Universitat de Sevilla, en la Unitat per a la Igualtat. Vicerectorat de Serveis Socials. Campus Saludable, Igualtat i Cooperació. i des de l'octubre de 2013 és presidenta de l'Asociación de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas. Exdirectora de la Unidad Mujeres y Ciencia del Ministeri d'Economia i Competitivitat, de la qual en fou la primera directora, ho ha deixat palès en tot el seu treball, i així mateix ho va assentar en el Seminari online impartit per la URV: Observatori de la Igualtat, Escola de Postgrau i Doctorat (EPD) Dimarts 17 de novembre del 2020. Es la creadora de CaDi, el primer traductor al llenguatge inclusiu.

¹⁰Breu resum biogràfic que connota indefectiblement el meu estudi: He viatjat per arreu i viscut en entorns diversos tant rurals com en diverses capitals europees, com he fet llargues estades per Àsia, principalment la Índia, i Llatinoamèrica. Des del setembre del 2014 torno a estar establerta a Barcelona des d'on hi reinicio la meua trajectòria autòctona en la direcció escènica al teatre de text, de gest i visual, i, a l'òpera, així com en la propulsió tant de la meua autoria literària com en d'altres projectes d'escena col·lectiva multidisciplinària, culturals i socials. Així mateix, he estat també especialment interessada en els processos del Teatre en Col·lectivitat al servei del qual he desenvolupat diversos projectes tant dins del Col·lectiu de Creadores Escèniques Projecte Vaca, com en diversos altres contextos de les Arts Escèniques. Especial menció en contemporaneïtat a Catalunya: Treball escènic, dramaturgic i pedagògic exercit al voltant de l'obra de M. Aurèlia Capmany des del 2004; de Rosa-Victòria Gras, 2014; d'Ana Maria Moix, documental de TV3, 2016; de Joan Brossa i Josep M. Mestres Quadreny des del 2015, essent candidata al PostBrossa 2020; de Frederic Mompou, projecte pel·lícula documental des del 2019. A partir del 2006 professionalitzo la meua escriptura creativa i el 2009 se'm comencen a publicar i premiar els meus textos —literatura dramàtica, narrativa i premsa escrita—. La meua creació literària ha anat esdevenint Narrativa Poètica Dramatitzada —tant per ser llegida com per ser essencialitzada per a l'escena o el guió—. Premis i mencions que connoten el meu estudi també ho són: Premi en literatura Guillem Nicolau 2009 i 2018 i 2022 del Govern d'Aragó. 11é CLD 2023 Fundació Teatre Romea, AADPC i AIESGAE per direcció d'obra pròpia. Beca Premis Barcelona 2020 per Creació Literària de l'Ajuntament de Barcelona. Beca Càtedra Baixeres 2020. Universitat Rovira i Virgili. 13 Estels Internacionals per Audiovisual (Guió Literari): TV3

desavantatges, tant com l'enriquiment que això m'hagi portat, i que l'han condicionat. Tota la meua obra es caracteritza per la determinació d'oferir una específica perspectiva de gènere de mirada en femení, en consonància amb els postulats de l'anomenat "segon feminisme" (Francés, 2022).

En qualsevol cas, considero que la meua trajectòria i dedicació laboral aporta a l'estudi que desenvolupo en aquesta tesi el valor afegit que em dona ser part integral de l'ecosistema en el qual m'immergeixo, el de les Arts escèniques. La facultat de mirar-m'ho des de dins, en conèixer-lo a fons. I, en aquest sentit, la inquietud que em mou per copsar tant com em sigui possible la contemporaneïtat també ha condicionat els paràmetres del meu estudi. L'interès per la gent viva i que opera des de casa nostra i amb la llengua o llengües maternes vehiculars. Per tant, tant per la naturalesa d'aquest estudi, inherent del que s'estudia, com també per inherent pertinença, i fent-ne una declaració de principis, entomem, doncs, com a nostre, el deure de vetllar pels interventors vius i, en alguns casos, pels molt recentment traspassats el llegat dels quals encara ressona en les nostres oïdes, amb veus que s'expressen en les nostres llengües maternes, prioritant aplicar aquesta segmentació a tot l'espectre de pobladors de l'ecosistema en el qual aquí ens immergim, des dels gestors i els productors, els artistes —autors, directors i intèrprets—, als teòrics i als crítics, obviant-ne els receptors, el públic, sentint que és aquesta la nostra responsabilitat vers una comunitat dins la qual aquest problema de recerca s'hi erigeix. A les antípodes d'estar advocant per un estudi localista reduccionista provincià, de presumpta tendència a magnificar la cosa nostra, retroalimentadora d'egos amb ecos d'oda nacionalista, el que aquí es pretén posar damunt el tapet de joc és que també ens han de ser vàlides les variables de la quotidianitat de casa, a l'hora d'extrapolarne una poètica universal. Ans al contrari, l'altra cara de la mateixa moneda, pel que advoquem aquí és per la nostra capacitat d'autocrítica, per la nostra maduresa artística i social, per la nostra valentia en enfrontar, amb aquesta anàlisi, el nostre emmirallament sense incomodar-nos, quan n'extraurem la reflexió necessària i en capejarem les conclusions resultants.

Corroborant el postulat de l'emmirallament social que es desprèn d'una Dramatúrgia escènica, fem menció aquí d'alguns esdeveniments que han ressonat particularment amb el desenvolupament de l'estudi. Ens referim, per una banda, als moviments recents que han sacsejat l'estructura social hegemònica clamant per una perspectiva de gènere radical, precisament durant els darrers quatre anys, tot just precedint i després coincidint amb la realització d'aquest estudi. Portem a col·lació els esvalots socials de profunda —a la fi!— repercussió individual i mediàtica, com els concernents a Plácido Domingo, a diversos cineastes de Hollywood, i actors estel·lars, i el que més de prop ens ha afectat a casa nostra, el tan sonat desmantellament ocorregut a l'Institut del Teatre de Barcelona amb la decapitació —trionfal per a moltes dones de la professió escènica a Catalunya— del director Joan Ollé, que s'endugué per endavant com a cap de turc la directora Magda Puyo.

Malgrat que les hem establert com a generalitats, som conscients que ens hem referit sempre només a nocions pertanyents al món occidental. En plena competència d'aquesta vinculació, a títol personal, un cop he donat per acabat l'estudi, m'ha mogut un acte de rebel·lia cap a la societat. Tot revoltant-me molt sovint l'estomac, ho reconec, degut a la ràbia amb la qual, de manera documentada i amb la informació ben endreçada, a mesura que avançava en la meua recerca, he calibrat la dimensió de l'estat de la qüestió de la

perspectiva de gènere en l'escena de casa nostra i en un context de contemporaneïtat del món occidental, mostrant la falta de paritat, la injustícia cap a les dones, en l'àmbit del lideratge creatiu dins les Arts Escèniques, en haver estat condemnades a la invisibilitat, vaig decidir que m'havia d'apoderar. Efectivament, m'he reforçat, i he sentit que havia de deixar de plorar i sortir de casa per cridar la injustícia, visibilitzar-la, fer-la pública: avergonyir-nos com a col·lectiu i com a comunitat. La missió és treballar per a subsanar-ho tant com estigui de la meva mà, i si fent aquesta tesi, n'és una manera, sigui doncs. Reivindicar la meva existència creativa escènica és tant com dir la de tantes altres dones com jo mateixa. Hi ha moltes injustícies, però només ens adonem de les que ens freguen. Aquí, sent conscients de les enormes problemàtiques escampades pel món, lluny de voler magnificar la nostra, creiem, no obstant, que és una engruna en favor de la humanitat, ocupar-nos d'aquesta, d'injustícia: la falta de paritat de les dones en els lideratges dels equips creatius al si de les Arts escèniques, sobretot, als de l'òpera. Pel que fa a aquesta darrera, de la qual ens n'ocupem especialment en l'estudi, cal que ens hi mirem bé atesa la magnitud del gènere tant com el paradigma d'Art Total en el qual està instal·lada, si volem donar-li una continuïtat futura. Realitat extrapolable a la resta d'àmbits socials.

Hem emprat un llenguatge inclusiu fent servir el genèric masculí atesa la necessitat de subratllar la intervenció massivament masculina en detriment de la femenina. No farem perdre la paciència al lector amb els subsegüents femenins per cada vegada que hem hagut d'escriure la paraula, per exemple Director/a, quan l'emprem com a genèric, i en canvi sí que m'hi referiré quan és una deficiència partiria consuetudinària, i una discriminació de gènere professional i artística, cultural i social, etc. Com a llengua romànica que és, el català expressa el gènere en els mots, de manera que això és una d'aquelles qüestions que, en prendre-hi consciència, no fa cap mal a ningú relativitzar-les (Junyent, 2021).

Aquesta qualitat de repensar-nos des de la contemporaneïtat en aquest estudi ens ha anat fent permeables a la influència de tot d'activitats que s'han anat succeint en simultaneïtat a la composició i redacció del mateix. Segons ens ha semblat interessant i en la mesura que hem cregut que enriqueix el full de ruta de les reflexions que hem volgut apuntar, les hem anat incorporant. Els exemples més determinants que reafirmaven els nostres postulats han estat: l'estrena teatral per part de la Cia de La Perla 29 del *Hamlet Aribau* de l'Oriol Brogi (Cinemes Aribau de Barcelona, 2021-22); òperes fora del nostre marc temporal que, al seu torn, han tractat en la seva Dramatúrgia escènica amb un *relat* al servei d'una estètica idiosincràtica, com és el cas d'artistes plàstics que han entomat la direcció d'escena, per exemple, el *Wozzeck* sota la direcció i conceptualització escènica del Johannesburguès William Kentridge (GTL, 2021-22)¹¹. O quan han treballat a partir d'un *altre relat*, extret d'un altre context, que s'ha fet contrastar —i amalgamar— amb el primer, com ha estat *Tosca* de Puccini, amb la direcció escènica de Rafael R. Villalobos (GTL, 2022-23), qui ha superposat, tan lliurament com ha cregut necessari, al relat original, el de *Tosca*, l'episodi de la mort de Pier Paolo Pasolini, en un accident de cotxe quan es feia acompanyar per l'adolescent de qui en un tracte de prostitució se n'havia apassionadament encapriciat. El resultat del contrast d'ambdós relats ha fet emergir una vehement tergiversació dels continguts del drama verista, en la reeixida i contundent supralectura que se n'ha esdevingut. El maridatge, però, ha pagat la pena, en haver esperonat el debat a l'àgora, rellevant l'emmirallament social, mostrant-ne tant la intolerància com l'autocomplaença de les diferents faccions. (GTL, 2022-23). En el teatre

¹¹En la línia de l'exemple de Kentridge, durant el període en què ens trobem revisant aquestes conclusions, es veié al GTL el controvertit *Macbeth* amb Dramatúrgia escènica de Jaume Plensa (GTL, febrer-març de 2023 <https://www.liceubarcelona.cat/ca/macbeth>).

de text, la pròpia naturalesa del procés creatiu pot ocasionar aquesta supranarrativa de manera més cohesionada. Durant els assajos, si es contempla prou període de temps i marge per a la recerca del llenguatge escènic, es pot donar amb més espontaneïtat. Però això no vol dir pas que la Dramatúrgia escènica sigui preeminent en els preliminars de producció. No acostuma a ser apriorística damunt el relat principal, ja que sovint va sorgint sobre la marxa. A tall d'exemple, ho hem apreciat en la programació vigent durant la present temporada a Barcelona (2022-2023), a *Animal Negre Tristesa* d'Anja Hilling, amb Direcció de Júlio Manrique, a la Sala Beckett; a *Zona inundable* de Marta Barceló, amb direcció de Marta Gil Polo al TNC; a *Viatge d'hivern* d'Elfriede Jelinek, amb Direcció de Magda Puyo a la Sala Beckett. I, finalment, i molt important per la llum que ha aportat a les nostres conclusions, a l'hora d'entrar en contacte amb processos d'enorme envergadura real que han fet ja l'esforç d'embranchar-se en un nou paradigma prodemocratitzant en lloc de mantenir-se enquistats en el consuetudinàriament piramidal, l'exposició a La Virreina Centre de la Imatge de: *Arxiu Lambda*. Estudio Herreros. Projecte del Museu Munch d'Oslo Barcelona. 29.10.21-20.02.2022.

En iniciar el procés metodològic que havia de corroborar el que aquí postulem, i aplicant alhora els paràmetres entre els que ens hem mogut, em va venir a la memòria una producció —molt abans que ni tant sols imaginéssim que m'embarcaria en un doctorat—, que s'havia estrenat a casa nostra. Tot just feia menys d'un any de l'inici d'aquesta recerca. Ja en sortir de la seva estrena —ho recordava molt bé—, hi refermava, un cop més, la intuïció i la inquietud¹² de tota la meva trajectòria. Més tard, efectivament, aquella producció havia de conformar el corpus d'aquesta tesi. Es tractava de l'òpera *L'enigma di Lea*, estrenada al Liceu el 9 de febrer del 2019, amb música de Benet Casablanca, autoria del text original de Rafael Argullol, direcció d'escena de Carme Portaceli (GTL, 2018-19a). L'encàrrec, seguint la jerarquia canònica a l'òpera, es feu primer al compositor Benet Casablanca qui anà a demanar al seu amic Rafael Argullol d'escriure'n un llibret operístic. Alguns dels cantants ja havien estat seleccionats en les fases preliminars, i damunt la seva tessitura vocal es composà la partitura. Fins que no estigué acabada la partitura amb el text, anys més tard, i amb tot el càsting líric i musical dat i beneït, no es cercà la persona per dur a terme la direcció escènica (GTL, 2018-19b). Aquest encàrrec es donà entre les legislatures de dos directors artístics del Gran Teatre del Liceu: Joan Matabosch, que després de la reconstrucció per l'incendi del 31 de gener de 1994, se'n feu càrrec des del 1999 fins el 2014, i Christina Scheppelmann, que a partir del mes de juny d'aquell mateix any se situà al capdavant de la direcció artística del Liceu fins el 2019, any en què ja prendrà el relleu l'actual director artístic Víctor Garcia de Gomar. *L'enigma di Lea*, doncs, fou un encàrrec de Matabosch, i es produí i s'estrenà durant el mandat de la directora alemanya.

El que aquí ens concerneix és que tot plegat, tant per defecte com per excés, ens parla de nosaltres en tant que societat, de manera que ens ha d'ajudar a copsar l'impacte de *L'enigma di Lea* en el seu context teòric i espai-temporal: el fet inusual de la seva gènesi i existència, les circumstàncies de la seva materialització, i l'abans i el després que ha comportat. I, efectivament, això és així perquè fou a partir dels primers buidats de les primeres vint temporades del segle vint-i-u, quan composàvem els eixos d'aquest estudi, que ens vam adonar que l'Obra Específica d'Estudi, *L'enigma di Lea*, és una singularitat que fa frontissa entre el passat i el futur.

¹²Ens hi estendrem en el capítol Introducció.

En aquest sentit, Rafael Argullol, amb el seu text, s'ha erigit parangó de les teories per a una nova escriptura dramàtica en la línia de les que postula Carles Batlle en el seu interessant, aclaridor i completíssim *El Drama Intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*, el qual, publicat el 2020, llinda just per una temporada després de l'estrena de *L'enigma di Lea* al Colisseu de les Rambles. Efectivament, en tractar-se d'un molt interessant text-material, aquest que serví per a l'òpera a la qual Casablanca hi posà la seva música i Portaceli la seva Dramatúrgia escènica, s'ha desvetllat aquest text més en boga en la contemporaneïtat que molts d'altres, on hi ha una història, tot i que no canònica, però una, en definitiva, que sí s'explica, i que tan adequada és per ser llegida com per a convertir-se en un llibret i ser la base d'un dispositiu escènic en una programació operística. Ho corroborem després d'aquests estudi, ja que com veurem, no va ser així entès en el moment de l'estrena al GTL per la recepció immediata que en feu la contemporaneïtat a través de la crítica i el públic.

Hem parlat ara i adés dels canvis en les programacions successives sota la direcció artística, més enllà del nostre marc temporal, de Víctor García de Gomar. En aquesta incipient i interrompuda per la pandèmia nova era liceista, s'ha incentivat (encara que lenta i feixugament, però) tant la nova creació —nova composició, nou text, nova producció—, com (molt lleument) un primer vestigi de tenir cura i atenció a la perspectiva de gènere dins el postulat més radical que aquí defensem en adequació al segle XXI. Pel que fa a aquest darrer tret, però, tal com veurem en les conclusions, queda molt de camí a recórrer per reeixir amb equanimitat, encara.

D'aquesta relació de proximitat amb el Colisseu líric de les Rambles de Barcelona, també se'n deriven les converses que amb els directius del Gran Teatre del Liceu, en Joan Matabosch i en Víctor García de Gomar, he mantingut a raó d'aquesta tesi¹³. Amb tot, si bé no ha escaigut, per l'anàlisi de *L'enigma di Lea*, d'entrevistar-me amb molts altres components de la representació operística d'aquesta estrena mundial, deixo constància de la coneixença que ens uneix amb molts dels membres del cor i de l'orquestra del Gran Teatre del Liceu¹⁴, així com membres dels equips de producció i tècnics escènics. Finalment, els cantants que intervenen en aquesta òpera són intèrprets als quals he fet el corresponent seguiment artístic, i per tant, en tinc notícia suficient de les seves trajectòries, per altra banda publicades en obert tant en la web oficial del Liceu com en múltiples altres webs especialitzades així com en les diverses xarxes socials. Destaco l'interès que han tingut tots els líders creatius de *L'enigma di Lea* —Portaceli, Argullol i Casablanca—, així com els membres de l'Arxiu del Liceu, i la cap de Sastreria del Liceu, Cristina Fortuny, i Carmen González, membre també del departament de Sastreria del Liceu, i els membres de l'equip creatiu escènic de *L'enigma di Lea* —Azorín, Camprodon, Belart i Carvajal—, en facilitar-me el tou d'informació pertinent al seu àmbit artístic i en cedir-me el material gràfic de treball corresponent que conté aquest plec. També fem menció de l'interès que els ha suscitat en ells aquesta proposta d'estudi, ja que comunament, i lluny del que podria semblar, aquesta vesant de l'escena, malgrat ser la més visible, és la que menys reconeixement rep. En aquest sentit, atès que el reconeixement es projecta majoritàriament en els actors i els intèrprets lírics i els ballarins visibilitzats dalt de l'escenari, bona part de la missió d'aquest estudi és obrir la lent damunt la quantitat de capital humà conformat per creatius, artesans, intèrprets i tècnics de tots els àmbits (escènics i producció) de les Arts escèniques i de l'Espectacle en viu,

¹³ També converses a raó de propòsits de futurs projectes dramatúrgics i escènics en els nous formants que la seva direcció artística promou.

¹⁴ Relacions familiars (una germana al Cor, i la meua parella a la Maquinària i l'Atrezzo), i amistats de llarguíssima durada en tots els departaments on i off stage hi treballen.

que des de les respectives individualitats alhora que en col·lectivitat, des de darrera les bambolines, fan possible el fet teatral. Sense aquests especialistes, per altra banda, fora impossible, no només d'aixecar el teló, sinó, ni tant sols, de fer-nos el propòsit de plantejar un espectacle.

Tots els enllaços a la Web del Liceu han estat consultats entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023 durant l'escriptura d'aquesta tesi. El recull de dades que s'han anat incorporant en aquest estudi pertany a les temporades passades anteriors a la redacció del mateix, de manera que no són dades canviants. En aquest sentit, i atesa la condició d'Annals i de Recopilatori d'informació històrica i historicista, així com de Base de dades de les temporades, ens garantiria que la informació que s'hagi extret es consultable en qualsevol moment sense variacions. Determinem aquí de manera general el període de consulta a la Web del Liceu entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023, en coherència a la quantitat de vegades incomputables que s'hi ha accedit. Aquestes són dades que, complint amb la política de transparència d'un equipament públic, estan a disposició pública. Aplicarem el mateix criteri de generalitat al període encabit entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023 per a les dades consultades per tot el que pertoca a notes de premsa de diferents webs de diaris o revistes especialitzades relacionades amb el les temporades passades del Gran Teatre del Liceu.

La temporada 2021-2022, durant la qual s'estava escrivint aquesta tesi, s'inicià la celebració de l'aniversari dels 175 anys d'història. També durant aquest procés, i pocs dies abans del gran acte de Celebració, succeí l'atac informàtic al Liceu. Tot plegat ha influït i fins ha condicionat trams de l'estudi que s'han anat resolent satisfactòriament tot i que, a voltes, ben lentament. Quan el Gran Teatre del Liceu va saber de la problemàtica en el sistema informàtic va fer la denúncia pertinent a les autoritats competents i va publicar un anunci oficial a la web (4 d'abril de 2022. <https://www.liceubarcelona.cat/ca/incidencia-informatica-sense-afectacio-en-dades-sensibles>)

Com es podrà apreciar, els Annexos corresponents a cada Bloc s'encapçalen amb la descripció del que contenen, precedint cada un dels inventaris. Els Annexos, doncs, són els mapes de cada un dels biaixos mitjançant els quals hi hem pogut veure amb claredat, i traçar rutes de coneixement, alhora que ens han servit de valuosíssima ajuda a l'hora d'extreure'n tanta informació com ens ha calgut; també ens han funcionat a tall de prestatgeries, essent els cubiculums on hem pogut encabir, endreçar i catalogar, tot un exhaustiu resseguiment de vint temporades de programacions liceistes.

A continuació, el que en les pàgines següents dilucidarem és com, en tot cas, s'hi ha arribat, a aquest present. I ho fem posant l'atenció en aquests primers vint anys de la nostra contemporaneïtat, ja que és en relació a aquest passat recent on s'haurà curullat el que som avui. Quan justament en la composició i redacció d'aquest estudi hi culminarà el primer quart d'aquest nou segle i nou mil·lenni, el que es desplega seguidament és la descripció de les observacions que ens han ofert els Annexos que hem elaborat, contenint aquest passat. Ens hi ajudarà veure'ls un a un tant com tenir-los disposats al davant tots a l'hora. Observacions que ens han desvetllat reflexions tant com menat a conclusions.

1. Introducció

1.1. Intuïció i inquietud com a punts de partida

El propòsit d'aquesta tesi és recollir una intuïció i una inquietud curullada durant més de trenta-cinc anys de pertinença a l'ecosistema de les Arts escèniques i de professionalització en la praxis artística de la creació escènica, tant en el teatre de text com en l'òpera.

La intuïció personal em porta a advocar per un determinat valor afegit que connota la Dramatúrgia escènica al si de la comunitat artísticosocial teatral.

La inquietud rau en el fet de no veure-la posicionada de manera preeminent dins la comunitat escènica a Catalunya atès aquest valor afegit, la importància del qual intentarem defensar aquí.

Certament, tot i haver llargament professat aquesta intuïció, i haver-la sotmès a observació, reflexió, argumentació i debat, així com haver-ne fet múltiples testos escènics, a nivell nacional i internacional, tant en muntatges de creació pròpia, com fent l'anàlisi de produccions d'altri, encara ara, pel que pertoca als gestors teatrals, als propis artistes escènics, i a la crítica i al públic, la meva percepció és que no s'entoma la Dramatúrgia escènica en la transcendència que connota i concatena la seva transversalitat.

En aquest estudi voldríem, doncs, anar un pas més enllà del recurrent etiquetat amb el qual es titlla de 'lectura personal' la que ha fet un director d'escena d'una obra, ja que el valor afegit artísticosocial que creiem que ens aporta la Dramatúrgia escènica esdevé clau d'interpretació en permetre'ns de fer detecció de la idiosincràsia social a la qual el fet artístic es destina.

En d'altres paraules, tal com reiterarem al llarg d'aquest estudi, el que veiem dalt de l'escenari esdevé mirall social.

Conseqüentment, l'aportació d'aquest recull d'informació, el que n'extraguem d'aquest emmirallament, ha de contenir per força dades que d'altres disciplines de l'àmbit dels Estudis Humanístics —les Ciències Socials en general— podrien treure'n l'usdefruit i beneficiar-se'n.

Quan la tardor del 2019 s'esdevingué —per fi i després d'haver-ho considerat tres vegades al llarg de la vida— la situació personal escaient com per mirar d'abordar la intensa tasca de portar a terme una tesi doctoral, vaig fer confluïr les vessants artístiques que componen el poliedre creatiu de la meva trajectòria artística. He encreuat la Direcció escènica i l'Autoria dramàtica. El punt d'encontre trobat és el que m'ha portat a immèrgir-me en aquest estudi, el qual té bàsicament l'ànim de posar un gra de sorra de més, en les directrius que menen el procés creatiu escènic.

Efectivament, la supranarrativa escènica, en tant que conceptualització que es materialitza en tots els vestigis visuals escènics que conformen la Dramatúrgia escènica se'ns revela com un instrument catalitzador social, i com a tal, una valuosa eina d'autoconeixement. En aquest sentit, el que em provoca que aquesta no sigui copsada en tota la seva transcendència, és el que m'ha esperonat a provar de postular que paga la pena de ser repensada entre les estructures i els bastiments teatrals.

Vaig cercar entre quins paràmetres, a casa nostra, amb més vehemència, es manifesta en els escenaris l'antinòmia de corroborar aquest idiosincràtic valor afegit que desplega la Dramatúrgia escènica, en detriment del fet d'eludir-ne la seva preeminència dels processos creatius escènics.

En aquest capítol introductori, faig l'intent de presentar a tall de guia de lectura el contingut del marc teòric en el qual he centrat la meva proposta d'anàlisi. Aquesta anàlisi consta de diverses peces que es troben endinsades les unes en les altres. Bé es podria fer el símil d'una matrioixca. Des de la seva prefiguració fins la seva materialització final, estariem parlant del mateix. Des d'aquest paradigma, he anat a pouar en la peça més interior, una obra estrenada. Una de concreta que, com veurem, és la que respon a les ressonàncies pel que va ser concebuda. I, essent, en essència, una obra duta a la seva estrena —objecte final del quefer escènic—, d'ella n'extraurem, i extrapolarem, magnificat, el panorama artístic, social i cultural que la generà.

Així, vaig cercar, de primer, els paràmetres amb els quals delimitar un marc pel meu estudi. Calia propiciar l'angle més escaient de la nostra contemporaneïtat escènica des del qual canalitzar el biaix conceptual. Els eixos perimetrals es van fer palesos gairebé en simultaneïtat —gairebé de manera irremissiblement i orgànica, com diríem en l'argot escènic—. Hem cercat entre quins paràmetres es manifesta amb més vehemència en els escenaris de Catalunya la nostra paradoxa, doncs. I els paràmetres amb els quals, finalment, hem delimitat el marc de l'estudi en són tres. Pertanyents a idiosincràsies independents —i precisament per això mateix—, en fer-los confluïr, creiem que ens permeten prendre-li el pols a la nostra contemporaneïtat escènica, i en conseqüència, n'evidencia, sense cap mena de pudor, problemàtiques socials i artístiques de primer ordre.

Un d'ells va sorgir de manera espontània, prèvia fase a decidir-me a fer el doctorat, a partir de la coneixença del Dr. Jesús Carruesco i les converses que mantinguérem voltant —generosament ell compartint-me— el seu coneixement profund de l'òpera contemporània i del revisionisme de mites i llegendes que es duen a terme en els escenaris del món occidental en la nostra actualitat. En aquestes converses vaig contrastar amb ell que en la revisitació des de l'ara i aquí del mite per la inherent qualitat que conté d'argument universal és on la Dramatúrgia escènica més eloqüentment es relleva preeminent, i a partir de la qual més ens en sura aquesta clau d'interpretació en tant que eina d'autoconeixement sociocultural.

Un altre d'ells va sorgir en el moment immediatament previ a decidir-me a embarcar-me en la tesi, i n'era irremissiblement la perspectiva de gènere, d'una banda atesa la corredoria de la meva trajectòria, però també per la incontrovertibilitat d'aquest paràmetre a dia d'avui a l'hora d'investir de contemporaneïtat tota anàlisi d'índole artísticosocial. Per tant, aquest és, per fi, un inqüestionable paràmetre a manegar en l'equació del meu estudi.

I un darrer —ja m'havia matriculat i va caure pel seu propi pes la necessitat de fer-lo formar part dels marges que havien de demarcar aquesta proposta d'estudi—: la nova producció de nova creació. Efectivament, atesa la magnitud de la qüestió que connota, és un sedàs ineludible amb el qual, del tou d'obres, poder destriar-ne la que havia de conformar la peça més petita de la meva matrioixca, l'objecte específic d'anàlisi extrapolable.

Es tracta de l'enorme conflicte d'interessos —i controvertit marc teòric— que es produeix en la sinergia que ocasiona una nova producció, autòctona, una nova creació, amb ínfules

de ser una estrena mundial. Considerem aquest el paràmetre absolut on se'ns erigeix netament la contradicció esmentada en ser la proposta artística un encàrrec institucional. Hauria de considerar-se des dels preliminars del disseny d'un nou procés creatiu escènic aquesta preeminència de la Dramatúrgia escènica atès el valor afegit determinant que aquí postularem.

Ben aviat em va venir a la memòria una producció que tot just feia menys d'un any — molt abans que jo ni tant sols m'imaginés que m'embarcaria en un doctorat—, s'havia estrenat a Catalunya, i en la qual confluïen els eixos traçats, ja que en eixir de la seva estrena —ho recordava molt bé—, hi corroborava un cop més la intuïció i la inquietud de tota la meva trajectòria, i que més tard, efectivament, havien de conformar el corpus d'aquesta tesi. Es tractava de l'òpera *L'enigma di Lea*, estrenada al Liceu el 9 de febrer del 2019: direcció d'escena de Carme Portaceli, autoria del text original de Rafael Argullol, música de Benet Casablanca.

Val a dir que ha estat en el procés de prendre nota de tota la riquesa artística i conceptual que conté la producció d'aquesta obra —des del moment incipient en que fou primer un encàrrec tal com els medis de comunicació anunciaren, passant pel procés de la seva posada en escena, resseguint-ne l'estrena i exhibició, fins a la subsegüent resposta del públic i la crítica—, que jo he pogut postular el meu propòsit de tesi, ja que de tot el que volia fer-ne una aproximació, per tal de repensar-nos en tant que comunitat escènica, hi era dins, implícit, i només he hagut —amb tot el meu respecte i admiració artística— d'espedaçar-ho.

1.2. Trànsit en fer esdevenir la intuïció en procés metodològic i la inquietud en aproximació als objectius que ens hem proposat d'assolir

Hem establert que el propòsit d'aquesta tesi doctoral és voler aprofundir en el coneixement de l'impacte que té la Dramatúrgia escènica en l'actualitat. A tal efecte, per una banda, despleguem els àmbits creatius que conformen la Dramatúrgia escènica; seguidament, n'esfilagarsarem el tou d'informació que detona al públic; i, finalment, en catalitzarem la recepció. Creiem que en aquest procés se'ns revela una clau d'interpretació que ens permet fer detecció de la idiosincràsia social a què el fet artístic es destina.

Per altra banda, en vertebrar l'itinerari esmentat, tractarem de mostrar que la Dramatúrgia escènica en el conjunt expandit de les dramatúrgies, siguin silencioses, de la imatge, del teatre postdramàtic o no hegemòniques en general, no pot quedar relegada a la categoria d'erigir-se, només, com una particular lectura d'una obra per part de la Direcció escènica. Com anirem veient, no només això no s'ajusta a la realitat, sinó que és molt més, que una aproximació individual creativa. I a raó d'aquest assentament, si no ha estat considerada preminent en els preliminars del procés creatiu, pot ocasionar decalaixos d'interpretació, sortint-ne manyegat el seu contingut, i deixant a l'espectador desorientat.

En el seu màxim exponent, tot el més amunt desplegat es fa evident en l'òpera, ja que la Dramatúrgia escènica, atesa la seva naturalesa de punta visible de l'enorme iceberg submergit que és una nova producció pública i institucional en un gènere de la magnitud d'aquest, se'ns revela com la responsable final d'ancorar els ponts de relació i diàleg amb el públic.

La recerca se centra en l'anàlisi d'uns paràmetres. La selecció dels paràmetres de la nostra anàlisi han confluït en una única obra. Aquesta, a tall de massa mare, cosificarà el nostre problema de recerca. Ens ofereix poder veure-hi totes les problemàtiques —principals i subsidiàries— que aquí ens hem proposat d'analitzar.

L'estratègia que s'ha aplicat pertany a l'àmbit de la transposició a l'escena d'avui d'un text nou. Aquesta transposició s'encabeix dins la tria dels tres eixos de confluència que ens menen aquesta estratègia, i que posen marges a l'estudi, com dèiem, alhora que s'engoleixen entre ells. En són: la concepció de l'escriptura d'un nou text que ha hagut de servir de tou per a una partitura musical i material que posar en escena —hem decompost l'estratègia que, per arribar a l'escena, s'ha realitzat d'un drama que bé podria ser considerat d'*intempestiu* (Batlle, 2020)—; el contingut d'aquest text quan tot esdevenint nova creació n'ha estat el revisionisme d'un mite en tant que argument universal abastament desenvolupat i aprofundit dins el gènere; i, quan aquest mite ancestral es revela femení i transgressor, avaluar-hi el paper que hi juga la perspectiva de gènere de mirada en femení en el primer quart del segle XXI. Aquests tres eixos, un cop desplegats, ens semblen exponencialment paradigmàtics de la nostra contemporaneïtat escènica, de manera que, a tall de retolació del seguit de problemàtiques subjacents i temàtiques col·laterals que inherentment veurem que connoten, esdevenen els que sensiblement atenyen a l'exercici de repensar-nos artísticament i social de manera ineluctable.

Aquesta tesi raurà en el treball pràctic (TR) d'analitzar un títol operístic en concret en el qual hi conflueixen els tres eixos més amunt apuntats. En qualitat de microcosmos l'emprarem per a esfilagarsar tot el procés creatiu escènic. Des del text de partida (TP) fins l'espectacle meta (EM), la Dramatúrgia escènica esdevindrà, a través de la seva semiòtica, el descriptador del macrocosmos social.

Alhora, i en trobar-nos al si d'un paradigma endogàmic d'agents que tant són generadors com interventors, ens servirem dels mateixos tres eixos per l'anàlisi a l'obra a la qual ens han conduït. Magnificada sota la lupa que aquí emprarem, tot el que en suri és, efectivament, el que concerneix a la contemporaneïtat escènica.

En els capítols següents a aquesta introducció, argumentem els passos que hem seguit per tal d'assolir els objectius que ens hem proposat, veient-ne, en el seu desplegament, els temes que, d'entre tots els que ens n'han anat sorgint, hem considerat part ineludible d'aquest procés creatiu escènic i de la seva significança en detonar-se vers al públic.

Aquest treball està estructurat, inclosa aquesta introducció, en cinc capítols amb el contingut que s'anuncia en el títol, el capítol 6 corresponent a les Conclusions, la Bibliografia, la Taula d'il·lustracions i un apartat que designem Annexos, estructurat en quatre mòduls que complementen els capítols 3, 4 i 5.

En el capítol Problema de recerca s'explica el tou d'idiosincràsies que conté l'obra que analitzem, essent aquest poliedre el qual ens ha determinat la seva tria per la seva anàlisi. S'han tractat nocions d'escena: projecció, recepció i catalitzadors que es desprenen de la Dramatúrgia escènica; nocions de la Naturalesa dels Textos de Partida: Textos del repertori i Textos de nova creació, i de la Naturalesa d'Espectacles Meta. En fer-ho, ens hem aproximat a la noció que en el revisionisme dels mites és on la Dramatúrgia escènica és més determinant, de manera que queda així descrit un primer eix d'anàlisi, ja que és en l'òpera on això és denota més exacerbadament. Com anem dient, atesa la naturalesa que li és pròpia al gènere, i per la contínua reposició del repertori, sotmès a revisicions

inesgotablement, és on es troba l'exercici maximitzat, d'aquesta praxis escènica, on rau el nostre problema de recerca. D'altres nocions pertanyents als eixos en confluència són la perspectiva de gènere i la coetaneïtat escènica de proximitat. Dit tot lo qual, establim que ens centrem només en el que es veu en escena, exposem quin és el nostre marc temporal —però també el d'espai i el d'acció—, és a dir, on i en quines circumstàncies, i, finalment, concretem que el corpori escènic en el qual ens hem immèrgit és la producció que en estrena mundial es va fer de *L'enigma di Lea*.

En el capítol Contextos (I) ens hem ocupat d'il·lacions conceptuals, socials i dramaturgiques.

En el capítol Contextos (II), el més troncal dels capítols d'aquest estudi, i per tant, el més extens i complexa, hi tractem les 20 primeres temporades del segle XXI dins la programació del Gran Teatre del Liceu (1999-2020). S'hi tracten els resultats obtingut en buidar dues-centes quaranta-sis produccions exhibides en el nostre marc temporal.

Seguirà a aquest capítol l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*.

El capítol Conclusions amalgamarà l'essència dels Contextos (II) —d'on surt el perquè de l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*—, amb tot allò que se n'hagi extret de la seva anàlisi escènica. D'aquesta manera, havent partit de la intuïció i passant per la inquietud, arribarem al final del trajecte per veure-hi empíricament tant les llums com les ombres que ens han mogut a fer aquest estudi.

Finalment, s'hi torbarà la Bibliografia, la Taula d'Il·lustracions, i els Annexos.

1.3. Metodologia

El capítol quatre: Contextos (II), en el qual hi tractem les 20 primeres temporades del segle XXI dins la programació del Gran Teatre del Liceu (1999-2020), i el capítol cinc: La Dramatúrgia escènica en *L'enigma di Lea* comporten metodologies singulars. També concernent a la metodologia, dediquem més avall unes línies als Annexos.

Pel que fa al Contextos (II), si bé la metodologia que s'ha aplicat es descriu amplament a tall d'introducció dins el capítol mateix, oferim a continuació la seva estructuració. Cada un dels blocs presenta les seves corresponents conclusions. La convergència d'aquestes ens apuntaran cap a *L'enigma di Lea*. En correlació a cada un dels vuit blocs de contingut s'hi esmenta l'annex corresponent. Blocs i annexos en sinèrgia contenen el buidat d'informació pertinent a aquest estudi extret de les dues-centes quaranta-sis produccions exhibides en el nostre marc temporal al GTL:

- Bloc 1 (Annex 1): s'hi tracten i s'inventarien els títols d'arguments amb protagonistes Arquetips Femenins Transgressors —i els seus revisionismes, i/o personatges emblemàtics mitificats al pas del repertori operístic—, durant les primeres vint temporades del segle XXI al Gran Teatre del Liceu.
- Bloc 2 (Annex 2): Temporada 2006-2007. Una temporada “en femení”?
- Bloc 3 (Annex 3): Temporada 2018-2019. Temporada os s'encabeix *L'enigma di Lea*.
- Bloc 4 (Annex 4): Totes les dones directores d'escena en qualsevol títol i producció, indistintament del seu argument dins el nostre marc temporal de les

vint primeres temporades del segle vint-i-u, el qual contempla: crèdits exclusius de dones a la direcció d'escena d'una o més produccions; crèdits de dones a la direcció d'escena compartits amb homes directors; nombre total de dones directores, per ordre d'intervenció des de la temporada 1999-2000, temporada d'inauguració del Nou Liceu i que delimita l'inici del nostre marc temporal, fins el 2019-2020, que el tanca; nombre i noms de dones de casa nostra que han dirigit al Liceu.

- Bloc 5 (Annex 5): Homes directors d'escena en qualsevol títol i producció, indistintament del seu argument, dins el nostre marc temporal, amb la condició d'autòctons, amb qui les dones anteriorment inventariades han conviscut escènica i han estat coetànies.
- Bloc 6 (Annex 6): Resseguiment del nombre i nom de totes les dones compositores i/o llibretistes en qualsevol títol i producció, indistintament del seu argument dins el nostre marc temporal de les vint primeres temporades del segle vint-i-u.
- Bloc 7 (Annex 7): Títols operístics pertanyents a la contemporaneïtat programats en el marc temporal, indistintament del seu argument. Catalitzar-ne la perspectiva de gènere en la paritat.
- Bloc 8 (Annex 8): noves produccions dins el marc temporal, indistintament del seu argument de qualsevol títol al llarg de la història de l'òpera. Seguidament, hem fet un altre inventari de les noves creacions: les de nova literatura dramàtica i de nova composició i nova posada en escena, és a dir les estrenes mundials, distingint aquestes entre les coproduccions —entre un o més teatres, d'àmbit nacional o internacional—, amb les de finançament exclusiu del Gran Teatre del Liceu en qualitat d'encàrrecs. Sota aquestes premisses, hem volgut saber si l'òpera en qüestió s'ha encarregat a creatius autòctons pel que fa a la composició musical, l'autoria de la literatura dramàtica —text/llibret— i la Dramatúrgia escènica. I un cop aplicat aquest darrer biaix, conèixer si hi ha dones en el lideratge creatiu formant-ne part.

Pel que fa a la metodologia aplicada al capítol 5, aquesta conté els vestigis i influències dins el context de la totalitat de l'obra de Rafael Argullol, i l'anàlisi del Fet Teatral en la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*.

Per l'anàlisi dels tres actes de l'òpera s'empra una tècnica narrativa específica amb una finalitat concreta. Hem optat deliberadament per mantenir una mena d'il·lusió, pel lector d'aquest estudi, de trobar-se en el procés de descoberta del que va succeint en escena. A mesura que aniran apareixent els personatges, a mesura que es desvetllin els vestigis escènics visuals i silenciosos, a mesura que avançarà l'acció, a mesura que es puguin llegir els subtítols i escoltar-ne els lírics interpretats pels cantants, així com els interludis i/o moments orquestrals parts ineludibles de tota Dramatúrgia escènica, s'aniran fent un seguit de consideracions. Aquestes es correspondran a una aproximació d'immersió en l'espectacle en temps real. El propòsit és que el lector d'aquesta anàlisi escènica n'assumeix l'efecte de la primera impressió; que se li permeti el benefici de la sorpresa; que se li mantingui l'interès esperonat tot evitant d'avançar-li esdeveniments, tal com ho viuria en un primer visionat. En això rau l'impacte de tot espectacle escènic amb el públic a què es destina.

La voluntat és que gaudeixi, també, del que s'està veient i experimentant en aquesta estrena mundial. No tant sols es tracta de la singularitat pròpia de ser una estrena

absoluta—per tant, mai vista abans, com tampoc, mai feta cap referència a propòsit del seu argument en anterioritat—, sinó també en corroborar, com es veurà en l'estudi, l'escàs nombre d'espectadors que van poder veure-la al teatre, en les úniques quatre representacions que se'n van oferir.

A mesura que avançarem, minuciosament, i en base a l'experiència de la meua assistència a la preestrena, així com en el recull d'informació realitzat i documentat al llarg del treball per tal de compondre aquesta tesi, i, sobretot, en l'espadaçat fet per cada instant escènic en el vídeo damunt el qual s'ha treballat, procedirem amb l'anàlisi a reflectir tot el que connota la transversalitat de l'estudi: l'impacte del Fet Teatral i el compendi de temes en relació a la recepció contemporània de l'obra operística.

La naturalesa descriptiva —literaturització— d'una anàlisi escènica d'un espectacle de les Arts Vives, s'ha posat al servei de crear una percepció, tan afí com ens ha estat possible, a la desitjada presencialitat de l'espectacle operístic.

Si bé es podrà resseguir, per cada un dels tres actes i les quinze escenes de què consta l'anàlisi, el minutat en el vídeo emprat, anirem dosificant la informació del que va sorgint en l'escena a mesura que ens consti que tot el que succeeix s'anirà fent també evident si es va ser (o s'és, davant el vídeo) espectador. L'espectador que ja era en el GTL en el moment de la seva estrena o successives tres representacions, com pel que es trobarà ara davant la reproducció audiovisual de l'enregistrament fet per TV3, i damunt el qual anirem treballant nosaltres, en relació a la descripció del que es veu tant com en les corresponents múltiples consideracions que n'hem extret.

D'aquest enregistrament, i per tal de facilitar una major fluïdesa del desplegament de què consta tota l'anàlisi escènica, n'oferim, per si es vol fer un visionat abans, després o en simultaneïtat, un vincle d'us privat pels destinataris primers d'aquesta tesi, és a dir, els membres del Tribunal. Amb tot, en el moment de fer les darreres revisions d'aquesta tesi, la producció ja es troba en un format comercial i, tal com fem constar en altres bandes, ens hem assegurat que estigui a disposició en biblioteques públiques¹⁵.

Per cloure amb la metodologia, farem constar que ens ha semblat imprescindible desglossar per mòduls la totalitat dels annexos que s'inclouen en aquest estudi. Es tracta de disset annexos que es poden consultar entrant al vincle d'accés restringit¹⁶ que hem configurat especialment en una carpeta digital atesos els gràfics i/o el pes en imatge que contenen la majoria, entre ells el vídeo de l'òpera. Així doncs, hi ha quatre mòduls: un primer mòdul conformat per nou annexos correspon al capítol 4 dedicat als Contextos (II). El seu contingut es correspon, com ja s'ha comentat més a munt, als inventaris extrets del buidat de les temporades al Liceu en consonància al nostre marc teòric i dins el nostre marc temporal. Amb aquests nou annexos les dades queden cartografiades. La voluntat és que aportin un tou de complementarietats amb informació subjacent en l'estudi. Un segon mòdul de continguts en annexos és el que correspon als materials gràfics facilitats pels membres de l'equip creatiu escènic de la producció estrenada al Liceu de *L'enigma*

¹⁵ Seguidament trobareu l'enllaç facilitat pel Servei de Biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. Pça. Margarida Xirgu, s/n. 08004. Barcelona. Telèfon 93 227 39 00 ext. 9648. biblioteca.itb@institutdelteatre.cat i www.cdmae.cat en notificar-nos la Desiderata rebuda: [L'Enigma di Lea / Benet Casablanca ; commissioned by the Gran Teatre del Liceu. Symphony Orchestra and Chorus of the Gran Teatre del Liceu ; libretto by Rafael Argullol](#)

¹⁶Els 17 annexos els trobareu entrant al següent vincle d'accés restringit:

https://drive.google.com/drive/folders/1oHK0x4hrGd-8msdWHXy9EWBQI7WIDQw?usp=drive_link

di Lea, on s'hi poden veure els dissenys escenogràfics, els de figurins i els d'il·luminació (un total de tres annexos). Un tercer mòdul de contingut en annexos és el corresponent a tot el que conforma material relatiu a l'estrena de *L'enigma di Lea*, com ho és el programa de mà, i el clipping de premsa¹⁷; una crítica específica dedicada al vídeo de l'òpera un cop ha estat posat a la venda; i l'enregistrament audiovisual de *L'engima di Lea*. I, finalment, un quart mòdul d'un sol annex on s'hi troben la relació d'entrevistes fetes a les personalitats que, bé per estar directament implicades en el procés creatiu escènic i la producció de *L'enigma di Lea* —incloent les direccions artístiques del GTL i del TNC—, bé per ser membres de la comunitat de les Arts Escèniques, han enriquit amb el seu biaix aquest plec.

¹⁷ Tot i que ambdós continguts tot just referits es troben en la web del Liceu publicats en obert i dels quals ara i adés en facilitem el vincle, ens ha semblat pertinent posar-los a l'abast del lector del nostre estudi.

2. Problema de recerca

2.1. La minusvaloració de la Dramatúrgia escènica: un paradigma jerarquitzant obsolet

La Dramatúrgia escènica conté la condició de mirall social. Esdevé, per tant, una instrumentalització artística reveladora per a repensar-nos. Ens inquieta que en els cassos d'obres d'encàrrec no sigui preminent des del l'inici del disseny d'una nova producció. En la concepció de tot projecte escènic hi ha disciplines artístiques que conformen l'embrió. Damunt d'aquestes es construeix la totalitat del procés creatiu escènic. Aquestes disciplines han estat canonitzades al llarg de la tradició. La composició d'una partitura musical i/o l'escriptura d'un text han estat les pedres angulars.

La jerarquització d'aquests àmbits creatius, arribats al primer quart del segle XXI, en el moment en què, d'una nova composició, d'una nova literatura dramàtica, se'n vol portar a escena, des de l'àmbit institucional, una nova producció amb ínfulas d'estrena absoluta, és el que qüestionem.

Tradicionalment, la direcció escènica s'ha deixat de banda. S'ha posposat l'assignació de la seva autoria, és a dir, el nomenament del líder creatiu escènic i de tot l'equip amb el qual cal comptar. La direcció d'escena ha estat incorporada després, en una subsegüent fase, quan les dues altres disciplines ja aporten el corpus creatiu damunt el paper i/o damunt la partitura, i en donen el vistiplau.

En aquesta categorització, la conceptualització escènica esdevé agent extern. La seva intervenció rau en la percepció del que es veu des de fora. El rol de la direcció d'escena, en aquest paradigma, és ineludiblement circumstancial. En qui caurà el lideratge de l'equip creatiu escènic és una variable fútil. És una variable susceptible de consolidar-se a partir de mòbils i interessos que no tenen, necessàriament, per què respondre als requisits de l'ànima argumental de la història que entre les altres dues disciplines al capdamunt de la piràmide creativa s'hagin fet el propòsit d'explicar.

En els revisionismes d'arguments universals instal·lats en el repertori, aquest paràmetre d'agent extern en el qual ha romàs confinada la conceptualització escènica té, efectivament, la funció de concatenar des de l'ara i aquí les històries curullades al pas de l'humanisme.

Ans al contrari, en les estrenes absolutes aquest rol de circumstancialitat va en detriment del Fet creatiu escènic. El fet de fer entrar tard la conceptualització escènica va en detriment de l'impacte amb el públic. Efectivament, quan es genera l'encàrrec d'una nova composició, d'un nou text per a l'escena, per una nova producció, amb tota la inversió econòmica, la gestió que implica i el capital humà que comporta, la qüestió es magnifica. Les il·lacions socioculturals són controvertides a més a més de múltiples.

El decalaix també queda magnificat per l'oportunitat d'índole creativa que una situació d'aquestes característiques pressuposa pels seus artistes. L'exercici de pensament, per una banda, i l'experiència estètica i formal, per una altra, que detona iniciar un projecte de creació escènica des de zero, ha esdevingut, tal com veurem, tal rarsa, que no resta per menys que espremer-ne el procés de la seva gènesi, la seva evolució, la seva eclosió, i el ressò de la seva permanència en el temps.

Quan la conceptualització escènica, malgrat estigui instal·lada en aquest marc d'externalitat, avui ja compta amb el reconeixement de ser un dels vèrtexs del poliedre creatiu; quan és ja reconeguda com a part indispensable dins l'Art total que concatenen el teatre musical i l'òpera; quan, actualment en la post-postmodernitat, també està considerada la conceptualització escènica com a ineludible entre espectacles que rauen en dramaturgies visuals i silencioses, en maridatges i hibridacions interdisciplinaris, considerem que cal equiparar la creació de la Dramatúrgia escènica a les altres dues disciplines, la de la creació de la composició musical i la gestació d'un text nou, i posar-la en joc en el nucli, des de dins, i en el moment mateix de la concepció del nou projecte.

No fer-ho ens mena a seguir concorrent en un risc —en el qual massa sovint ens trobem—: anar en detriment de la comprensió i exitosa recepció de l'espectacle —situació lamentable aquesta, atesa la malversació de fons que comporta, els econòmics i els humans, invertits en cada producció—.

En aquest sentit, equiparar la Dramatúrgia escènica a la literatura dramàtica i a la composició musical és responsabilitat de tota la comunitat de les Arts escèniques, des dels líders creatius, els equips artístics, els intèrprets, els gabinets de gestió, inversió i producció, com també el públic, però, sobretot, les institucions. No fer-ho, tal com provarem de desplegar al llarg de l'estudi, ve determinat per la cosmovisió i el paradigma en què vivim, de la mateixa manera que articulant el canvi pel qual advoquem, determinariem en quina cosmovisió i paradigma voldríem viure.

En virtut del més amunt expressat, anirem degotant què ens ha portat a formular aquesta proposició.

2.2. Projecció: Recepció des de l'escena

Calibrem la supranarrativa que cospa el públic a partir de la Dramatúrgia escènica. Volgudament, aquí no emprem conceptes com 'missatge' o 'visió', d'una obra a partir d'una individualització artística. Tractem els components que conformen genèricament, avui, la Dramatúrgia escènica i la semiòtica que contenen, per avaluar l'impacte en el públic i en la crítica, quan el rebot de tot plegat ens propicia un tou d'informació artísticosocial.

Aquesta supranarrativa respon a la conceptualització que fa d'una obra escrita, un director d'escena i el seu equip creatiu escènic. La Dramatúrgia escènica ofereix una supraleitura. Aquesta s'aprecia sobretot en els revisionismes. En essència, en la revisió d'un argument universal, s'hi escartegen dos relats: un és el del patrimoni humanístic, amb tota la càrrega que hagi macerat al llarg dels segles; l'altre és el de l'ara i aquí ineludible de tota nova producció. Una nova lectura sobreix, per tant, en contrastar el relat-base amb un relat enginyat de nou.

Els relats-base, efectivament, solen ser els pertanyents a la tradició; i els nous que es fan cohesionar amb aquest són una supranarrativa. Els primers són els relats mítics ancestrals dels quals en fem revisionismes una i una altra vegada; els segons són els que en paral·lel a la història o relat principal, estan, simultàniament contant-ne una altra, d'història. Aquest relat està generalment generat en clau d'una o la suma de diferents estratègies escèniques visuals i silencioses, així com de les no-hegemòniques, de totes aquelles

pertanyents a àmbits plàstics, tecnològics i del videoart, així com del gest, la dansa, l'expressió corporal, el circ, els titelles, etc., tal com ho anirem veient més endavant. El relat que generem de nou, *l'altre relat*, en proposar-lo per fer la nostra conceptualització escènica, esdevé *la mirada* de la direcció.

Al seu torn, aquest *altre relat* pot ser un d'original¹⁸, una invenció puntual que la direcció d'escena encunyi per un revisionisme en concret. amb la qual confronta la primera. També pot ser, senzillament, un relat al servei d'una estètica idiosincràtica¹⁹. O pot ser-ne un, *d'altre relat*, extret d'un altre context²⁰, que es faci contrastar —i amalgamar— amb el primer.

La Dramatúrgia escènica sorgeix, precisament, de menar aquesta praxis. La de contrastar relats. En fer-ho apel·lem violentament als receptors implícits que som tothom (Batlle, 2020:259). L'efecte que en tots els casos s'esdevé és el d'una comprensió distinta, molt probablement nova i impensada, de la consensuada canònicament. Un nou biaix, com un nou color, a través del qual mirar-nos l'entorn, en manipula el significat, pervertint-lo, sí, i, ahora —no podem negar-ne la facultat —, enriquint-lo.

Aquesta potestat del suprarelat no s'està manifestant tant sols en les revisitacions. S'està veient cada vegada més sovint, també, en produccions de nova escriptura dramàtica²¹. Amb més vehemència, una «escriptura del cos» cohabita en paral·lel a la textual, i fins i tot n'esdevé la dominant, en produccions apriorísticament o en aparença verbals (EE & IT, 2022).

En el teatre de text, la pròpia naturalesa del procés creatiu pot ocasionar aquesta supranarrativa de manera més cohesionada. Durant els assajos, si es contempla prou període de temps i marge per a la recerca del llenguatge escènic, es pot donar amb més espontaneïtat. Però, això no vol dir pas que la Dramatúrgia escènica sigui preeminent en els preliminars de producció. No acostuma a ser apriorística en relació el relat principal, ja que sovint va sorgint sobre la marxa.

¹⁸ Ens referim a un *relat* de nova invenció, completament nou. Aquest relat està generalment generat a partir de dramatúrgies visuals i silencioses, així com de no-hegemòniques, pròpies del debat de la post-veritat, i pertanyents a àmbits plàstics, tecnològics i del videoart, així com del gest, la dansa, l'expressió corporal, el circ, els titelles, etc., tal com ho anirem veient més endavant

¹⁹ Per exemple, al *Wozzeck* sota la direcció i conceptualització escènica del Johannesburguès William Kentridge (GTL, 2021-22)

²⁰ Durant l'escriptura d'aquesta tesi s'han pogut veure en el GTL alguns pocs i diversificats, exemples d'això, certament; però n'hi hagut un en particular, que ha corroborat, més que cap altre, el que aquí despleguem l'impacte d'aquesta supralectura ocasionada pel contrast d'un argument revisitat amb un relat nou i emancipat del de base. Ens referim a *Tosca* de Puccini, amb la direcció escènica de Rafael R. Villalobos, qui ha superposat, tan lliurament com ha cregut necessari, al relat original, el de *Tosca*, l'episodi de la mort de Pier Paolo Pasolini, en un accident de cotxe en què es feia acompanyar per l'adolescent de qui en un tracte de prostitució se n'havia apassionadament encapriciat. El resultat del contrast d'ambdós relats ha fet emergir una vehement tergiversació dels continguts del drama verista, en la reeixida i contundent supralectura que n'ha esdevingut. El maridatge, però, ha pagat la pena en haver esperonat el debat a l'àgora, rellevant l'emmirallament social, mostrant-ne tant la intolerància com l'autocomplaença de les diferents faccions. (GTL, 2022-23).

²¹ A tall d'exemple, ho hem apreciat en la programació vigent durant la present temporada a Barcelona, a *Animal Negre Tristesa* d'Anja Hilling, amb Direcció de Júlio Manrique, a la Sala Beckett; a *Zona inundable* de Marta Barceló, amb direcció de Marta Gil Polo al TNC; a *Viatge d'hivern* d'Elfriede Jelinek, amb Direcció de Magda Puyo a la Sala Beckett (BCN, Temporada 2022-23).

2.3. Textos: Repertori i Nova Creació

Hem hagut de prescriure en quines circumstàncies tendeix aquesta surpanarrativa a manifestar-se en el seu màxim exponent. Un cop detectades, hem procedit a fer l'extrapolació d'emmirallament socioartístic que aquí resseguim.

Els textos de partida (TP), poden ser, com apuntàvem més amunt, una obra del repertori o una de nova creació. En ambdós casos són el relat principal. D'ells partirem per a corporeitzar damunt l'escena l'espectacle teatral: l'espectacle meta (EM). Això, naturalment, ho durem a terme en funció dels components i vestigis escènics que estiguin al nostre abast material, creatiu i pressupostari.

En el cas d'obres del repertori, els textos ens són més o menys coneguts, o si menys no, la nostra comunitat en té referències, notícia o ressonàncies, des de qualsevol dels altres àmbits artístics amb els quals convivim, com ho són literatures, filmografies, materials biogràfics, pictòrics, plàstics, etc. La Dramatúrgia escènica, en aquests cassos, s'expressa irremeiablement a partir de tot el llegat que contingui, tant si és per a desenvolupar-lo a partir de la darrera producció que en el temps i en l'espai la memòria col·lectiva tingui present, com si és per desmuntar-la i rebatre-la.

D'obres del repertori, però, no se'n veuen tantes en els escenaris de casa nostra. A diferència d'altres ciutats Europees i de qualsevol altre indret del món occidental en què el repertori conformat pel tou d'obres clàssiques, tant les autòctones com les foranes, forma part d'una programació regular i estable, això aquí és un forat negre. Cal tenir en compte que en Teatres com la Royal Shakespeare Company de Londres al Barbican Centre, i només a títol d'exemple, ofereixen, gairebé exclusivament, any rere any, el ventall de peces del gran dramaturg anglès, la comunitat que s'hi ha curullat al voltant formada tant pels artistes com pel públic i la crítica, estan avesats a l'exercici de tal revisionisme, i a esgrimir-ne renovacions. En aquest sentit, quan una programació produeix de nou un mateix títol cada dos o tres anys, posem per cas *Hamlet*, a tall d'exemple i per ser dels més recurrents, el públic angloparlant té molt presents les produccions anteriors, i esperen de la producció present que l'equip directiu escènic posi en joc tot el mecanisme de la Dramatúrgia escènica repensant el contingut de l'argument, de manera que en ella, l'emmirallament de l'època a la qual es destina, hi queda òbviament reflectida.

En el cas dels textos de nova creació, el text ens és completament desconegut, i el factor sorpresa del que conté, malgrat és part intrínseca del joc, ens aboca a un irremeiable abisme des del moment mateix que s'aixeca el teló. Entomarem de manera metafòrica per un moment aquesta imatge del teló al servei del que discernim a continuació, quan és, precisament, aquesta absència de codis que han estat recognoscibles al llarg de la tradició, com bé ho podria ser el fet que hi hagi o no teló, el que detonarà l'aventura d'una nova concatenació de significants i significats.

Efectivament, des de les qüestions més bàsiques, les pertinents a les tres unitats Aristotèliques, fins a les de la més rabiosa contemporaneïtat, les quals considerarem àmpliament més endavant, ens són un misteri fins que no se'ns desplegui l'espectacle davant dels nostres ulls. La Dramatúrgia escènica que sorgeix d'una nova literatura dramàtica ha de desenvolupar-se al marge del llegat. Si menys no, en el sentit de llastre que tragenen les obres del repertori. Alhora però, atesa la naturalesa de novetat —de

territori ignot (Batlle, 2020)— que contenen aquests textos de partida (TP), la Dramatúrgia escènica que en sorgeix enclou un elevadíssim grau de responsabilitat. S'erigeix, eloqüent, en el seu màxim exponent ja que no hi ha precedents amb els quals vincular l'espectacle a què s'està assistint i ha d'encertat en tots i cada un dels vestigis que la componen, cohesionant-los i establint una convenció plausible, perquè és a través d'ella que el públic s'hi podrà ancorar en la seva estrena absoluta.

Per tal de poder apreciar el problema de recerca de la Dramatúrgia escènica en ambdós casos, hem cercat a Catalunya un teatre que tracti repertori i obra nova. La cerca ens ha menat al Gran Teatre del Liceu. Malgrat rara vegada programa nova producció de nova literatura dramàtica i nova composició, i encara més rarament aquesta és autòctona — essent aquest un dels grans dèficits, com bé ens hi estendrem més endavant—, el coliseu líric de les Rambles de Barcelona és l'espai escènic que ofereix major nombre de revisionismes, de manera que la Dramatúrgia escènica té l'oportunitat de desenvolupar-se en el seu màxim exponent, atès també que allà pot comptar, en escriure, amb un enorme gavadal de recursos necessaris —tècnics, humans, logístics i econòmics. En tot cas, tots aquells als quals es pot aspirar a casa nostra en l'actualitat—, per assolir els reptes que se li pressuposen.

2.4. Primer eix d'anàlisi: Paradigmes mítics, personatges arquetípics i arguments universals

L'interès que suscita l'evident transformació en les percepcions dels mites i les llegendes conforma el nostre primer eix. Aquests textos, tant si són d'autoria clàssica dins el repertori com si són d'una nova autoria en la contemporaneïtat, absorbeixen allò de més sistèmic i estructural que rau en el pensament. Filtren la percepció que de nosaltres mateixos tenim per cada època. S'evidencia a partir de les dramatúrgies escèniques que la contemporaneïtat ofereix d'aquests arguments universals al públic de casa nostra.

Aquestes transformacions són simptomàtiques. També són catalitzadores. A través d'elles, de les transformacions que els hi catalitzem, copsem les societats que les generen. Els destinataris són el mateix públic que conforma aquestes societats. Tanquem, així, el cercle de l'efecte de l'emmirallament escènic damunt la societat que assisteix al teatre.

Certament, a partir dels esquemes narratius simbòlics que presenten els mites i les llegendes per a l'escena que al llarg de la història de la literatura dramàtica, de la música i de l'òpera, s'han anat generant, un bell tou de conflictes humans bolcats en personatges, ens permet de discernir les distintes societats passades. Els revisionismes a què aquestes obres són sotmeses, es fa visible, per damunt de tot, i tal com venim dient, en la posada en escena —a partir de tot el conjunt de vestigis que la conformen—, en respondre aquesta, a una conceptualització que enclou elements del pensament en curs. Així mateix, idiosincràsies d'índole social, econòmic, cultural, filosòfic, metafísic, artístic, generacional, polític, etc, com tals ho són, les inquietuds, les pors, les esperances, fins qüestions de percepció d'identitat, que a través dels seus protagonistes i de l'argument que sosté el seu periple, es projecten per cada societat.

L'arqueologia i l'inici lexicològic del que aquí tractem se situa, sobretot, a partir de la segona meitat del S. XX. Aquest punt de partida rau en l'inici de l'apoderament de la figura del director d'escena (Pavis, 2015 [2007]: 303). El desenvolupament d'un nivell

conceptual de més, aquest supradiscurs per damunt del text original, converteix la Dramatúrgia escènica, per cada reposició d'una obra del repertori, en un poderós estímul per la qual revisitar-la. Si bé això és aplicable a tots les manifestacions de les Arts de l'Espectacle, en el gènere operístic hi trobem el més ric dels vivers on apreciar-ho. Això és degut, com dèiem, a l'òbvia necessitat que té el seu repertori de ser reposat. Aquest, més que en cap altre gènere, pateix la circumstància magnificada d'estar sotmès a la consuetudinària praxis de reiteració d'aquest repertori, any rere any, època rere època.

Lluny de ser una suma d'elements merament visuals i estètics, les posades en escena de les grans produccions programades als grans teatres operístics de la nostra contemporaneïtat al món occidental, responen a la conceptualització i al revisionisme que en fan els grans creadors escènics. Els directors d'escena són considerats avui, i des de fa algunes dècades, autors per si mateixos en l'ús d'un llenguatge específic, la semiòtica del qual és codifica i de-codifica en íntima ressonància amb el públic a qui va destinat (Salvat, 1988 [1983]).

En aquest sentit, si bé es materialitza estèticament i visual en l'escenografia, el vestuari i la il·luminació, no en són, aquests elements, uns de circumstancials ni d'aïllats, sinó que han estat concebuts per a formar part d'un tot globalitzant que en el seu conjunt queden supeditats a una proposició de nou enfoc de pensament i sensibilitat. L'experiència, essent col·lectiva, atenta, a la fi, a totes les individualitats partícips del fet teatral.

Aquest enfoc és sempre un revisionisme en coherència amb la idiosincràsia d'un artista escènic que alhora és ell mateix producte de la societat en la qual s'ha desenvolupat, de manera que la seva proposta artística en escena no és més que el reflexa, fent-ne l'efecte mirall, tant si aquest és realista com si és esperpèntic —emprant aquí expressament el concepte Valleinclanès— del que és la societat a la qual l'espectacle operístic va destinat

Cal afegir, àdhuc, que el punt àlgid de major interès per analitzar l'evolució d'aquests arguments universals no és tan sols el revisionisme de la història mítica i llegendària argumental (cosmos) que s'expliqui en cada òpera, sinó que ho és encara més la revisió i la constatació de transformació que els grans personatges mitològics i llegendaris (la individuació), des d'un punt de vista interpretatiu i de posicionament en l'eix dramàtic, ofereixen, en ser passats aquests pel sedàs de la cosmovisió de la societat que de la mà del seu creador escènic es recrea.

La simbologia d'aquests personatges mítics i llegendaris són, doncs, emissors vius que basculen a mercè de les necessitats d'empatia que requereix, sol·licita i demanda, cada societat receptora, de manera molt visible en els Espectacles Meta (EM) que genera l'òpera, en ser aquest el gènere escènic més complet i transversal dins les Arts Escèniques. En tant que Art total, i amb l'abundància de recursos que compta per fer-se visible, així com amb el patrimoni col·lectiu que desplega des del segle XVII, és on podem assenyalar amplificadament, per cada producció, la tendència de pensament estètic en la qual ens trobem immersos. És on s'esdevé, en tot el seu esplendor, aquest efecte mirall.

Tot plegat, no és més que un consens, un pacte que s'estableix, d'aparença muda i sorda, talment una corrent subterrània, entre societat —públic i crítica— amb la gerència i la direcció artística d'un coliseu líric, els quals propicien que es generin les grans produccions, i/o les programin per importació, i el director d'escena, com dèiem, deutor al seu torn de la societat que l'ha bressolat, el creatiu en qüestió que signarà l'autoria d'aquest revisionisme.

2.5. Segon eix d'anàlisi: Problemàtiques de perspectiva de gènere.

Aproximació holística

La nostra societat d'avui brega —amb major o menor èmfasis i amb més o menys èxit o fracàs— per exercir la perspectiva de gènere en tots els àmbits de la investigació (Díaz, 2020). Fins fa molt poc, aquest enllumenat damunt el camí del discerniment de les distintes àrees del pensament era considerada de primer inusual i per tant, pràcticament anecdòtica; seguit, fou presa per transgressora, essent una variable considerada poc més que una excentricitat; i, finalment, i a costa d'una profunda incisió i un autoapoderament dels agents afectats (Nicolau, 2021), la perspectiva de gènere està esdevenint indiscernible. Així mateix la tractarem aquí.

Certament, en l'ecosistema on ens movem nosaltres per a tractar de resoldre el nostre problema de recerca, la perspectiva de gènere és part indestriable del propi problema.

En postular la necessitat de la preeminència de la Dramatúrgia escènica pel seu valor afegit en tant que clau d'interpretació per a obtenir una diagnosi social, i haver de repensar-ne el seu emplaçament des de l'origen mateix del disseny d'una nova producció a casa nostra, en el seu efecte mirall, el grau d'assumpció de la perspectiva de gènere, a casa nostra, també, és determinant.

La qüestió de la perspectiva de gènere ateny a totes les baules d'un Espectacle Meta (EM) des del seu origen. La cadena és llarga. Els processos fins a arribar a l'estrena d'una gran producció en un teatre públic en són molts, molt complexes, i diversificats. Per una banda, cal desmuntar el poliedre peça a peça, i per altra, saber fer-ne un tràveling per tal de poder apreciar-hi el tot.

Considerem que aquest eix esdevé transversal per com determina el producte final, el Fet Teatral en Escena, i com aquest reflecteix el món en què vivim. Tant per la determinació del capital humà quan aquest concerneix a la paritat com pels marcs teòrics que concatenen als continguts artístics, estètics i socials. Des del procés de planificació d'una producció, passant pel procés de creació pròpiament dit, fins al procés d'implementació en escena i la seva conseqüent recepció per part del públic, la perspectiva de gènere, és a dir, la seva presència o absència, en determina absolutament l'espectacle resultant, i el seu impacte social.

Ara bé, aquest, com hem anat assenyalant, s'esdevé d'un text de partida.

En aquest sentit, i essent aquest aspecte del nostre problema de recerca, també la nostra clau desencriptant, ens esperona fer-ne el resseguiment tot emprant una variable radical.

La variable en qüestió la trobem a partir d'analitzar un basal de títols d'una programació estable, en aquest cas la del Liceu²². Els preliminars a l'estudi que tenim ara ja entre les mans, va constar d'un primer recompte de títols dins el marc temporal de les vint primeres programacions del segle XXI del Coliseu de les Rambles, ocupant-se de personatges masculins i un altre recompte de títols inventariant els femenins. Tot seguit, d'un subsegüent recompte, en sorgien els arguments que de manera més absoluta s'havien sotmès al patriarcat, indistintament de si els seus herois són homes o dones. El que ens ha interessat de resseguir atesa aquesta perspectiva de gènere holística a què ens acollim, són

²² El Gran Teatre del Liceu ha celebrat enguany el seu 175 aniversari. Sense pràcticament interrupció se li han pogut veure infinitat de Dramatúrgies escèniques reiterant títols i revisions.

els arguments que rauen en personatges—mites o esdevinguts mítics per consens popular en perpetuar-se en el repertori i al llarg de l'humanisme— femenins transgressors.

De com la Dramatúrgia escènica d'aquests arguments de personatges mítics femenins transgressors, establerts en un text de partida, els reconduïx vers la successió o fracàs d'aquesta transgressió, al servei de la societat que l'ha generada, en revestim el nostre problema de recerca.

2.6. Tercer eix d'anàlisi: Problemàtiques de nova creació en la contemporaneïtat. Autories coetànies i autòctones

La coetaneïtat artística —la seva producció— és el taló d'Aquil·les de les nostres societats. En l'ecosistema en el qual s'immergeix el nostre problema de recerca, el de les Arts escèniques, les problemàtiques en torn la creativitat coetània dominen l'àgora. Però si, a més a més, ens referim a la d'àmbit autòcton, les escridassades que volten la qüestió prenen dimensions escandaloses.

Cultures de la nostra estrangeria, en les quals un estudi com aquest també tindria sentit, es caracteritzen en la seva gran majoria per l'alta vetlla del seu patrimoni coetàni i autòcton, tant del capital humà com de les obres que propicia i facilita que es generin.

A casa nostra, ans al contrari, aquest interès, l'acompanyament imprescindible i la propulsió pertinent, són deficitaris, i la tendència normalitzada i generalitzada és anar a cercar per a realitzar les nostres produccions, capital artístic de l'exterior.

Cal no perdre de vista que aquest fet ve de lluny, i que seguint una dinàmica ara ja consuetudinària, encara avui es tendeix a exacerbar la condició de qualitat d'aquest capital estranger en detriment de l'autòcton. Avançarem ja des d'ara, que la més damnificada de totes les arestes de la coetaneïtat artística, és l'autoria, de manera que en embadalir-nos amb escriptors i compositors i directors d'escena, tan allunyats en el temps com en la geografia com en la idiomàtica, s'han produït, i produeix, danys irreparables en la sinergia artísticosocial que aquí ens incumbeix.

Aquesta actitud, no cal dir-ho, està entreteixida a múltiples factors historicistes, i malgrat esfilagarsar-los no és competència d'aquest estudi, llançar-hi propòsits per redreçar tal actitud, sí creiem que ho és.

Per poder discernir damunt aquesta realitat, tirarem una primera línia; aquesta anirà entre la distinció de la producció de creativitat coetània generada en l'àmbit i amb recursos públics, i la generada en l'àmbit i amb recursos privats. Aquí ens ocupem de la primera. Efectivament, és en la representació institucional en qualitat de veu del poble erigida a partir del motlle democràtic pel qual es regeix la nostra societat, la que ens ha de donar, en desplegar-la, les respostes que cerquem aquí.

Una altra segona línia copsarà el capital humà artístic. Farem distinció entre els intèrprets i els autors. Tot i que de tothom ens n'ocuparem, el sedàs decisiu per ancorar el nostre estudi, és el pertinent als líders creatius, els autors. Des dels autors implícits en una obra

de partida —l'escriptura dramàtica i la composició musical per a l'escena—, i dels autors de l'espectacle teatral final —la direcció d'escena que encapçala tot l'equip de creatius que han de conformar els vestigis del disseny de la posada en escena—. Són els autors textuais o escriptors de textos per a l'escena, els autors de partitures o compositors, i els autors escènics o directors d'escena els que engendren el pensament detonador de l'espectacle. Aquest pensament de base, per bé que sigui liderat per més d'un individu, i que han d'enriquir tota la resta de components dels equips creatius, és el que mena tot projecte escènic.

Certament, d'entre tots els àmbits de l'autoria se n'escolta el mateix plany produït per l'escassa compareixença. Els medis en van plens i, per tant, és vox populi en la nostra endogàmica comunitat que qualsevol compositor viu entrevistat per Catalunya música, qualsevol autor dramàtic que s'expressi a través de publicacions en revistes científiques i tractats monogràfics especialitzats, qualsevol teòric que desplegui en simpòsiums, jornades, conferències, xerrades, taules rodones, debats, etc, l'estatus quo de l'autoria contemporània, públicament es lamentarà, denunciarà o, en el millor dels cassos, hi reflexionarà, per mirar de ser constructiu²³.

Per altra banda, la problemàtica de la creativitat coetània i la seva acceptació o rebuig està conformada per dos agents interventors indissociables. A un bàndol tenim els emissors, és a dir, els artistes; en l'altre bàndol hi tenim els receptors, és a dir, el públic i la crítica. El decalaix que es produeix entre ambdós bàndols veurem que s'ha exacerbat en la nostra època. Molt més que en precedents èpoques dins la història de les Arts escèniques de casa nostra, la disrupció de l'autoria autòctona, lluny de ser una situació puntual, anecdòtica o passatgera, ha esdevingut la tònica general.

La creativitat coetània de proximitat, doncs, se'ns evidencia aquí com una altra part intrínseca del nostre problema de recerca, i d'ella creiem que ens n'hem d'ocupar. Ho farem deixant de banda autories foranes, i triarem de mostra pel nostre estudi esquarterar creativitat autòctona.

En posicionar-nos al bell mig de la nostra contemporaneïtat, tindrem en compte el que en un consens tàcit considerem del nostre interès comú en l'ara i aquí. Les temàtiques que ens són candents i a l'ordre del dia. Les que s'ocupen de llenguatges artístics, tendències estètiques dramàtiques i escèniques, però també, de problemàtiques econòmiques, filosòfiques, ideològiques i estructurals, així com les que pertanyen a les polítiques, des de les lingüístiques i sociològiques, com, sobretot, de les culturals. Totes absolutament, són definidores d'aquesta coetaneïtat que escandallen les Arts Escèniques.

A les antípodes d'estar advocant per un estudi localista reduccionista provincià, de presumpte tendència a magnificar «la cosa nostra», retroalimentadora d'egos amb ecos d'oda nacionalista, el que aquí es pretén posar damunt el tapet de joc és que també ens

²³ Esmentem, només a tall d'exemple: Catalunya Ràdio i Catalunya Música; TV3. A tall d'exemple, també: Revista d'Estudis Escènics Quaderns de l'Institut del Teatre i les Publicacions de l'Obrador de Dramatúrgia Internacional de la Sala Beckett. Ens consta que comptem amb diversitat de publicacions regulars que en parlen, així com diverses Revistes Especialitzades Científiques d'àmbit Interuniversitari i Internacional nacionals i internacionals. Com, a tall d'exemple encara i també, la revista especialitzada, malgrat no l'encabim en un marc acadèmic ni científic, Entreacte, Revista d'Arts Escèniques i Audiovisuals que publica l'AADPC. En definitiva, constatem la problemàtica en diversitat de suports de premsa escrita i digital a l'abast del públic general.

han de ser vàlides les variables de la quotidianitat de casa, a l'hora d'extrapolar-ne una poètica universal.

Ans el contrari, l'altra cara de la mateixa moneda, pel que advoquem aquí és per la nostra capacitat d'autocrítica, per la nostra maduresa artística i social, per la nostra valentia en enfrontar, amb aquesta anàlisi, el nostre emmirallament sense incomodar-nos, quan n'extraurem la reflexió necessària i en capejarem les conclusions resultants.

Prioritzem, doncs, de posar la nostra atenció en els gestors i els productors, els artistes — autors, directors i intèrprets—, en els teòrics i els crítics de casa nostra. Tots ells treballen pel públic de casa, també. A ran de tots aquest implicats, aquest problema de recerca vol espargir-hi llum. La naturalesa d'aquest estudi ens ha empès que entomem com a nostre, el deure de vetllar pels implicats vius i pels molt recentment traspassats el llegat dels quals encara ressona en les nostres oïdes i que han tendit a expressar-se en les llengües maternes de casa nostra²⁴.

2.7. Problema escènic: Procés creatiu

El nostre problema de recerca, és, doncs, un d'escènic, essencialment. Dins les Arts de l'Espectacle, nosaltres no ens ocuparem de les anàlisis que un estudi d'aquest rigor exigiria dels àmbits de la música ni de la literatura dramàtica. En aquest sentit, en aquest estudi no s'hi trobaran consideracions musicològiques ni filològiques, sinó que només s'hi torbaran les pertinents al Procés Creatiu Escènic per resseguir-ne el trànsit fins l'assoliment del seu objectiu final, la representació, amb tots els seus agents interventors. En d'altres paraules, el que aquí tractem, en essència, és de la transposició d'un text a l'escena per veure-hi la conceptualització. Del que aquí ens ocupem és de les estratègies i eines que són emprades per traspasar un text escrit i confinat en el paper a l'escena visual, oral i audible. Analitzarem com del Text de Partida s'arriba a l'Espectacle Meta. És en aquesta conceptualització —la Dramatúrgia escènica— on ens emmirallem cada societat a la qual el fet artístic escènic es destina.

El gènere operístic deu la seva singularitat a la interdisciplinarietat dels seus components artístics —música, literatura, escena—, així com a la convivència de l'univers metafòric amb l'univers tangible. Des de la seva gènesi ens ha fet apreciar la seva potencialitat (Mortier, 2010 [2009] i 2015). La plataforma pel desenvolupament humanístic en què s'ha convertit reafirma el seu estatus d'Art Total (Salvat, 2010).

Pel que fa a l'univers metafòric —el vertical—, ha esdevingut viver de reptes artístics-creatius i les seves respectives experimentacions i transformacions tant com ho ha sigut dels mites, llegendes, arguments universals, i conflictes de tota mena en cada una de les corresponents contemporaneïtats al llarg de la seva història.

Pel que fa a l'univers tangible —l'horitzontal—, i de manera exacerbada en relació a les altres manifestacions escèniques, tal com anem dient, ateses les característiques que li són pròpies pel que fa a la dimensió de capital humà, i la magnitud de recursos econòmics que precisa per a la seva materialització.

²⁴Sobre aquest punt, ens hi hem estès en el prefaci: inherent del que s'estudia, com també per inherent pertinença, en fem, també, una declaració de principis.

Efectivament, l'òpera és un cosmos per si mateix en continu desenvolupament pel que pertoca a aspectes de gènere, d'espai d'interacció i d'integració professional. Així doncs, és un magnífic ecosistema d'on destriar-ne biaixos, tant com tirar-ne línies transversals, d'interès social i artístic comú. No perdrem de vista, doncs, tot el que concateni amb el nostre problema de recerca essencialment escènic, aspectes relatius a: Jerarquització. Directius. Gerents. Directors —líders artístics: creatius i interpretatius com tals ho són el compositor musical, l'autor del text (literatura dramàtica, narrativa, text-material per a l'escena i llibret), i el director d'escena, i amb ell el coreògraf i/o el director de moviment; el director d'orquestra, i amb ell el director musical intern i el director de cor i/o cors, si n'hi ha d'infantils o de veus blanques, etc.—. També executors i intèrprets: músics, cantants, ballarins, actors, figurants, etc. També artistes especialitzats: dissenyadors d'escenografia, d'il·luminació i de vestuari; multimèdia i vídeo artistes; sonoristes. Artesans d'especialitat, que també han de ser especialitzats en la singularitat teatral: sastres, sabaters, maquilladors, perruquers, caracteritzadors, etc. Tècnics especialitzats d'escenari —amb jerarquia pròpia per cada un dels àmbits següents—: regidors, maquinistes, atretzistes, elèctrics, etc. Tècnics de magatzematge. Tècnics — no escènics però dins el gènere, i en el teatre en general, amb jerarquia pròpia— d'altres àmbits: Lingüistes. traductors, assagistes. Musicòlegs. Producció —amb jerarquia pròpia, i tot el que s'hi concatena, com ho seria: sponsorització, mecenatges, economies i inversions públiques i privades; ganivet d'advocats; gabinets d'assessoraments d'inversió i recaptació econòmica, pressupostos, catxes, mobilitat, allotjament artístic i de personal. Manejament. Marketings. Publicistes i rotulistes, etc.

Per altra banda, com anirem veient, també confluiran en el nostre problema de recerca escènic vinculacions i il·lacions relatives a qüestions de l'espai arquitectònic. Pel que fa a l'exterior, qüestions com la ubicació del mateix en la ciutat —arquitectura: aparença, estil artístic, connotacions sòcio-econòmiques i d'accés (transports públics i privats), així com barreres arquitectòniques, accessos, etc. Pel que fa a les relatives a l'espai interior, qüestions de mesures i dimensions; d'antiguitat o de modernitat; seguretat; tecnologia i les corresponents inversions en actualitzacions de la mateixa. Totes aquestes qüestions pel que pertoca a l'escenari, al fossar de l'orquestra, a les sales d'assaig: les musicals, les de cor, i les d'àmbit escènic; els camerinos; comoditat i confort; als tallers de treball per cada una de les artesanies —a més a més de les més a munt inventariades, les de fusteria, de pintura i les de forja, etc. Però també, aquestes mateixes —i d'altres quan escaigui— qüestions d'espai pel que fa a l'auditori que allotja el públic: platea, llotges, amfiteatres, pisos (1er, 2on, 3er, 4rt i 5é; i fileres amb o sense visibilitat); capacitat d'oficines i de compartiments de treball per tots i cada un dels àmbits relatats. El *Foyer*. La cafeteria, la restauració i les àrees privades de socis, associacions i col·lectius tangencials, etc.,

Poden ser motiu de concatenació, també, altres components de l'engranatge com ho són el personal d'acomodació; el personal de manteniment amb especificitats i d'àmbit general; personal de neteja amb especificitats i d'àmbit general; i encara, els preus de venda de les localitats i política d'abonaments.

I, ja per acabar, els receptors, sense els quals no tindria sentit cap manifestació artística, i en especial, l'escènica ja que sense ells ni tant sols existiria (Salvat, 1988 [1983]; 1990): el públic i la crítica.

2.8. Marc temporal, d'espai i d'acció: programació operística al Liceu entre 1999 i 2019

El marc temporal l'hem encabint en el primer quart del segle XXI del qual n'estudiem les vint primeres temporades programades al Gran Teatre del Liceu. D'entre l'enorme nombre de títols que posen en praxis pletòricament i emfàtica la Dramatúrgia escènica, triarem el que, en confluència amb els tres eixos ja descrits, ens ha de fer veure en el seu màxim exponent la funció instrumental socioartística que aquí li atribuïm a aquesta disciplina artística.

Ens consta que les diferents direccions artístiques del Liceu dins el marc temporal que aquí acotem han desenvolupat programacions que per si mateixes ja ens han de parlar de nosaltres. Ja enriquirien la percepció de què ens inquietava per cada moment social. Així, observarem que, a mandats, les programacions han estat configurades exclusivament amb el repertori i han buscat satisfer populismes per tal de plaure la societat, mentre que d'altres temporades s'han dissenyat amb objectius sensacionalistes tot aspirant d'atraure nous públics. D'altres, però, han promogut deliberadament buscar de sacsejar-la i enriquir-la, malgrat la tendència a resistir-se'n, aquesta mateixa societat. En són les temporades més controvertides aquestes, i les que ens resulten d'especial interès atès que coincideix aquesta línia de programació amb la incursió de títols inusuals tot i clàssics, o de pertanyents a la contemporaneïtat de la segona meitat del segle XX i l'incipient XXI.

I, dins d'aquesta darrera línia de programació, succeir-se'n, molt ocasionalment, les noves i autòctones produccions de nova composició de nova literatura dramàtica d'estrena mundial amb capital artístic humà coetani i de casa nostra.

Les direccions artístiques del període que ens concerneix, n'han estat dues, i una d'elles, la primera dins la cronologia que ens movem, es correspon amb l'etapa dins el Liceu d'un dels directors artístics de més llarga durada i de més puixança vers una transformació sociològica a partir de provar de desentumir hàbits de consum artístic. Certament, en Joan Matabosch (Barcelona al 1961) és un director artístic de referència en els teatres d'òpera de tot el món occidental, actualment director artístic del Teatro El Real de Madrid, succeint Gerard Mortier, també emblemàtic director artístic. L'apunt biogràfic de Matabosch d'interès per aquest estudi és que ell no ha dirigit mai cap òpera al Liceu, per tant, la seva funció de gestor artístic el va mantenir al marge de la de potencial creatiu, escènic o musical, autor o intèrpret. Això, tal vegada no és una norma, però sí quelcom a deixar constatat aquí, ja que en molts altres teatres, institucionals o no, la gerència artística —no l'econòmica que és una altra figura totalment distinta—, són directors d'escena ells mateixos, de manera que durant el seu mandat les programacions queden molt sovint tiranitzades sota la seva pròpia estètica i idiosincràsia artística, fent-la passar per l'única.

Pel que concerneix al nostre estudi, aquesta ponderació que fem en l'exercici exclusiu d'executor de director artístic en detriment del combinat amb el de l'artista director d'escena quan s'està al càrrec d'un equipament, ens és apropiada per la nostra finalitat catalitzadora socioartística. Quan el càrrec se cenyeix a dissenyar programacions fugint dels gustos personals d'una individualització en la pròpia cerca creativa, té, apriorísticament, més espai mental per anar a cercar i avaluar els gustos i necessitats lúdic-estètic-artístics de la col·lectivitat. I això és el que aquí volem desenteranyinar. Matabosch és, doncs, llicenciat en ciències de la informació per la Universitat Autònoma

de Barcelona, va estudiar sociologia a la Universitat Complutense de Madrid, té la carrera de piano i és un dels contenidors més profunds del coneixement de la cultura operística de Catalunya. Després d'una etapa com a crític al diari «ABC», el 1993 va iniciar la seva relació amb el Gran Teatre del Liceu, primer al Departament de Dramatúrgia, més endavant com a assistent del llavors director artístic, Albin Hänseroth, i des del 1997 que n'era el director artístic del Gran Teatre del Liceu de Barcelona fins la temporada del 2013, va desenvolupar un projecte socioartístic en què s'han estrenat moltes més òperes del segle XX de les que mai se n'havien ni considerat a programar, de manera que, mentre hi va ser, va fer mans i mànigues per ampliar substancialment el repertori interpretat en aquest teatre. Ha combinat l'aposta pels grans cantants amb la presència de diversitat de propostes escèniques, algunes de trencadores i polèmiques, amb noms importants de l'escena actual. També ha impulsat grans coproduccions amb els grans teatres internacionals. Va ser membre fundador i president d'Opera Europa i forma part de prestigiosos concursos lírics internacionals. D'ell en seguirem facilitant dades al llarg de l'estudi quan, sobretot, en el capítol dedicat als Contextos, ens immergim en el buidat d'òperes dins el nostre marc temporal, de la mateixa manera que ho farem amb Christina Scheppelmann, de qui avancem ara ja que, nascuda a Hamburg el 1965, ha estat Directora artística general del Gran Teatre del Liceu des del 2014 fins el 2019, essent, prèviament, al 2012, la primera directora general de la Royal Opera House de Muscat (Omán), la institució musical i music-escènica de més envergadura de tot l'Orient Mitjà, a la Regió del Golf. Abans, però, entre el 2002 i el 2012, fou directora artística de l'Òpera Nacional de Washington, on treballà colze a colze amb Plácido Domingo, l'aleshores director general. I, anteriorment, fou responsable de la Direcció artística a l'Òpera de San Francisco tot venint del Gran Teatre de La Fenice de Venècia. És Comendadora de l'Ordre de l'Estrella de la Solidaritat del Govern d'Itàlia.

Així doncs, en resum, i tal com ho reproduïm de la mateixa Web oficial del GTL en l'apartat Història, Joan Matabosch assumí la direcció artística del nou Teatre fins al 2014. Durant els seus anys d'actuació mostrà un gran interès a no reiterar valors —títols, produccions, cantants— ja consagrats, sinó que procurà innovar amb propostes que estimulessin la identificació de l'òpera amb un art viu i en constant transformació.

El mes de juny de 2014 Christina Scheppelmann se situà al capdavant de la direcció artística del Teatre. Durant cinc anys, ha estat artífex d'unes temporades artístiques equilibrades i de gran qualitat sense renunciar a la innovació, amb la contractació de grans veus i amb un fort interès per apropar l'òpera als més joves.

I, a partir de la temporada 2019/20, Víctor Garcia de Gomar s'incorporà al Teatre com a director artístic, essent-ne l'actual mentre portem a terme aquest estudi i escrivim aquest plec.

Aquest període en el qual ens immergim correspon a l'anomenat Tercer Liceu datat després del convuls incendi que patí el coliseu de les Rambles de Barcelona al gener del 1994, i que l'impedí de tornar a aixecar el teló fins el 7 d'octubre de 1999, temporada que s'inicià amb la celebració de la reobertura amb la funció inaugural del nou Teatre amb *Turandot*, sota la direcció d'escena de Núria Espert, en un nou edifici que mantenia una aparença fidel a l'anterior però dotat d'una infraestructura tècnica molt avançada per l'època, la més avançada encara d'entre tots els teatres de Catalunya a dia d'avui, segons observacions fetes pels propis artistes escènics i tècnics escènics que per arreu treballen²⁵.

²⁵ Així mateix ho han testimoniat en estreta relació amb aquest estudi els creatius escènics de *L'enigma di Lea* —la relació d'entrevistes dels quals es troba en l'Annex 17—, especialment els dissenyadors Paco

I amb una altra novetat, substancial pertinent al nostre estudi, el nou Teatre obre les seves portes com a teatre públic.

També posem en valor en aquest estudi el que es pot llegir a la web del GTL quan es descriu, a partir d'aquesta inflexió d'haver esdevingut equipament de gestió pública, la missió de ser un teatre que ha de crear un art estèticament ambiciós que arribi al nombre més gran de ciutadans possible, i que ha de vetllar per multiplicar les oportunitats artístiques dels músics i creadors del país. Tal vegada, però, com expressàvem més a munt, no és enterament satisfactòria encara la resolució d'aquesta missió per una gran majoria dels membres de la comunitat de les Arts escèniques, amb la col·lateral controvèrsia que apuntàvem, la qual anirem concatenant al llarg de la nostra proposta de reflexió en tot el que ens afecta i condiona a l'hora d'assolir els objectius que aquí ens hem proposat d'assolir.

En tot cas, el Liceu, fou erigit per i al servei de la burgesia incipient del segle XIX. Com a tal, llar dels estaments més apoderats del país, de manera que bé ens en parlarien les programacions fetes —fins arribar a les dels cent setanta-cinc anys que celebra la temporada del 2021-22 en la qual escrivim aquestes ratlles—, de les societats a les quals se les destinava. Si, titànicament, s'analitzessin totes²⁶, estem segurs que el recull d'informació i de dades s'encaixonarien molt bé en un bell munt de branques de la sociologia —queda aquí feta la invitació a realitzar-ne aquesta mena d'estudi—.

Amb tot, malgrat se'n conservi d'aquest aspecte classista no massa més que la reputació historicista i el llegat cultural que li és inherent, les programacions dels primers vint anys del nou mil·lenni a les quals ens cenyim nosaltres, han gaudit de més inversió econòmica, artística i cultural, així com tecnològica-escènica, que cap altre teatre a Catalunya, essent-ne un dels de major reputació encapçalant la llista de l'estat espanyol.²⁷

Decididament, aquest darrer aspecte, no només gens menyspreable sinó absolutament pertinent al fet de la important referència que ens suposa pel que aquí es ressegueix, i que esdevé tangencial amb el marc espai-temporal, és l'acció que se'n desprèn del fet que la inversió econòmica més alta extreta de l'erari públic per a les Arts escèniques s'aboqui en les produccions operístiques. És una obvietat que es tracta de proporcionalitat, i, efectivament, de les dimensions d'infraestructura i capital humà que li són pròpies per naturalesa a aquest gènere i el coliseu que l'acull, n'anirem parlant al llarg de l'estudi²⁸.

Azorín (escenografia) i l'Ignasi Camprodon (il·luminació). Per altra banda, comptem amb nombrosos altres testimonis de professionals d'àmbit tècnic escènic de coneixença personal per la convivència amb el medi i amb el gènere que ho corroboren tant per la tasca que desenvolupen dins el GTL com en comparació amb els altres teatres de Catalunya, essent dels principals, més ben equipat i més modern de tot l'Estat Espanyol.

²⁶ Totes les temporades no ens seria possible de fer-ho ara per ara encara que ho volguéssim perquè només fa un parell d'anys que se n'han digitalitzat les del 1860-1861, i a més encara patim les conseqüències de l'atemptat cibernètic que ha patit el Liceu durant la primavera del 2002. En tot cas, es convida a fer tal empresa quan, ben aviat, s'hagi restituit el normal i fluid sistema, i gràcies a l'Arxiu del Liceu, es podran resseguir digitalment totes les temporades del Coliseu líric de les Rambles, tot aprofitant aquí a recordar l'agraïment que tots devem en la recuperació de la seva memòria històrica al Mestre Apuntador i Investigador Jaume Tribó (<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/>) tal com ens ha vingut de bé, precisament, per la nostra tesi també, sense l'aportació de la qual, haguera estat enormement més feixuga per no dir que, un dels puntals en els que se sustenta, potser, fins i tot, inviable.

²⁷ Les dades econòmiques estan publicades en obert dins Les Memòries per cada una de les temporades.

²⁸ Les dades concernents al capital humà estan publicades en obert dins Les Memòries per cada una de les temporades.

Altrament, rau en el tou d'informació que se'n desprèn immernir-nos-hi per mirar de resoldre el nostre problema de recerca, quan socialment és en aquest gènere escènic i la seva llar on s'hi posen els màxims esforços²⁹ per a reexplicar-nos i repensar-nos. Certament, les dades que ens ofereix i que nosaltres estem sensibilitzats a recollir no tenen parangó amb les de cap altre teatre de proximitat³⁰. Malgrat puntualitzarem que tractant-se d'un equipament i una institució local, la seva repercussió és d'àmbit estatal i internacional, el que ens interessa aquí dels esforços als quals ens referíem més a munt és apreciar com reverteixen en la població amb la qual convivim ara i aquí, i en aquest senti, no només ho fan en la qualitat artística inherent —no parlem pas aquí de gustos estètics, sinó de solvència i excel·lència artística— sinó també, i sobretot, en el radi de la seva ona expansiva. En aquest sentit, el nombre de persones que se'n beneficien supera amb escreix la de cap altre intervenció cultural d'àmbit nacional. Certament, la ràtio repercutida no es redueix al públic que assisteix a la representació³¹ —tot i que l'aforament presencial ja és més nombrós que el dels altres equipaments amb programació estable del país—, cal incloure-hi els que n'escolten les retransmissions per Catalunya Ràdio, però també cal contar amb els efectes de la magnitud del ressò mediàtic que s'hi concatena, tal com proven els clippings de premsa del GTL, d'entre 200 i 400 pàgines per cada producció³².

2.9. Anàlisi artística-escènica: *L'enigma di Lea* (2019)

Establim, doncs, que els eixos a què ens estem referint al llarg de tot el plantejament d'aquest problema de recerca —revisióisme d'un mite sota perspectiva de gènere de nova forja—, són ineludibles i ineluctables en la nostra contemporaneïtat. Ells són els que ens han fet rellevar l'obra amb la qual de manera exponencial la instrumentació de la Dramatúrgia escènica ens permet fer l'extrapolació d'aquests mateixos eixos. La diagnosi que n'obtidrem ens obligarà a repensar-nos.

L'enigma di Lea es troba dins els primers vint anys de programació del Liceu al S. XXI. Sorgeix d'entre el balanç de títols voltant mites i llegendes; d'entre ells, els femenins; i d'aquests, els transgressors. Es tracta d'un encàrrec a una autoria coetània i autòctona per fer-ne una nova composició musical, i, així mateix, a una de coetània i autòctona per fer-ne una nova escriptura. Un cop aquestes dues autories van enllestir la seva feina —música i text—, molts de temps després, es va encarregar a una autoria coetània i autòctona de fer-ne la direcció escènica. L'objectiu: realitzar una nova producció d'estrena mundial. És a tot aquest procés al que hi apliquem nosaltres explícitament la perspectiva de gènere, i a partir de l'anàlisi de la dimensió artística escènica que se'n desprèn, procedirem a

²⁹La magnitud d'aquests esforços es poden apreciar tot visitant les dades publicades en obert dins Les Memòries per cada una de les temporades.

³⁰ Els teatres públics, igual que el GTL, compten en obert amb publicacions de Les Memòries de les Temporades on es poden observar i, fen-te l'anàlisi pertinent, catalitzar tota mena de dades (Econòmiques, de capital humà, de programació, d'assistència, d'aforament, de repercussió etc, etc.)

³¹Les dades concernents a l'assistència i a la repercussió artística i de gestió estan publicades també en obert dins Les Memòries per cada una de les temporades.

³² Sobretot quan es tracta d'una estrena absoluta autòctona com la que ens n'ocuparem aquí, que consta de prop de 300 pàgines i del qual ens servirem en aquest estudi.

veure'n la magnitud dels condicionants i n'anirem esfilagarsant la seva conseqüent percepció social.

En el decurs d'aquesta anàlisi artística escènica hi haurà l'específica mirada en femení de l'autora d'aquest estudi descrita en el prefaci, tal com la Dra. Capitolina Díaz (2020) prescriu, així com la posada en relleu constant de l'oportunitat que suposa tractar un mite la revisió del qual genera un periple argumental en primícia. Conseqüentment, en l'anàlisi artística escènica de *L'enigma di Lea* veurem com tots els vestigis creatius de què es compon la Dramatúrgia escènica es fan responsables de la definitud d'aquest revisionisme en ser la primera vegada que veurem en escena el mite en el qual s'hi immergeix. En no haver-hi cap precedent, la Dramatúrgia escènica ha hagut de cosificar exponencialment, de manera emancipada i idiosincràtica, pel públic de la seva estrena mundial, l'abstracció del mite en el transvasament del text de partida (TP) a l'espectacle meta (EM). En fer-ho, el primer que apreciarem és que un dels tres eixos tangencials que ens ha conduït fins a concebre aquesta tesi, la perspectiva de gènere, és tan absent en el primer com exacerbada en el darrer. Grans trets de les nostres retolacions suren ja d'entrada, doncs, ja que d'aquest se'n desprèn un tractament del mite que dista del paradigma canònic, de manera que, confluint-hi, calibrarem les problemàtiques que concatena un text de nova creació considerat material de literatura dramàtica a l'hora d'encabir-se en un dispositiu escènic. L'efecte mirall que de tot plegat obtindrem, ens reflectirà, al llarg i al profund de l'estudi, la comunitat artística i social que som.

Per reeixir en conclusions al servei d'aquesta mateixa comunitat, ens servirem de l'anàlisi artística del que, a partir del text original publicat, es va veure en escena el dia de la seva estrena, així com en el visionat audiovisual de l'enregistrament que se'n va fer. Aquest anàlisi artística compta amb el suport d'aquest vídeo realitzat per TV3, amb el text original publicat per Acantilado, amb els materials gràfics cedits pels creatius de l'equip directiu escènic responsable de la Dramatúrgia escènica tal com es poden trobar en els annexos —incloent-hi la relació de les entrevistes que hi hem mantingut—, fins a contrastar tot aquest tou amb el contingut del programa de mà, i en el clipping de premsa dins el qual hi ha reunit tot el desplegament mediàtic que es va fer: des del recull de prèvies amb l'anunci de l'encàrrec i la seva previsió d'estrena, passant per les entrevistes als seus autors i principals intèrprets participants, així com els comentaris suscitats al llarg del procés i en la seva recta final, fins a les crítiques, un cop estrenada l'òpera. La irradiació, en definitiva, de la percepció que de *L'enigma di Lea* se n'endugué el públic: Fet teatral i recepció contemporània de l'obra artística.

El tractament i confluència de les diferents realitats artístiques d'aquest estudi rau, també, en la complicitat escènica i la convivència que hem mantingut amb els creatius professionals dels quals tractem i en confrontem les estètiques atès que les nostres trajectòries se'ns venen entrecreuant llargament.

Per altra banda, l'avantatge que suposa haver aprofundit en una obra el procés creatiu de la qual ha pogut ser compartida amb nosaltres a títol personal, no només ens fa professar-ne un profund agraïment, sinó que posem en valor el privilegi que n'ha estat, ja que ni tenim tan sovint com seria desitjable obres d'aquesta magnitud de nova encunyadura per a poder fer-ne una anàlisi en temps present, ni podem accedir als seus creadors de manera tan accessible com aquí s'ha donat el cas.

2.10. Dramatúrgia escènica: un procediment descriptiu

La redacció de la descripció de l'obra escènica en favor de la seva anàlisi, i atesa la seva qualitat d'espectacle en directe de nova producció de nova creació d'estrena mundial sense referent previ, s'ha adscrit sota la consigna de crear un artifici narratiu³³. Aquest, contempla, per una banda, el simulacre de la lectura de la publicació en temps real al del visionat de l'audiovisual de l'obra escènica enregistrada al Gran Teatre del Liceu, fent per una altra banda, una recreació de tot el que s'esdevé en escena endreçant la simultaneïtat de vestigis i estímuls, de manera que tant els argumentals com els auditius i visuals mantinguin un caràcter de successió.

És a dir, s'ha mirat de conservar-ne la sorpresa i les tensions dramàtiques que li són pròpies, en una simulació de temps real d'assimilació per part del possible lector d'aquest estudi del conflicte i de tota l'acció que se'n desprèn, tenint cura en la mesura del raonable de no avançar-ne esdeveniments, de no crear expectatives obviant-les, de no fer, en definitiva, els tan enutjosos *spoilers*, si això és possible, provant de captar la percepció d'ininterupció de la qual, gràcies al ritme continuat que imposa la música, és paradigma tot espectacle operístic resultant.

També, i de màxima importància per a l'autora d'aquest estudi és constatar-ho, s'encabeix en aquest artifici la literaturització que s'ha emprat per a la descripció visual de la Dramatúrgia escènica, ja que, en fer-ho, conformem el bucle de retornar la seva història al paper, a la textualitat, al món de les paraules escrites, d'on havia sortit per a pujar a l'escena.

Val a dir que la qualitat d'efímer que contenen inherentment les Arts escèniques les fa dependre gairebé exclusivament de la memòria col·lectiva dels seus assistents, fent-les romandre allà a mercè de cada idiosincràsia. Les noves tecnologies contraresten d'alguna manera, avui per avui, aquesta situació, però també la seva fixació audiovisual és una altra supramirada³⁴. Es fa evident, doncs, que l'obra d'art total que puja a l'escenari, en vessar-se a la pantalla acaba supeditada, de manera que ens sentim amb l'obligació de subratllar que el relat resultant de l'anàlisi que aquí s'ha desplegat és, intencionadament, un propòsit de deferència vers la percepció primera davant per davant l'escenari. La intenció amb aquest literaturització, és engrossir l'autoritat que a les Dramatúrgies Visuals i Silencioses distints estudis escènics³⁵ s'estan posant en relleu.

L'artifici que proposem supliria la presencialitat a l'obra d'art efímera, és a dir, la de seure entre el públic del Liceu. Aquest substitut, però, no impedeix, en absolut, la incitació que fem des d'aquí a llegir el text publicat i a veure l'audiovisual de manera independent o conjunta, fins i tot en simultaneïtat a la lectura del relat descriptiu de l'anàlisi.

³³ En el subcapítol 3. Metodologia dins el capítol 1. Introducció ja en parlem extensament.

³⁴ Amb motiu de la fixació audiovisual i de la supramirada que suposa damunt el fet escènic, quan aquest ha estat dissenyat perquè l'espectador ho aprecii tota l'estona com un tot (el quadre escènic en la seva totalitat), i no pas de manera conduïda per la realització de l'edició de l'audiovisual, en parlem en altres apartats d'aquesta tesi.

³⁵ A tall d'exemple, i a propòsit de la comunicació a la que fou convidada l'autora: V Simposi Internacional de la Revista Estudis Escènics 2022: Dramatúrgies de la Dansa. Institut del Teatre de Barcelona, pel 9 d'octubre del 2022: <https://www.institutdelteatre.cat/ca/pl597/noticies/id1259/convocatoria-de-comunicacions-del-v-simposi-internacional-de-la-revista-estudis-escenics-sobre-dramaturgies-de-la-dansa.htm>

3. Contextos (I): Il·lacions conceptuals, socials i dramatúrgiques

3.1. Fet Teatral de l'Espectacle Operístic

Les arts escèniques —el fet teatral i la comunitat que les alberga— contenen un bell tou de variables que estableixen il·lacions les unes amb les altres. Tot seguit tractem continguts que de manera transversal són parangó per totes les arts de l'espectacle i que de manera especial anirem singularitzant en les de l'espectacle operístic. L'objectiu del que exposem seguidament en aquests Contextos (I) és posar en coneixement una retrospectiva elemental per mor de l'específic Fet Teatral de l'Espectacle Operístic. En la retrospectiva s'insereixen les vint primeres temporades del segle XXI al Gran Teatre del Liceu derivant a *L'enigma di Lea*.

Hi ha creadors —autors i compositors— que van gaudir de reconeixement en el seu temps i que han perdurat al llarg de la història de l'humanisme; hi ha d'altres, però, que tot i havent tingut reconeixement en l'època que els va tocar de viure, no han perdurat en l'època immediatament següent però han estat repescats en èpoques posteriors; i un tercer grup, en canvi, no havent gaudit de suficient reconeixement, o de cap mena, en vida, s'han posat en valor molt després. Amb tots ells s'ha acabat conformant el que anomenem genèricament El Repertori. Com es pot apreciar, aquest fenomen ha estat un degoteig de fluctuacions infinites. El pertànyer a un o altre grup, també conté un cert component gairebé aleatori i atzarós. Una mera qüestió de la potencial reciprocitat entre el creador en qüestió i la seva idiosincràsia i l'època en què va viure.

Exemples del que dèiem més amunt en són alguns dels Postromantics com Franz Schreker, Alexander von Zemlinski, Paul Dukas, Karol Szymanowski i Ferruccio Busoni. També, de La nova Escola de Viena, alguns títols de la qual ara ens ressonen com a clàssics, *Lulú* i *Wozzeck* ambdós de Berg, o *Moisés i Aarón* de Schönberg, no ho han estat, d'aclamats, quan fou recent la seva creació. D'altres, per exemple, que també s'encasellarien en aquesta fenomenologia, ho són *Pelléas et Melisande* de Debussy, *Oedipus Rex* d'Stravinski; i una eclosió d'obres de Janáček, atès que *Jenufa* és l'única que se li estrenà al moment que la generà, ja que, pel que fa a la resta, haurà d'esperar-se cinquanta anys. Encara, també, hi ha un sortit de peces considerades d'úniques (Mortier 2010 [2009]: 76) com la de Bartók, *El Castell de Barba-blue*, que han hagut de romandre a l'ombra dècades abans no les consideréssim en el repertori de la nostra contemporaneïtat.

L'onada de redescobriment del Barroc de les darreres dues o tres dècades, ens ha fet besllumar una època pròdiga en òperes que no s'han inclòs en el repertori dels escenaris europeus fins fa molt poc. Pel que fa a aquest repertori, l'escenari liceista s'ha destacat especialment per fer-ne absència en la seva programació. No tothom n'advoca la necessitat del revisionisme del repertori d'aqueta època, Mortier, per exemple, en fa referència a nivell general, no parla pas del Liceu, i de fet no n'afavoreix gaire aquesta tendència, al·legant que la seva producció només és un factor que “A la larga, debe conducir necesariamente a una esclerosis de la vida de la ópera”. (2010 [2009]:76). Aquesta apreciació de Mortier, pren el seu sentit ple quan ell fa al·legat de la necessitat de promocionar la producció nova, dins la contemporaneïtat de la nostra època; per una

banda, donant a conèixer els títols, prolífics, com diu en diverses ocasions, dels compositors i llibretistes del SXX, i per altre, l'encàrrec i/o estimulació d'obres de nova creació. Segons Mortier, caldria estimular una programació del cinquanta per cent d'obres dedicades al segle XX i a la nova creació, “ya que és por la sonoridad de las obras del SXX como se abre el oído a las creaciones contemporáneas”. (2010 [2009]:76). Estariem d'acord amb ell i ho extrapolem al teatre de text, ja que és el gran problema de captació de públic, sobretot a casa nostra, de manera que si no se és un espectador iniciat o espectador-artista, els llaços de connectivitat amb el gran públic són molt febles.

La qüestió de l'escassa nova creació i el seu refús per gran part del públic aficionat a l'òpera addicte a la reiteració de les mateixes òperes, és el que ha de dur, necessàriament, a la pròpia decadència del gènere. Potser no en grans mites, com *Don Giovanni* o *Faust*, atesa la seva enorme dimensió —i gràcies a la seva inacabable capacitat d'infiltració en singulars revisionismes en noves dramatúrgies escèniques—, però sí amb d'altres títols: caldria un altre estudi per valorar l'atemporalitat d'altres obres de Mozart, per exemple; o, també a tall d'exemple, de *Fidelio* de Beethoven, i considerar l'aportació que suposa el seu revisionisme atès el contingut argumental que conté més enllà del seu valor musical... Pagaria, certament, la pena, catalitzar l'efecte mirall de la societat que produeixen aquests revisionismes.

El repertori del Barroc —un altre exemple del que estem argumentant—, ofereix claríssims motius d'estudi i d'escolta, i de fet la mancança o molt escassa producció al Liceu —a casa nostra, a Catalunya, a l'Estat Espanyol— ha estat demanda, tot i minoritàriament, per diversos sectors, fins que molt recentment, se l'ha fet ressorgir, molt paulatinament. Cal no perdre de vista, per altra banda, que la implicació i l'interès que van sentir els creadors d'aquella època —compositors i llibretistes— pels mites, ens ha propiciat un tou interessantíssim de revisitats, enriquint inestimablement el patrimoni humanista. Pel que fa al Barroc, apuntarem que *L'enigma di Lea* ret homenatge, desplega la seva afecció i no amaga la influència del moviment del Settecento. Una òpera de nova composició al segle XXI que entre els seus protagonistes hi té escrit un rol, una veu, per a contratenor. Certament, és gràcies, sobretot a cantants com Xavier Sabata, que tal repertori a casa nostra es trobar a la cresta de l'ona. Afegirem que remetent-nos a la idea que només és art preeminent aquell que esdevé recognoscible pel públic, els enregistraments d'altres grans veus com la de Cecilia Bartoli, a tall d'exemple pel seu enorme mediàtic reconeixement internacional, han ajudat i molt. Amb el seu extens repertori d'àries barroques, no només de Händel i Vivaldi, considerats aquests d'entre els més reconeguts, sinó d'un bell munt de compositors que han anat sent rescatats dels racons enteranyinats de la història de la música, ens ha anat posant en safata de plata la seva bellesa, i ha reconquerit oïdes del segle XXI.

Amb tot, si bé l'especificitat i l'exigència del registre vocal que precisa el Barroc és d'una excel·lència i una prestigiositat que, certament, no l'atansen molts intèrprets, conté d'altres avantatges, proposar la seva producció escènica. En menar-nos aquesta qüestió cap a una altra variable del nostre poliedre, ens servirem encara una estona per a immernir-nos-hi de la transformació que experimenta la percepció del repertori del Barroc en la nostra contemporaneïtat. Efectivament, en molts indrets d'Europa, s'ha observat que programar aquest repertori ha requerit d'un finançament menor, per tant més plausible, degut a què el nombre de personatges en escena es redueix molt; sovint hi ha absència de cor; i la formació orquestral que precisa és cambrística (mitjana o petita). Tot plegat, afavoreix que aquestes peces s'encabeixin en teatres de dimensions i pressupostos menys grandiloqüents, en ciutats de província, diversificant públics i arribant a un

espectador que altrament no pot permetre's d'anar a una gran capital per assistir a una gran producció amb assiduitat o de cap manera. Alhora, és també un repertori que per les característiques recent descrites, i en això també rau l'ona de recent readquirida popularitat, escau molt bé en un escenari de tendència més conceptual, com el que ens ha quedat definit per Peter Brook (2015 [1968], en el seu extensament postulat Espai buit. En aquesta mena d'espais escènics s'hi poden desenvolupar dissenys que hauran de servir-se —i recolzar-se— sobretot, i gairebé en exclusivitat, d'una il·luminació que emfasitzarà les caracteritzacions. En aquest sentit, s'observarà la sintonia que mantenen aquests vestigis escènics amb una contemporaneïtat cinèfila, i per extensió el sentit que pren advocar per aquest repertori, quan, en definitiva, es tracta de la semiòtica de la imatge reconscible pel públic de la nostra contemporaneïtat³⁶.

Amb tot, a casa nostra, això encara avui és inviable. Els teatres de províncies del nostre país no compten encara amb cantants de proximitat formats i prou preparats per entomar un repertori de l'exigència vocal a la qual ens remetiem abans³⁷, i es troben incapacitats de portar-ne de fora, ja que això els queda fora del seu abast econòmic. I en no poder deixar al càrrec de veus poc elaborades o immadures un repertori que es recolza en un noranta per cent en el virtuosisme vocal que la defineix, no es programen aquesta mena de títols. Tant per tant succeeix amb la nova producció de nova composició ja que també concorren en necessitar veus molt tecnificades. El resultat és que es recau, indefectiblement, en la reiteració dels títols del repertori, proposats consuetudinàriament.

Ocorre, de manera semblant, en l'àmbit del teatre de text, quan aquest requereix d'intèrprets formats en dir el vers³⁸ i/o dramaturgies textuals més narratives i poètiques (Salvat, 1990), de manera que hi ha tot un repertori autòcton, en ambdues llengües maternes, català i castellà, que a casa nostra esdevé força inoperable.

Si no hi ha demanda d'una activitat artística, no se'n desplega la seva especificació; i alhora, si no ens trobem en posició d'oferir-la amb la qualitat que exigeixi la seva naturalesa, difícilment el públic s'hi sent convidat a apreciar-la. Tota manifestació artística ha de passar per un procés d'assimilació i adequació en el qual de ser nova i inusual passi a ser reconscible. Si a aquest procés no se li dona la possibilitat d'expandir-se, es fa molt complexa aconseguir que el públic mig senti cap manifestació artística com a part del seu patrimoni.

³⁶ Quan durant la temporada del 2018-19 arribà al Liceu *Rodelinda* de Häendel, en debut de programació a casa nostra, pel YouTube corrien més de deu produccions d'aquest títol de feia més d'un parell de dècades implementades en teatres de província de França, Alemanya... O, en el mateix sentit de redescoberta d'un títol que conté premisses equiparables a les que estem comentat en aquesta nota, és una altra òpera, també de Häendel, que a casa nostra ni tant sols s'ha arribat a posar mai en escena, mentre que al Regne Unit en forma part del repertori habitual: *Semele*

³⁷ Declaracions de Tomeu Amengual, director artístic del Teatre de Manacor. Manacor, març del 2019. <https://www.teatredemanacor.cat/>

³⁸ Ens remetem a Pere Sagristà, director de teatre de llarga durada a casa nostra. El seu treball creatiu escènic s'ha definit en propiciar un repertori, tan internacional com autòcton, inusual, o fins i tot desconegut dins la programació habitual de Barcelona. En aquest sentit, ell va inaugurar el FestiVers al 2017, estrenant un parell de títols per cada temporada al Teatre Eòlia fins el 2021, i a partir del 2022 en d'altres teatres, comptant amb una companyia de membres fluctuants que en la majoria de les obres que representen han de ser d'entre dotze i quinze membres per cada espectacle. A casa nostra, és tant absent aquesta mena de teatre, que en entomar el rar i titànic intent de fer-ho, ha hagut de bregar amb tot el concatenat de paranys que aquí tractem. <http://teatreolia.cat/festivers/>

L'estructura que allotja la representació teatral i operística, és també un assumpte d'enorme importància. Ho és tant pel que fa a l'exterior, urbanísticament com arquitectònica, com pel seu interior, pel que pertoca a la ubicació en la qual públic i artistes han de relacionar-se i interactuar. I en ambdós paràmetres, el fora i el dins, hi juguen alhora diversos factors determinants el significat dels quals varia absolutament en funció del disseny implementat. Efectivament, tal com Mortier i Salvat i Brook —entre nombrosos teòrics i idearis—, ens corroboren, l'arquitectura teatral, si bé ha estat cabdal al llarg de la història, diríem que ho és més especialment encara a la fi del segle XX i al tombant del XXI. Un espai escènic no és només l'emplaçament aïllat on té lloc la representació teatral i/o operística. En la nostra contemporaneïtat, un espai escènic es defineix en relació d'on hi té disposat el públic assistent. És amb aquesta relació que emissors i receptors dialoguen d'una manera més o menys activa o passiva. És d'aquesta relació que se n'estableix la catarsi aristotèlica (*katharsis*) del Fet Teatral. Més enllà de la percepció sensitiva i emotiva, sensorial si és vol, dins la qual la sala quedarà immersa, cal tenir en compte que la disposició del públic en relació a l'escena on transcorre l'acció afecta també l'impacte cognitiu. Com afecta al corresponent assoliment de l'inherent missatge sociopolític que detoni la representació, vehiculat aquest per la tendència cultural imperant.

Aquest vincle a què ens referim, el que s'estableix entre escenari i sala-auditori, esdevé un dels més inquietants de les arts de l'espectacle en viu i en directe. A partir de la segona meitat del S XX sorgí la necessitat de fer revisionisme d'aquest vincle per part dels creadors escènics (Brook, 2015 [1968]), i conceptes com la relació jeràrquica entre l'artista (creador escènic i intèrprets: el fet teatral en el seu conjunt), de caire imperatiu i hegemònic vers al públic al qual va dirigit, s'han anat qüestionant, fins el punt que democratització, i fins anarquia, s'han imposat en multiplicitat de variables. Ens remetem ara a l'experimentació de creadors —i l'exploració que ha hagut de fer el públic— en els darrers cinquanta o seixanta anys, des de moviments que han sacsejat el món occidental fins a companyies singulars i autòctones, des de, a tall d'exemple, els Happenings als espectacles de La Fura dels Baus.

Òbviament, el contingut de l'espectacle es veu absolutament afectat quan l'entorn on s'ubica ja connota un discurs, bé sigui el llegat històric inherent en el cas dels teatres tradicionals que es defineixen per una distribució de l'espai jerarquitzada, fent palesa aquesta jerarquia en funció de la comoditat i la visibilitat desigual de les localitats, o si pel contrari, la distribució en el cas dels teatres moderns és més diàfana i aposta per un cert grau d'equitat³⁹. Disposar el públic a peu pla en cadires plegables a la mateixa alçada que l'espai escènic i tenir els intèrprets a tocar només allargant el braç, en un espai dels dits 'intimate space'⁴⁰, on poden ser detalladament observables tant el plec de la roba com l'entrecella de l'intèrpret, propicia una predisposició dels imaginaris ben diferent de la que s'estableix quan els escenaris són elevats, hi ha un fossar entremig, i el públic precisaria de prismàtics per seguir les interpretacions.

³⁹ Amb tot, els teatres de text, i els auditoris construïts en les darreres dècades, encara contempen diferències de preus, que poden reeixir cotes de discriminació importants, connotant desigualtats socials, en les seves entrades, en funció de la visibilitat, privacitat —en el cas de llotges—, i/o confort dels seus seients.

⁴⁰ Nominació amb la qual al Londres de la darrera dècada del segle XX ens referíem la comunitat escènica als espais de petit —fins minúscul— format de l'Off West End, per tal de titllar-ne la idiosincràsia per la seva qualitat d'íntim en lloc de per la de, precisament, de petit.

Altres qüestions escèniques afecten a les correspondències entre creatius i el seu públic enriquint col·lateralment societat i art. Esmentem, doncs, algunes de les que ens semblen més rellevants: renovacions de les tècniques d'interpretació, innovacions en els dissenys escenogràfics, digitalització dels efectes lumíniques, etc. Una disposició de l'espai interpretatiu alternatiu al canònic, com ho pot ser emplaçar l'espai escènic en el centre fer-lo envolar pel públic, entre d'altres modalitats. Qüestions com la frontalitat i/o el hieratisme convencionals dels intèrprets s'ha pervertit, de manera que sovint és de l'esquena de l'intèrpret d'on se senten bategar les emocions, i la poètica, oferint haver d'endevinar l'expressió i el lirisme, o rebent les impressions a partir de la reacció de l'intèrpret interlocutor, sempre en moviment continu per tal de no esdevenir estaquirots en escena. Tot plegat esperona imaginaris menys recurrents i més arriscats en l'espectador.

La grandiloqüència o el minimalisme en l'estètica, la corporeïtat o absència d'ella, en la escenificació; la declamació o l'intimisme en el dir dels actors; relacions de tensions dramàtiques i d'intencions psicològiques entre personatges; reformulacions en les formacions d'actuació teatral tant per intèrprets textuais com lírics, en funció d'una performance que ha de bascular de més arquetípica i sobreactuada, a més subtil i definida, a més realista (Egea, 2012 i 2017), o a més expressionista, han estat factors determinants i, sobretot, retroactius, a l'hora de redefinir espais escènics i emplaçaments del públic convidat a assistir-hi en emplaçaments abans inaudits. El concepte d'espai alternatiu, ha estat, sense cap mena de dubte, (Brook, 2015 [1968] i Salvat, 1988 [1983] i Mortier 2010 [2009] i 2015) un dels més usats i debatuts, i que major transformació connotativa ha sofert en el canvi de mil·lenni, ja que si bé fou detonat amb tota la carrega evident del menysteniment, avui ja gaudeix, en consens, de la categorització d'Avantguarda, fins el punt que desplaça amb arrogància l'espai convencional, davallant la seva reputació fins a voler empènyer-lo cap a l'obsolescència. Aquesta apreciació que brega per assolir una major proximitat entre públic i univers oníric escènic afecta als teatres canònics i sobretot els d'àmbit institucional, com el mateix Liceu, i en les seves propostes escèniques, com *L'enigma di Lea*, ja que la voluntat a tota costa de desenteranyinar el teatre tradicional d'aquest llastre, com veurem, és un pols sinèrgic latent.

El paradigma de relació escena-públic, dins el marc teòric en el qual ens debatem avui i aquí, rau en el segle XIX quan es van construir dos dels espais operístics més reveladors (Mortier, 2010 [2009] i 2015) en distinció diametralment oposada dels respectius conceptes socials i culturals que mai abans hagin determinat la definitud d'una línia arquitectònica. Un cop establert aquest punt, però, ens aturem breument per permetre'ns de fer un incís que ens sembla interesantíssim de contraposar amb el raonament de la generalitat de Contextos que despleguem més avall, quan, mentre es desenvolupava la redacció d'aquest estudi, a Barcelona ens ha arribat l'exposició Arxius Lambda en avinentesa del Projecte del Museu Munch d'Oslo,⁴¹ on clarament veiem que, a les antípodes del neobarroc, però també de les darreres tendències arquitectòniques en parells equipaments del segle vint com serien, a casa nostra, i a tall d'exemple, el Teatre Nacional de Catalunya al 1996 alhora que el complexa de La Ciutat de les Arts de València, la reconceptualització arquitectònica d'un equipament públic de continent cultural al si d'una reurbanització com la que se'ns ha presentat d'Oslo de la mà del fotògraf

⁴¹Estudio. Herreros. Arxius Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. 29.10.21-20.02.2022. Se n'amplia la referència de la incisió que aquesta exposició ha aportat a aquest estudi al llarg del mateix, i ens hi anirem esplaïant per l'usdefruit que se n'extreu a l'hora d'haver ajudat a donar corporeïtat a les Conclusions. Tractem de nou d'aquesta entrada en el capítol 7 dedicat a les Conclusions.

arquitectònic Iwan Baan, és deutora de la capacitat de repensar-se que algunes societats demostren tenir per damunt d'altres. Reprendrem el fil i seguirem, encara, en el que considerem la gènesi del nostre marc teòric, parlant dels dos edificis emblemàtics a què ens referíem. El Palais Garnier de París, per una banda, sotmès als interessos de cort de Lluís XIV fou acabat de construir al 1875, essent l'edifici una meravella arquitectònica des de la seva disposició al final de la gran avinguda, arribant a la impressionant façana; i a l'interior, la fastuosa escalinata feta amb marbres portats d'arreu del món, l'amplitud de la qual guarda estreta relació amb els més ostentosos palaus d'aristocràcies i reialeses europees. Els salons es troben davant el recinte pròpiament destinat al fet teatral, sota la sala i darrera de l'escenari. Tot el conjunt havia de satisfer les necessitats d'una societat, els desitjos de la qual Charles Garnier va aconseguir, per exemple, donant l'oportunitat a les dones, per primera vegada, de poder passejar-se àmpliament amb els seus vestits de gala mentre eren reflectides brillantment per grans miralls. Una extrapolació històrica d'aquestes realitats és, entre d'altres, l'emblemàtica obra d'Oscar Wilde en el *Retrat de Dorian Gray* escrita molt poc després de la seva inauguració, al 1891, en la qual s'hi reflexa la imperiosa necessitat d'una classe social per a estar envoltada d'admiració i immersa en la idolatria personal, tal com es confirma amb el fet que més miralls encara es troben en la rodona dels abonats dins el Garnier, de manera que tot i asseure's d'esquenes a l'entrada, poden veure qui acaba d'arribar. L'escenari, però, deixa de ser pràcticament visible quan s'està assegut en la segona filera de les llotges laterals, cosa que aleshores no era de gaire importància atès que, dèiem, la finalitat d'assistir a l'òpera era més gaudir de les relacions socials i de lluir les opulències individuals i nissagues familiars que la de copsar-ne un espectacle, o molt menys encara, de rebre'n un reflexió o un renodiment intel·lectual i/o emotiu, tant com avui ens sembla això d'imprescindible. De tot l'edifici, només una octava part està destinada a la relació escenari-sala, a la qual relació no li manca bellesa des d'un punt de vista historicista, en considerar en el seu context que aquest teatre d'òpera fou creat amb la intenció que fos el públic qui havia de ser admirat, essent ells els veritables protagonistes del fet teatral. Hom diria que avui, això, ens quedaria —en aparença— molt lluny.

Per la mateixa època, en canvi, al 1876 Richard Wagner aconseguia veure el seu gran projecte —i somni— fet realitat, i el Festspielhaus de Bayreuth s'inaugurava. I malgrat fou gràcies al mecenatge d'un altre rei, Lluís II de Baviera, en aquest, però, el concepte del contingut arquitectònic és un altre completament distint. Efectivament, un cop dins el recinte arquitectònic, s'accedeix directament a la sala, gens faraònica, no cal cap laberint per arribar-hi; tampoc per accedir a l'escenari com ocorre al Covent Garden o al mateix Liceu, o l'Scala de Milà, etc... I un cop dins la sala del Festspielhaus, els espectadors s'asseuen en un casi semicercle, la mateixa disposició que en l'hemicicle grec. Cada espectador és tractat per igual, desjerarquitzada la disposició dels seients, incòmodes expressament, perquè el que Wagner exigeix del seu auditori és l'exclusivitat de la seva atenció en absoluta sintonia amb la història que en l'escenari es relati. Wagner volia crear una relació ideal entre l'escena i la sala, tot ha de concentrar-se damunt de l'escenari, de manera que l'alçada de la boca de l'escena és tan gran com la seva amplada i el fossar és per a acollir l'orquestra, creant l'efecte 'd'orquestra invisible' o 'fossa mística', paradoxal concepte aquest, ja que si bé ha d'atendre la condició d'estar sotmesa al —i al servei de— el drama, en tot moment, no podem perdre de vista l'envergadura de l'orquestra en les obres wagnerianes.

A banda del nexa comú, per ambdós coliseus, de la disposició que a tall de temple presenten en l'urbanisme, el primer, després d'una llarga avinguda, i, en el cas del de Bayreuth, damunt d'un turonet, talment hi eren en l'Antiguitat Grega quan els teatres

estaven dedicats als deus —Apolo a Delfos, l'Acropolis davant del mar a Palas Atenea, l'Olimpia a Zeus, etc.— hi ha una altra qüestió. Aquesta, els confronta amb el que aquí ens concerneix. Els escenaris d'aquests dos coliseus, a l'hora d'implementar-hi un vaixell en escena com el que generalment es reproduïx pel *Vaixell Fantasma* de Wagner, o un altell tal com és requerit per *La Bohème* de Puccini, són envejables. Però hi ha una diferència molt més profunda. Ens referim a l'efecte dramàtic damunt el públic de la contemporaneïtat. A la recepció del logos que conté cada obra. Aquesta precisa ser reeixida a partir d'estratègies ben distintes respecte a la manera que ho ha estat fent una mateixa obra del repertori durant els tres-cents anys que ens precedeixen. Tot això es dilueix en la mateixa proporció que s'espargeixen les mesures escèniques dels escenaris d'aquests coliseus.

Quan ens referim al paradigma de relació escena-públic en el qual som nosaltres immersos, el que voldrem desplegar són les incongruències inherents. Ens ajudarem per a reflexionar sobre aquestes, d'una anècdota que durant la seva etapa a París, al càrrec de l'Òpera de la Bastille i el Palais Garnier entre el 2004 i el 2009, en Gerard Mortier va comentar sovint al llarg de la seva trajectòria i en el llegat que conté el seu ideari (2010 [2009]: 17-27), en voler convidar a les senyores de la neteja a una de les estrenes per les quals elles higienitzaven el teatre. L'eloqüència del significat de la situació que explica Mortier rau en què s'esqueia que aquest personal era majoritàriament d'ètnia africana, i l'espectacle que Mortier havia programat era de Bernice Johnson Reagon, especialista en gòspel i blues i creadora junt amb Bob Wilson de *The Temptation of Saint Anthony*. Tot plegat, apuntava que la representació havia de sintonitzar bé amb aquella gent, poc o gens avesada a anar al teatre, sinó era per a treballar-hi en les seves bodegues. La nit de l'estrena, Mortier es va trobar que les seves localitats no havien estat utilitzades. L'endemà, el personal de neteja va confessar al seu director, que havien arribat al teatre a l'hora de l'espectacle, i quan eren a punt d'entrar al Palais Garnier, l'escalinata els va impressionar tant que no s'hi van sentir convidades a pujar-la i es van tornar cap a casa. Aquesta exposició del director belga conflueix amb una de viscuda molt recentment a Barcelona durant la composició i redacció d'aquest estudi. En relatar-la, voldríem incidir en la qüestió primordial en què es contextualitza el nostre marc conceptual, ja que busquem veure-hi reflectit de quina manera tant els espais que allotgen les Arts Escèniques com el que dins s'hi ofereix, i de la manera que s'ofereix, donen encara avui la benvinguda a tota mena de públic, o no. Es dona la coincidència que la directora i dramaturga Denise Duncan d'*El combat del Segle* estrenat a la Sala Beckett al 2020, va assenyalar l'excel·lència, en presentar el seu treball i el de la seva Cia, des de l'escena, al públic assistent el dia de la prèvia, quanta gent negra havia vingut⁴². Certament, creiem que ens cal observar i incloure en la nostra dissecció que potser no s'hi senten convidats, encara, tota mena d'espectadors, a assistir a les representacions que s'ofereixen des de les institucions a casa nostra. Si bé avui en dia, ja no els priva ningú l'entrada, només faltaria, cal reflexionar si els temes dels quals es parlen són del seu interès. Pagaria la pena, creiem, d'analitzar, també, que si no hi ha raó per a fer responsable absoluta la qüestió d'inaccessibilitat per causes econòmiques —si tenim en compte l'enfilall de descomptes amb què en major o menor mesura avui s'hi pot comptar, si es vol consumir cultura...—, estem lluny, a Barcelona, de veure en els nostres teatres institucionals —el TNC, el Lliure, o el Liceu, etc— gent de classe mitjana transgeneracional hindú, paquistanesa, xinesa, àrab, japonesa, etc..., gent amb qui vivíem en multitud d'altres àmbits de la ciutat.

⁴²I va afegir: 'Siempre me pongo contenta cuando veo tanta gente negra en un teatro'. Denise Duncan, directora i dramaturga d'*El combat del Segle* estrenat a la Sala Beckett el 20 d'octubre del 2020. Paraules recollides en el moment de presentar l'espectacle en la seva prèvia, el 19 d'octubre del 2020.

El reclam publicitari és també determinant, i en el cas del Liceu se'n pot veure la progressiva estilització del disseny dels cartells al llarg d'aquests vint anys. El model predecessor més proper és el dels cartells de les temporades a l'òpera de París en les quals Mortier, en coherència amb els seus postulats, oferí mentre hi fou director. Mentre que al Liceu, durant les temporades 2006-2008 per exemple, els dissenys tot just propiciaven un reclam d'índole onírica i diàfana, cosa que ja era una renovació respecte als cartells emprats fins aquesta tercera etapa del coliseu de les Rambles, els de l'Òpera de París ja n'eren eloqüents sobre manera en la seva cerca d'ancoratges amb la més rabiosa actualitat i en evident propòsit provocador. (Mortier 2010 [2009]: 81-88, i Anals del Liceu. Descobreix les Programacions. Temporades 2006-2008). És a dir, el missatge implícit en el cartell de l'OP, a través del seu disseny, per la seva transgressió, ja era d'una modernitat a la primera dècada del 2000, d'un discurs aclaparador, que bé podia convidar a una fracció del públic a priori atret per les arts en general, a assistir a espectacles operístics, malgrat no fos assidu a aquestes. Certament, de l'escandall cartellista per la difusió i la propaganda d'un teatre públic, n'eixirien definicions d'identitat de les societats que les generen, en ser aquest un sistema de representació que per si mateix connecta amb la nostra societat i ens parla d'ella, en haver sorgit de la necessitat d'oferir-la en les línies concretes per les quals es regula.

A París, segons Mortier (2010 [2009]: 76-78), en menys de cinc anys de la primera dècada d'aquest segle mil·lenni, va augmentar, de manera considerable, el nombre d'espectadors assistents tant a òperes de recent incorporació al repertori com de nova creació. Constatà, però, que, certament, aquestes produccions requereixen d'una inversió paral·lelament considerable, tant econòmica, com de temps d'atenció a la seva promoció i difusió, com per l'energia que s'hi ha d'invertir, com, i sobretot, a l'especial cura que cal tenir en el seu propòsit. Considerem aquesta darrera qüestió cabdal aquí, ja que pel que concerneix al nostre estudi, el propòsit, la dramaturgia inherent d'una programació, és la que justificaria la gestació d'un títol com el de *L'enigma di Lea*, confluència en la qual ens detindrem més avall. En qualsevol cas, i també tal com ho veurem en l'obra liceista estrenada al 2019, el material documental complementari⁴³ en programes de mà, reports mediàtics, xerrades i conferències, d'abans i de després de les representacions, que és en essència el que respondria a la necessitat d'un programa oficial d'Educació — en el sentit més ampli que avui puguem pensar d'aquesta concepte —, de culturització, també diríem, tant pel que pertoca a afavorir coneixements sobre la música com pel que fa a una més òptima comprensió de la literatura dramàtica, així com de tot el que comprenen les arts escèniques, en definitiva.

Ha quedat establert que són els directors d'escena, en tant que artistes escènics conceptuals, els que en sinergia amb l'escenògraf a qui fan l'encàrrec de formar part del seu equip creatiu, desenvolupen un espai creatiu oníric —i no pas un mer decorat—. En fer-ho, predisposen l'escena per a una òptima Dramaturgia escènica responsable del revisionisme. Alguns dels tandems els ha inventariat el mateix Mortier (2010 [2009]: 80 i 97). Són noms amb els quals es configura el nostre marc conceptual en ser considerats de primeríssima línia, per haver tingut la conjuntura —l'oportunitat, la circumstància política social i cultural favorable, com ho anirem veient més endavant— d'haver pogut desenvolupar la seva conceptualització al si dels coliseus. Teatres que ofereixen el ventall més actualitzat de possibilitats tècniques i de recursos, així com el de màxim

⁴³ Es pot apreciar tant en el programa de mà de *L'enigma di Lea*, com en el clipping del Liceu. Annexos 13 i 14 respectivament.

reconeixement, com ho és el de l'Òpera de París. Deixant-nos, malauradament, fora, un bell munt de noms que haurien pogut arribar al mateix port si les polítiques culturals haguessin considerat preminent d'invertir-hi. Amb tot, s'ha anat fent extensible conformar equips de direcció escènica al llarg del segle XXI, i cada volta és més comú de veure, no només un creatiu com un demiürg, sinó un conjunt de creatius que treballen en sinergia, reincidint per cada nova proposta. Això ho veurem amb escenògrafs a continuació, però també amb figurinistes, i molt més recentment i en sintonia a la nostra contemporaneïtat pel que fa referència als avenços tecnològics, il·luminadors, els artistes videogràfics, i altres d'aquest àmbit de la creació de la imatge, com corroborarem en l'equip que formà Portaceli per *L'enigma di Lea*. De manera que, en el nostre context, escenògraf Richard Peduzzi per Patrice Chéreau, director; escenògrafa Anna Viebrock per a Christoph Marthaler, director; escenògrafa Malgorzata Szczesniak per a Krzysztof Warlikowski, director, han conformat, els darrers trenta o quaranta anys, aquesta mena de tandems incipients que han anat ampliant-se tal com referim. Altres directors d'escena, però, creen ells mateixos els seus propis espais escènics teatrals, com Wieland Wagner, Herbert Wernicke o Dmitri Tcherniakov. El denominador comú d'aquests creatius és també l'esperit de lluita al que es van haver de colgar durant tota la primera dècada del s. XXI per tal d'enaltir el drama del repertori i fer-lo surar, nu i genuí, en haver quedat aquest engolit per la influència del manierisme de Zeffirelli. Efectivament, a través de les seves recreacions cinèfiles⁴⁴, exercí tal grau d'impacte, que el públic assistent a l'òpera en directa no tolerava una proposta escènica-decorativa que no s'hi aproximés. En els teatres de capitals del món occidental, de la preferència d'aquesta mena de reproduccions, caiguda la seva estètica en decadència, ja ens n'hem començat a desempallegar. Tot just. En perdura, però, la preferència, i són d'aquesta mena les escollides, en programacions de províncies. A tall d'exemple, el cas de l'Òpera de Sabadell⁴⁵, que quan en fan una, de nova producció —tot i precària, digna—, segueix mirant d'apropar-se a aquesta estètica manierista. Talment, l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica d'aquesta mena de produccions confinades en una moda i una manera de fer escènica ja totalment obsoleta però tant del grat d'alguns dels col·lectius més melòmans de casa nostra, ens parlaria del públic a què s'hi destinen, aquestes seves produccions —estudi com el que fem a gran escala en les presents pàgines, i que es convida a fer des d'aquí, atès que, sens dubte, les conclusions que se'n desprendrien serien, també, d'enorme interès —.

Seguit, les direccions escèniques que avui, com les del *L'enigma di Lea*, rauen en sofisticats desplegaments tecnològics, són deutores de direccions com les de Warlikowski i Tcherniakov. Considerats precursors, van haver de superar enormes dificultats tècniques per a posar dempeus les seves conceptualitzacions escèniques. Una exacerbada mostra d'aquestes dificultats, i a tall d'exemple, ens les desplega Mortier (2010 [2009]:97) a

⁴⁴ En virtut de: *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a Nuevos públicos en el siglo XXI*. Isabel Villanueva Benito. Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas, Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Internacional de Catalunya. Proyecto de investigación/barcelona, 2015. El trabajo de investigación ha sido dirigido por el Doctor Jaume Radigales y se enmarca en el proyecto subvencionado I+D+i, al que pertenece, con referencia HAR2011-22492, titulado *Cine musical en España: recuperación, inventario y estudio de un genero identitario* de la Universitat Ramon Llull.

⁴⁵El teatre de La Faràndula de Sabadell, Barcelona, ofereix la seva programació d'òpera regida per l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell sota direcció de Mirna Lacambra, i gaudeix de bona salut pel que fa a la seva capacitat de programar tres títols per temporada de nova producció del repertori operístic més convencional, en concepte de minimalismes escènics, no només pel pressupost que disposa sinó també perquè una de les seves idiosincràsies és la capacitat de sortir de gira en dos o tres poblacions veïnals amb teatre. <https://www.aaos.info/>

partir dels periples del seu admiradíssim director i amic, Bill Viola a *The Tristan Project*. Ens explica Mortier que entre París i Tòquio van poder-se veure fins a vint-i-cinc representacions, d'aquesta proposta, la qual responia a una cerca estilística de narrativa visual per part del seu creador que va comportar sis mesos de rodatge audiovisual com si fos el d'una pel·lícula. El que ens interessarà més, però, aquí, és que aquesta producció del 2005 a la qual Mortier fa referència, va generar enorme controvèrsia. Era tanta la invasió d'imatge, tenia tant de poder, que s'al·legava que distreia de l'atenció de la música, cosa que Mortier rebutja (2010 [2009]:98). Nosaltres reprendrem el debat en qüestió quan tornarem sobre aquest punt en arribar a *L'enigma di Lea*⁴⁶.

D'altres precursors han estat Peter Sellers o Bob Wilson. Pel que fa aquest darrer, ens hi aturem breument atès que ha anat emprant com a base de la seva creació escènica pràcticament en exclusivitat la potencialitat de la il·luminació. Ho ha fet fins a tal punt que ha esdevingut un dels màxims exponents —sinó el màxim exponent— de la conceptualització filosòfica i argumental dels seus espectacles a través de la videoimatge, fins a quedar, aquests, com aquell qui diu, en experiència d'imatge pura i música pura.⁴⁷

En qualsevol cas, aquesta utilització del vídeo, en major o menor grau, així com l'ús d'altres noves tecnologies per part dels directors d'escena i els seus equips constituïts, és una qüestió de la seva generació, és a dir, són creadors deutors del seu temps i hi actuen en consonància i conseqüència. Això en si mateix ja compliria el que aquí ens hem proposat de dilucidar, atès el rol que dins la Dramatúrgia escènica aquestes noves tecnologies han anat assolint. Amb tot, però, creiem que paga la pena comentar aquí que tant Mortier com Salvat són precursors ells mateixos en postular la preeminència d'aquestes dramatúrgies visuals, silencioses i no-hegemòniques. La defensa d'aquestes estratègies escèniques imponderables entra en confrontació directa amb la resiliència conservadora dels adeptes operístics del *fin du siècle* que encara perdura entre el públic de la nostra contemporaneïtat, especialment el liceïsta. Efectivament, coincidint amb ambdós teòrics, diferenciarem aquí el partidisme entre el sector que es declara més avantguardista, el qual demanda un urgent revisionisme del gènere, de la part del públic de tall populista que s'entesta en perpetuar els codis canònics immobilitzant l'espectacle operístic.

La posada en escena, avui, és un maridatge tàcit entre moltes i diverses manifestacions artístiques. El grau de consens a què s'ha arribat en especial a l'òpera era inimaginable fins fa unes poques dècades. Els directors de primera línia d'avantguarda que gaudeixen de gran visibilitat ateses les grans produccions en les quals els és permès realitzar-hi les seves propostes artístiques, incorporen les noves tecnologies a pleret. El vídeo i el Vídeoart, el Bluetooth, els Lets, el Mapping 3D,...., etc, no només hi juguen un paper molt important sinó que trasbalsa l'estatus en el qual fins ara jeia el gènere operístic. Les noves tecnologies immersives en l'espectacle operístic el recol·loquen en el rànquing entre d'altres medis de retransmissió cultural amb els quals hi conviu en el segle XXI.

Aquest reposicionament del gènere a partir de la prestidigitació que propicia l'espectacularitat de les noves tecnologies també l'ha ocasionada, per altra banda, —i no podem pas menystenir-ne la influència— el ressò que propicia el massmedia. El 'tot s'hi val' emergit d'algunes de les televisions més populistes, ha influït en directors de renom. Avalats per aquesta tendència, s'ha buscat —i a voltes s'ha assolit, a voltes no— atraure

⁴⁶Vieu-ho en el capítol dedicat a l'anàlisi escènica de *L'enigma di Lea*.

⁴⁷Robert Wilson / Mikhail Baryshnikov: *Letter to a Man*. Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya Festival El Grec Temporada 2016-17. 29/06/17 al 02/07/17

nous públics. Públics empaitats per primera vegada. Aquells als que en recents anteriors èpoques no se'ls apel·lava l'atenció per pertànyer a classes socials inferiors. O els que malgrat tenir més vincles socioculturals amb aquesta manifestació artística, no hi sintonitzaven en declarar-se reaccionaris a tot el llastre conservador estigmatitzant que consuetudinàriament arrossega. Tot vincula amb el quefer artístic. L'èxit d'aquesta conquesta de nou públics ve condicionada per l'aplicació dels paràmetres emprats en la multimèdia. No ens referim als paràmetres obvis purament tecnològics i tècnodigitals, sinó, sobretot, ens volem referir als conceptuals. La moda imposada per la multimèdia condiciona les relacions entre emissor i receptor en tots els àmbits lúdiccreatius. Per exemple, els 'realities' televisius, amb la immersió de la càmera en temps real satisfent el voyeurisme més exacerbant. L'ull demiürg que sobrevola tota privacitat propiciat per la càmera en fer un *tràveling*. La microcàmara incorporada —annexada— al cos d'un intèrpret movent-se per l'escena oferint en la seva projecció als espectadors veure el món des de la seva particular individualitat. Permeten, amb la seva invasió, descelar tota intimitat —física i emotiva—. Aquest recurs, paradigma de la més rabiosa contemporaneïtat escènica, el testimoniarem en *L'enigma di Lea*, també. La constant detonació d'estímuls que se saturen al minut següent d'haver estat detonats, gràcies, avui més que mai, a aquesta tralla tecnològica que en cursa constant ens sotmet la digitalització, també es reflecteix en els espectacles en viu. I amb tot, contínuament assistim a la directa relació que hi ha entre velocitat d'innovació i procés de decaïment. Són, ambdues, variables parelles. Una posada en escena pot esdevenir obsoleta en menys d'un any, cosa que el públic percep immediatament, i en major grau que en dècades anteriors, tot manifestant-ne la intolerància. Les reposicions⁴⁸ del *Vintage* malgrat les tenim visionades fins la sacietat tal com hem comentat més amunt, esgoten el nostre intel·lecte estètic i sensibilitat artística molt menys que una producció feta amb un vídeo 2D quan ja tothom hem entrat en l'era del 3D, ja que per tots és sabut que avui, el que era trencador abans d'ahir, ahir mateix ja esdevenia caduc (Villanueva, 2015).

Quan aquesta situació tecnològica és tan dominant com perquè un teatre tingui o no tingui la capacitat de posar-se al servei de produir produccions d'alt nivell, no podem per menys que aturar-nos en el fet que, en el marc espai temporal en el qual nosaltres som immersos, el Gran Teatre del Liceu s'ha erigit com un teatre nou. Efectivament, no només per la renovació de les seves precioses cadires de vellut roig, sinó pel seu escenari i les seves prestacions tècniques. Una volta ràpida per la seva web⁴⁹ ens donarà una idea prou significativa⁵⁰ de la maquinària escenogràfica i lumínica que alberga un teatre de la missió d'aquest. Quan el 1999 s'inaugurà en aquesta tercera etapa, ho fa amb tot l'equipament d'última generació possible: ho fa com el més modern i el més ben preparat de tot l'estat espanyol, i un dels de primeríssima línia d'avantguarda del món. Però, alhora, passats vint anys de Liceu, per l'època en què s'ha d'estrenar *L'enigma di Lea*, els creatius escènics junt amb els tècnics i els especialistes escenogràfics i lumínics, són els que, fent la diagnosi de la seva salut tecnològica, poden, en realitzar els seus dissenys, catalitzar el grau d'agosament de les seves propostes escèniques. Aquesta diagnosi, en una nova producció, en condiciona el fet artístic, ja que els creatius no dissenyaran pel 'que volen'

⁴⁸ El concepte del «Revival» forjat en els escenaris angloparlants s'ha anat introduint en els crèdits més recents per "Reposició" en tractar-se de reviu o tornar a posar en escena (reposar) una producció ja estrenada. Aquest concepte queda àmpliament desplegat en diverses parts de l'estudi. Ara i adés, tant com es necessita de ser emprat en aquesta tesi, el fem anar indistintament en anglès o català, en consonància amb la lexicologia que ens és comuna en l'àmbit de les Arts Escèniques.

⁴⁹ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/visites-escolars>

⁵⁰ Ens donarà una idea prou significativa, diem, per neòfits que siguem en els distints àmbits tècnics i tecnològics pels que es regeix un teatre d'òpera de capital europea.

sinó pel 'que poden'. És sobre això que construïran les bases de la Dramatúrgia escènica que la conceptualització de la direcció concebi.

La col·laboració entre creatius en una producció escènica és sempre una qüestió sensible. El teatre és una manifestació col·lectiva per definició (Salvat, 1988 [1983]) i a diferència de les altres arts, i de les arts que el componen, un cop cadascú n'aporta el seu àmbit —el text, la dramatúrgia, la música, la instrumentació, les veus solistes i les veus corals, la coreografia, la maquinària, el vestuari, la il·luminació, la caracterització, el videoart, etc., etc—, el posar cada peça en sintonia amb l'altra de la mà del seu propi creador i/o gestor, individus i/o components de les formacions, comporta enormes complexitats, com anirem veient a mesura que transitem per *L'enigma di Lea*. I si bé arribat el moment, el responsable que l'espectacle cohesioni és el que en concep la conceptualització escènica, comptar amb la integració del director musical per afavorir al màxim què això sigui així (Mortier, 2010 [2009] i 2015), en distingeix unes produccions d'altres. Aquesta situació no és sempre la més corrent, com no ho ha estat sempre la de la hegemonia del director d'escena, qüestió que ha portat enormes trasbalsos en nombroses primeres figures del belcantisme (Egea, 2012 i 2017). Efectivament, a partir de la segona meitat del segle vint els directors d'escena del món van anar posicionant-se i ascendint en l'escalada de la seva preeminència també a mesura que les conceptualitzacions dels seus revisionismes, com estem desplegant aquí, van anar fent-se més idiosincràtiques. Molt poc abans, però, i centrant-nos a casa nostra, fins ben entrats els anys vuitanta, el director d'escena, anomenat el 'Registre' talment a Itàlia, no passava d'acomplir les funcions de guàrdia urbà en l'escenari, donant en prou feines més que les indicacions imprescindibles de les entrades i sortides perquè, si menys no, no hi col·lapsessin els nombrosíssims implicats circulant. De nou, si visitem la web del Liceu, llegirem també sobre aquest aspecte, que altrament, el Mestre Tribó⁵¹, de qui se n'acaba de publicar en el moment de la redacció d'aquest estudi un llibre de memòries compilades per Jaume Radigales (2021), també n'ha parlat abundantment, ja que una de les darreres personalitats⁵² que exercí aquest càrrec autoinvestit per dècades, encara perdura en la memòria viva i experiència professional de molts de nosaltres.

Després, en l'etapa coneguda com la d'El Consorci i El Liceu a l'exili 1981-1999⁵³, la incursió de directors d'escena de tota Europa suplint els més comuns, els provinents d'Itàlia, van començar a exercir el seu mandat artístic. I ho feren en consonància amb la resta del món, tot establint una manera de fer que feu emmalaltí d'angoixa molts cantants solistes ancorats en els modes antics (Egea, 2012). Efectivament, començà a parlar-se de 'la tirania del director d'escena' (Salvat, 2010). Aquesta qüestió abundantment —i dolorosa— comentada entre primeres i segones i successives figures líriques de l'escena operística, ha conformat un debat que encloïa aspectes que anaven des de la capacitat nata i/o formativa interpretativa dels cantants fins al seu pes, volumetria, capacitat motriu i fisonomia estètica. Avui, tot i pràcticament extingida aquesta pugna en l'escenari del Liceu, encara, però, és motiu de debat i dissinònia entre creatius, intèrprets lírics i públic i crítica. Tornarem sobre la necessitat —i condició *sine qua non* pel que aquí postulem— d'una formació reglada a partir de tècniques de la interpretació actoral. En consonància

⁵¹Els Annals són fruit de la investigació de Jaume Tribó, mestre apuntador del Teatre des del 1975, que ha treballat conjuntament amb l'Arxiu de la Fundació del Gran Teatre del Liceu per fer pública la història artística del coliseu barcelonès. <https://www.liceubarcelona.cat/ca/annals-del-liceu>

⁵²Dídac Monjo. <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FProduccio?idprod=2024>

⁵³<https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-artistica>

amb els paràmetres de la nostra contemporaneïtat, aquesta qüestió serà tractada en profunditat en immiscir-nos entre els solistes de *L'enigma di Lea*.

En comú a tots els directors contemporanis dels últims cinquanta/seixanta anys, la tendència a un més profund i tècnicament actualitzat treball actoral (Egea 2012 i 2017) demandat als cantants s'accentua per la tendència a la fusió de representativitat escènica. La direcció d'escena ha anat esborrant al llarg de les tres darreres dècades les llinde de l'especificació d'escenaris. En aquest sentit, si bé molts directors d'escena de renom sorgits del teatre de text han fet una volta o altra el tast en l'escena operística i, a casa nostra, en la sarsuela també, tal qual consta en la trajectòria de Carme Portaceli, la gran majoria dels directors d'escena sorgits del teatre líric són també reconeguts directors d'altres disciplines escèniques i audiovisuals, tals ho són els espectacles textuais però també els coreogràfics i realitzacions al cinema. Un recopilatori de noms comunament extret ens permet disposar d'un inventari molt aproximat del rerefons d'aquests creadors. Es tracta de creadors d'àmbit internacional que fins la primera dècada del segle XXI han marcat la pauta escènica en la qual *L'enigma di Lea* s'ha curullat. El recopilatori que a continuació es llegeix respon al buidat de noms inventariats per una banda per Mortier (2010 [2009] i 2015), per una altra per Salvat (2010), així com per convivència escènica per l'autora d'aquest estudi atès que n'ha estat deixeble i/o col·laboradora⁵⁴. En aquest sentit, i malgrat sempre se'ns escaparà algun nom —per la qual cosa demanem disculpes d'avançada en detriment dels noms reiterats per la força discursiva de l'estudi—, tot creador escènic de gran espectacle textual i operístic en l'actualitat, en directa o a través de material videogràfic, ha begut i s'hi ha influït —a favor o en contra— dels treballs de Peter Stein, Klaus Michael Grüber i Karl-Ernest Herrmann en la Schaubühne de Berlín; Peter Brook⁵⁵ en les Bouffes du Nord; Giorgio Strehler a l'Odéon-Théâtre de l'Europe; Patrice Chéreau al TNP de Villeurbanne i a París; Ariane Mnouchkine a la Cartoucherie; Luc Bondy; Hans Neuenfels a Frankfurt; Walter Felsenstein a la Komische Oper de Berlín i Wieland Wagner a Bayreuth; Peter Sellers; Herbert Wernicke; André Ángel; Johan Simons; Dmitri Tcherniakov; Krzysztof Warlikowski; Peter Mussbach; Christoph Marthaler —descobert per Sylvain Cambreling par l'opera en ser convidat a realitzar tres produccions a Fránkfort (*Luisa Miller*, *Fidelio* i *Pelléas et Mélisande*) (Mortier, 2010 [2009]: 99); Piero Faggioni; Gilbert Deflo; Claus Guth. I, d'especial menció per sorgir de casa nostra, Calixte Bieito, Ariel Garcia Valdés, Emilio Sagi, Mario Gas, Lluís Pasqual, Núria Espert i el mateix Ricard Salvat⁵⁶. Encara, cal esmentar a La Fura dels Baus, amb la particularitat que el cap d'aquesta identitat escènica, el director Àlex Oller, és en l'etapa de l'actual direcció del GTL que dirigeix en Victor Garcia de Gomar, l'artista director en residència, figura que no s'havia donat mai encara en el Coliseu de les Rambles, a banda d'haver estat responsables dels pocs, comptadíssims com veurem al llarg de l'estudi, espectacles de nova creació⁵⁷ que s'han produït en l'escena operística a Catalunya en el nostre marc temporal.

⁵⁴Entre d'altres: Luc Bondy, Piero Faggioni, Gilbert Deflo, Ricard Salvat, Emilio Sagi, Mario Gas, Núria Espert, Ariel Garcia Valdés....

⁵⁵És tanta la influència de Peter Brook en les Arts escèniques, sobretot a partir del seu ideari '*El Espacio Vacio*' que no podem per menys que retre-li un homenatge en aquest estudi en coincidir-ne el redactat amb el seu traspàs, a París, el 2 de juliol del 2022. <https://www.vilaweb.cat/noticies/peter-brook-mort-director-teatral/>

⁵⁶Veurem més endavant amplament l'especial importància d'aquests dos directors en el marc del nostre estudi en qualitat de tals, més enllà de les seves altres idiosincràsies escèniques i teòric-escèniques, per una banda de Nuria Espert per la inauguració amb la *Aida* del Nou tercer Liceu, i, per l'altra banda de Ricard Salvat per (en tant que director autòcton) ser pioner en portar a escena l'obra Wagneriana.

⁵⁷Ho veurem seguidament al llarg d'aquest capítol i en els Annexes corresponents.

3.2. Fonaments teòrics

En confluència, tal com hem anat apuntant fins ara, menen l'estratègia que apliquem al nostre estudi les següents problemàtiques:

- La concepció de l'escriptura d'un nou text que ha hagut de servir de tou per a una partitura musical i material que posar en escena;
- El contingut d'aquest text quan ha estat el revisionisme d'un mite, en tant que argument universal abastament desenvolupat i aprofundit dins el gènere;
- I, quan aquest mite és femení i transgressor, el paper que hi ha jugat la perspectiva de gènere de mirada en femení i en un context de paritat en el primer quart del segle vint-i-u.

Així doncs, nova literatura dramàtica, mites femenins transgressors i perspectiva de gènere s'encavalquen en aquest estudi de resultes d'una nova producció amb la resta de problemàtiques que concatena, en haver estat un encàrrec institucional d'enorme suma econòmica (329.520 euros)⁵⁸ per a l'escena de casa nostra en la nostra contemporaneïtat.

En immersir-nos en les primeres vint temporades del segle XXI del Gran Teatre del Liceu estem demarcant un marc teòric i conceptual d'enorme significat social i cultural a casa nostra. Aquest marc temporal rep el nom del Tercer Liceu, en ser la tercera —i actual— etapa del coliseu de les Rambles, coincidint la seva reobertura després de l'incendi⁵⁹ del 1994 fins l'estrena de *L'enigma di Lea*, peça amb la qual tanquem el nostre estudi.

Els referents del nostre marc teòric el conformen autors triats dins els eixos que encavalquem. Hem entrecruat els idearis d'aquests autors per tal de pouar en la transversalitat d'aquest estudi. En virtut dels criteris en els quals ens assentem hem anat a cercar en publicacions que ens eren recents, pròximes i autòctones. Destaquem Batlle qui tot just publicà, malgrat l'estat d'alarma provocat per la pandèmia de la Còvid-19, *El Drama intempestiu* al 2020, de manera que al febrer del 2021 —quan em trobava al bell mig d'aquesta recerca—, ja era a l'abast de tothom en llibreries i biblioteques, erigint-se aquesta obra, culminació de l'estatus quo de la Dramatúrgia contemporània per la comunitat de les Arts escèniques de casa nostra.

Destaquem, també, Ricard Salvat (Tortosa, 1934-Barcelona, 2009). Efectivament, es tracta d'un dels nostres referents imprescindibles. Si bé l'ànim de la nostra tesi és provar d'enriquir dins les arts escèniques les disciplines —professionalment i pedagògica— de l'escriptura dramàtica contemporània i, encara més, de la direcció escènica, aquest no és un estudi de tecnificació ni de teories dramàtiques ni escèniques, sinó que el seu ànim és ser-ho de la generalitat artística que sorgeix de la transversalitat i globalitat escènica en la consegüent projecció social. En aquest sentit, l'autoritat de Salvat rau aquí tant en la seva voluntat de cosmovisió de la comunitat escènica, i el corpus acadèmic, com en la

⁵⁸https://www.ara.cat/cultura/liceu-enigma-di-lea-estrena-mundial_1_2695682.html: '(...) Per això el pressupost de la producció s'enfila fins als 329.520 euros. En qualsevol cas, és inferior als 390.000 euros de l'òpera *Demon* de Rubinstein que es va veure l'any passat. (...)'

⁵⁹ Incendi i reconstrucció: L'incendi del 31 de gener de 1994, causà un profund impacte emocional i una forta i cohesionada resposta ciutadana. El mateix dia de l'incendi, el patronat del Consorci acordà per unanimitat la reconstrucció del Liceu en el mateix emplaçament. El projecte s'encarregà a l'arquitecte Ignasi de Solà-Morales al qual se sumarien Xavier Fabré i Lluís Dilmé.
<https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

seva obra creativa —direcció, dramaturgia i narrativa—, i la seva tasca de gestor i d'empresari teatral.

Pel que pertoca al sentit holístic de la perspectiva de gènere, ens hem renodrit de múltiples autors de casa nostra, principalment de dins mateix de l'àmbit de les Arts Escèniques, però també especialistes d'Història contemporània, l'Art i la Literatura en general. Amb el denominador comú de la mirada en femení, destaquem Capmany, Roig, Marçal, Ragué, Sansa, Duch, Saumell, Tavera, Bruch, Puyo, Oriol, Díaz, Palau, Urroz, Portaceli, Escudé, Viñolo, Egea, Bou, Francés, Rodríguez, i Nicolau, entre d'altres. També conformen aquests fonaments teòrics experiències artístiques i posicionaments feministes obertament declarats de moltes altres artistes escèniques del nostre entorn més proper.

En general, ens acompanyaran les experiències professionals de nombrosos artistes directius escènics. I de manera preeminent, els participants en el procés de producció i del procés creatiu escènic dins l'equip de direcció escènica de *L'enigma di Lea*.

D'enorme importància, estudiem i ampliem en detall el posicionament socio-artístic i idiosincràtic de Gerard Mortier, de qui, no podent prescindir-ne en un estudi d'aquesta idiosincràsia, n'oferim més avall, de manera especial, una retrospectiva biogràfica. Certament, com veurem, serà en base a la seva experiència personal i professional que Mortier s'ha erigit com un referent d'envergadura en els seus més de trenta anys d'especificitat en l'òpera, fent carrera professional de gestió i no pas artística, per tant, no es tractaria d'una figura que hagi necessitat exhibir i expandir la seva obra creativa com tants d'altres directius, havent estat el director Belga al càrrec de múltiples teatres i festivals d'òpera europeus. Ja havíem comentat aquesta especificitat en Joan Matabosch i de la importància de no quedar condicionada pel seu apetit artístic la solvència de la seva gestió. L'ideari de Mortier es troba en dos volums, recull ambdós dels seus específics postulats com a programador i es troba també descrit en textos seus i en d'aliens, extrets de diferents publicacions que reflexionen sobre el gènere operístic i el seu lloc en la societat, històricament i contemporània.

En relació directa amb Mortier tenim, a tall de constel·lació, que tant Matabosch com Schepplmann en són coetanis dels seus postulats, amb l'afegit que el primer, havent estat director artístic del Liceu des de l'incendi, li fou successor al Teatro Real després de la seva mort a partir del 2014; i la segona, successora de Matabosch al Liceu des d'aquella temporada, posà fi a la seva direcció artística on nosaltres tanquem el nostre marc temporal, ja a les portes de la pandèmia de la Còvid-19.

Ha estat ha partir de Mortier, traspassat a Madrid al 2014 mentre era director artístic al Teatro del Real, com en cap altre, doncs, que hem trobat molt encertadament clarificador l'estat de la qüestió de les problemàtiques dels dissenys de les programacions dels teatres institucionals de grans produccions a escala mundial, afectant directament bona part del nostre marc temporal. Mar Fosca, atribueix a Mortier ser un dels gestors culturals més preeminentes i la figura més singular en el panorama de l'òpera de finals del segle XX i principis del XXI (Mortier 2015: 39-43). Peter Sellars, per la seva banda, ja connota la diferència entre una temporada d'òpera de la majoria de teatres d'òpera del món que presenten una programació força aleatòria de títols, mentre que l'elaborada per Gerard Mortier en qualsevol Teatre o Espai escènic-cultural d'Europa, està construïda al voltant d'un contingut que contribuirà a un debat major, alhora que ha de prendre partit damunt de les preocupacions que afronta avui la humanitat. En aquest sentit, el director i cineasta estatunidenc segueix encara: “La ópera, tal y como la imagina y presenta Mortier, no era una opción de entretenimiento, sino una encarnación esencial de la misma sociedad que

se levanta sobre el terreno de la confrontación y el regocijo.” (Mortier 2015: 38). La directora Carme Portaceli, com molts dels directors artístics d’equipaments institucionals de la nostra contemporaneïtat deutora també del llegat de Mortier, en prendre càrrec recentment de la direcció⁶⁰ artística al Teatre Nacional de Catalunya, ha establert que els seus criteris de programació per a les futures temporades que a partir del 2021 gestionarà i liderarà, respondran a una temàtica idiosincràtica que haurà d’englobar totes les propostes escèniques que hi veurem⁶¹. I, certament, un dels *coups de théâtre* de Mortier, just abans de deixar-nos, va ser programat al 2014 al Real de Madrid, per a la seva escena i en tant que estrena absoluta mundial, l’original operístic d’una de les històries èpiques més colpidores del segle XX *Brokeback Mountain*⁶² de Charles Wourinen, a partir de la novel·la curta d’Annie Proulx, la qual, portada més tard al cinema, ha ocasionat un dels rebomboris més sonats de la nostra societat occidental atesa la transgressió als cànons més conservadors que la sostenen.

La controvertida influència que han tingut i encara tenen al si de la comunitat de les Arts escèniques de casa nostra i d’arreu les al·legacions artístiques socioculturals de Mortier se’ns fan aquí un material d’enorme valor. Partirem, doncs, d’on just ho va deixar Mortier, de manera que la seva base teòrica ens ha servit de trampolí pels nostres contextos encavalcats tant com per a catalitzar en quins contextos conceptuals socials i dramaturgics s’esdevé *L’engima di Lea*, ja que tota la base teòrica que postulà fins a la societat Mortier als quatre vents operístics del món occidental està en estretíssima convivència amb la direcció de Joan Matabosch al Gran Teatre del Liceu quan aquest detonà l’encàrrec de *L’engima di Lea* a Catalunya.

En aquest sentit, com veurem, el marc conceptual que ens propicia Gerard Mortier ens permet desvetllar les forces promotores (la presa de decisions i les determinacions entomades) però també les forces detractores (les adversitats i les hostilitats) a les quals ha hagut d’estar sotmesa l’empresa titànica de conformar l’estrena de la peça de Casablanca-Argullol-Portaceli, i, ens permetrà, també, en pujar tot plegat a escena, conèixer què diu això de nosaltres.

⁶⁰ En parlem amplament, més endavant, de Carme Portaceli en qualitat de nova directora del TNC des de 2020.

⁶¹ Carme Portaceli. Presentació de temporada 2021-22 inaugurant la seva direcció artística al TNC amb Roda de premsa, Sala Gran del TNC, 7 de setembre del 2021. <https://www.tnc.cat/es/presentacion-temporada-21-22>. També entrevista mantinguda amb l’autora d’aquest estudi el 14 d’octubre del 2021.

⁶² *Brokeback Mountain* es tracta de l’òpera estatunidenca que composà Charles Wuorinen amb llibret de Annie Proulx, (Norwich, Connecticut, Estados Unidos, 22 de agosto de 1935) a partir de la història de la relació homosexual dels seus protagonistes rurals en un context de tabú exacerbats i homofòbia de l’Amèrica profunda de mitjans del segle XX en el seu relat curt publicat al *The New Yorker* al 13 d’octubre del 1997. El text és en anglès, per tant es canta en aquesta llengua. Tot plegat, fou d’enorme excepcionalitat i controvèrsia encara, en temporades d’òpera del món occidental d’entre els primers vint anys del nou mil·lenni, raons per ponderar l’encàrrec de Gerard Mortier i la producció de la seva estrena mundial en el Teatro Real de Madrid el 28 de gener de 2014.

3.3. Concatenacions

Una Dramatúrgia escènica respon a la conceptualització d'una direcció escènica que s'encabeix tant a criteris artístics com als de tendència soci-filosòfica, i dins aquests paràmetres, les primeres determinacions que calen prendre pertocuen a l'àmbit de quina mena d'espectacle, en essència, es ressegueix. En aquest sentit, una altra connotació sobre el debat etern entre la necessitat de perpetuar la fidelitat a l'obra durant els revisionismes, de mantenir la tradició i/o el sentit històric, o no, només queda licitada una opció o l'altra quan es té en compte si el públic al qual es destina l'obra assisteix a la representació amb l'ànim de cercar entreteniment o, pel contrari, coneixement i reflexió.

És a dir, són molts els teatres que coneixen els destinataris de les seves programacions, alhora que es pressuposa als equips de la direcció artística d'un equipament públic de poder abastir l'espectre tan amplament com els sigui possible. Sempre i quan estigui això subscrit per polítiques culturals la definitud de les quals ho permeti. Certament, tan lícit és el públic que assisteix per a somiar, per a oblidar-se de la realitat, per distreure's; o el públic que no vol patir, buscant escalfor i dolçor, a qui l'experiència que li pot oferir visualment un disseny escenogràfic plaent en sintonia amb l'auditiva excelsa, ja aconsegueix les seves expectatives i necessitats; o el públic que va al teatre perquè busca que davant una obra o una experiència de la força i la potència d'estímul que té una representació operística en escena, se li forci una oportunitat de pensar-se a sí mateix, de redescobrir-se ell, i ell en el món en el qual vivim. En qualsevol de les opcions referides, la Dramatúrgia escènica estarà rellegant la nostra societat i la seva contemporaneïtat, i només quan coincideix que es complaen al menys dos dels tres tarannàs descrits, sinó els tres, es considerarà reeixit un fet teatral en plenitud (Salvat, 1990).

Són aquestes mateixes variants d'humor i tarannà del públic segons la variabilitat dels períodes socials les que han fet que George Büchner no es representés en el segle XIX; que *Don Giovanni*, en ser estrenat, no fos percebut només com el Casanova populista amb qui hem hagut de conviure-hi al llarg de la història de l'Art, sinó que, en essència, sigui un retrat del seu món, extrapolable al de totes les èpoques, com a tal argument universal que és, però també com una de les reminiscències de la condició humana més reeixides en qualitat de parangó del rebel, el desobedient per excel·lència als poders establerts⁶³; que el *Tannhäuser* de Richard Wagner fos protestat a París, sostingut solament per alguns intel·lectuals agrupats per Baudelaire; que es preferís Auber i Boieldieu a *Los Troianos* de Berlioz; que *La Fille du Regiment* ocupi avui les grans escenes mundials més que *La Finta giardiniera* de Mozart (Mortier, 2010 [2009]: 55).

La Dramatúrgia pura, en el sentit més estricte, quan, en el cas d'un mite, aquest ha de ser posat al servei de la mirada de la societat que l'ha d'analitzar, culmina quan una part del públic —al menys, una majoria raonable— s'hi sent interpel·lada, hi està d'acord i s'hi veu reflectida, perquè els directors d'escena responsables són veritables oïdors de l'època

⁶³ La vessant més contemporània del *Dom Joan* de Molière, predecessora del *Don Giovanni* de Mozart, en mostrar el personatge en vestit i corbata, ofereix una Dramatúrgia escènica en la qual més enllà de cercar faldilles i reputacions que malmetre, el que desprèn aquest personatge en fer revisionisme del mite és tota l'aura del polític corrupte i home de negocis prepotent, imatges ambdues indissociables en el nostre imaginari col·lectiu a la nostra vida moderna. S'ha pogut veure, d'ençà el nou mil·lenni, en múltiples dramatúrgies escèniques, de les quals n'oferim aquí referència d'un parell, una internacional, Peter Haneke a l'Òpera de París, temporada 2005-06 (Mortier 2010 [2009]: 88), i una nacional, la producció que una servidora va dirigir al Versus Teatre de Barcelona durant la temporada 2001-2002.

que viuen. Són, en essència, catalitzadors en sintonia fina del batec de la societat a la qual es destinen, i demostren tenir la capacitat d'abaixar als confins més profunds de reflexió que una obra que ha confinat un mite llargament arrossegat per la història del pensament de la humanitat amb nombroses i múltiples capes, exigeix. Aleshores, haurà justificat el revisionisme, assolint plenament l'objectiu que el caracteritza en realitzar una transposició històrica i la corresponent adequació a la contemporaneïtat. Per altra banda, si una altra part del públic no assisteix al revisionisme amb l'ànim de sucumbir a la reflexió o senzillament és al·lèrgic als canvis i als perspectivismes, romandrà exclusivament en l'esfera de l'experiència estètica d'aquesta mateixa Dramatúrgia escènica amb el risc que li propiciï una percepció tan plaent com desplaent.

Una òpera que es programa ha d'estar justificada en la seva anàlisi més enllà de la partitura i dels cantants mediàtics o en voga de torn. Cal fer una anàlisi que reuneixi les informacions necessàries per assegurar la major fidelitat possible al seu argument textual. Cal saber integrar el conjunt històric de la creació de l'obra i de l'època de la seva producció, amb un coneixement prou profund o ple, dels estrats d'interpretació que l'obra ha suscitat al llarg del temps i que donen testimoni de l'evolució històrica d'un argument, en el nostre cas d'un mite o una llegenda, i de les connotacions que les societats hi ha anat sumant fins arribar a l'escenari de l'aquí i ara.

Ens ho diu Mortier: 'Investigar la dramatúrgia d'una obra vol dir, per tant, poder interpretar-la avui de manera que sigui percebuda com a imprescindible' (2010 [2009]: 55). Documentat, trobem en l'ideari del director belga diversitat d'emmirallaments socials. Un exemple de producció que fou criticada per no satisfer la servitud al populisme a què ens estem referint és *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, llibret de Maurice Maeterlinck a l'Òpera de París durant el seu mandat, dirigida per Christoph Marthaler. Un exemple d'adaptació i context històric d'un mite en l'actualitat usant referents recognoscibles d'indole socioemotius, és la Dramatúrgia escènica que a l'Òpera de París al 2006 Krsysztof Warlikowski dirigí d'*Ifigènia in Tauride* de Gluck, en la qual proposa una protagonista que esdevé un símbol de les dones grans, demacrades i devastades, però resistents i resilients malgrat haver-les passat pet damunt tots els horrors de les guerres mundials del vint (Mortier 2010 [2009]: 58). Encara un altre exemple d'incomprensió del públic populista vers un revisionisme de contingut transgressor, és *Krol Roger* de Szymanowski amb direcció d'escena de Krsysztof Warlikowski, que Mortier va fer produir a l'Òpera de París durant la seva jurisdicció, de manera que gràcies a l'insistent propòsit de programar-la, assumint-ne una nova producció, es va aconseguir restablir el títol dins del repertori d'on havia desaparegut; o d'altres, que n'eren inexistent, com *Die Frau ohne Schatten* d'Strauss, *Moisés & Aarón* de Shoenberg, *Die Soldaten* de Zimmermann... Apuntarem aquí una nota d'interès general pel que aquí ens concerneix quan Mortier anomena *hooligans* els que van aïcar emfàticament la seva proposta del *Rei Roger*, quan ell creu que és un dels millors espectacles que hagi realitzat sota la seva producció (Mortier 2010 [2009]: 61), quan hem de prendre consciència que això succeeix molt sovint, i la disintonia entre direcció artística i direcció escènica amb la seva subsegüent Dramatúrgia escènica que s'estableix amb el públic a qui va destinada, no només esdevé una evidència, sinó que pot arribar a ser insalvable, qüestió amb la qual ensopegarem de nou en *L'enigma di Lea*.

Pel que fa al desplegament de valors que avui d'una òpera volem sostraure en funció de la nostra actualitat —quan a l'època en què van ser volgudament exposats dins els respectius arguments operístics, tenien una connotació ben diferent—, és competència absoluta de la Dramatúrgia escènica. És el cas de les òperes de Mozart amb llibrets de L.

da Ponte, i en això Mortier (2015: 133-148) ens llega una reflexió⁶⁴ interessant a través de l'anàlisi transversal del seu ideari, atès que tres de les òperes resultants d'aquest tàndem, *La nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, i *Così fan tutte*, tracten, per una banda, de l'ordre social al qual tota persona a l'època s'hi acollia ja que no hi havia encara els vestigis d'una consciència de classe que inclogués la proletària com a defensable, i per tant, el concepte revolucionari de l'època de Mozart no és el mateix com l'entendem al segle XXI, ja que no comptava per a res; per altra banda, el tema del matrimoni i de les relacions amoroses en tant que la institució del matrimoni era un element d'estabilitat que preservava a la societat del llibertinatge aristocràtic que ell denuncia. Avui, si bé aquestes apreciacions sobre aquests mateixos temes ens han canviat diametralment, el tema és tan candent encara, provant que Mortier estava encertat, que en el moment d'escriure aquesta tesi el Liceu ofereix —ja fora del marc temporal en el qual centrem l'estudi— La Trilogia Mozart, per primera vegada en la història de l'òpera sota una mateixa Dramatúrgia escènica i musical⁶⁵.

Segons Mortier, tot el segle XX, és a dir tota la composició del segle precedent, és una reflexió sobre el que l'òpera pot ser avui en dia. En aquest sentit, la constatació sobre els grans temes a l'òpera —amor, desig, passió i poder—, retornen des de l'origen de la generació del gènere fins als nostres dies, cosa que concatenem amb l'obra objecte específic d'estudi en la qual conflueixen els nostres tres eixos. Efectivament, el retorn a Moneverdi és recurrent en la majoria dels creadors que volten el gènere operístic, sigui quina sigui la seva vesant especialitzada. Mortier (2015: 133-148)⁶⁶, ho comenta diverses vegades⁶⁷, ja que considera que és una generalitat retornar-hi, i que sobretot ho fan els autors dels llibrets i els compositors inquiets, quan senten que l'òpera corre el risc de derivar cap el virtuosisme del cant i l'espectacularitat dels decorats, i que volen retornar cap a l'essència. Així ho han fet Argullol i Casablanca fent-ne d'aquesta la seva declaració d'intencions⁶⁸.

⁶⁴Mortier, Gerard. Texto: I. La òpera de nuestro tiempo, entre una mirada actual a los clásicos y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Dins *In audtiaveritas, Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial. 2015. Pàg. 133-148

⁶⁵<https://www.liceubarcelona.cat/ca/tres-obres-genials-unides-la-natura-complexa-de-lamor>

I: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/el-paradis-leitmotiv-de-la-programacio-de-la-temporada-2122>

(...)Seguint aquesta constel·lació màgica arribem a un dels títols estrella de la temporada: la representació escenificada de la Trilogia Mozart-Da Ponte dirigida musicalment per Marc Minkowski: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i *Così fan tutte* es veuran alternades amb la direcció d'escena d'Ivan Alexandre. Cadascuna d'aquestes obres mestres té una entitat autònoma en si mateixa, però constitueixen una suite coherent amb una sèrie d'elements comuns: el respecte al principi de les unitats del teatre clàssic (lloc, temps i acció), les analogies i ecos entre els personatges (*Comtessa-Donna Elvira / Don Giovanni-Comte...*) i la reflexió constant del paradís del perdó. L'enfocament successiu, com si d'un festival es tractés, rebel·la una tensió especial i, així, el públic està convidat a capbussar-se en la vida tumultuosa d'aquesta galeria de protagonistes amb les veus de Lea Desandre, Robert Gleadow, Alexandre Duhamel, Angela Browe, Megan Marino, Anna-Maria Labin, entre d'altres, (...)

⁶⁶Mortier, Gerard. In *AudatiaVeritas*, i dins el llibre el Cap. Ópera. Text V: La Pugna eterna entre la verdad y el deslumbramiento del teatro. *Alceste/Lohengrin*. Pàg 163-169.)

⁶⁷Mortier, Gerard. Texto: I. La òpera de nuestro tiempo, entre una mirada actual a los clásicos y la búsqueda de nuevas formas de expresión. Dins *In audtia veritas, Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial. 2015. Pàg. 133-148

⁶⁸ Es tracta de la referència a Gluck per *Alceste*, on hi ha desenvolupat tot el seu programa ètic i estètic. És el gran defensor de la Tragèdia lírica, del «Drama per música» de Monteverdi, en front de l'òpera per entreteniment, postulat al que es referirà també Argullol amb Casablanca en les seves declaracions a l'hora del que van plantejar per la composició textual i musical de *L'enigma di Lea*, tal com es pot veure en el clipping del Dossier de premsa del GTL.

3.3.1. Identitats

Començarem per contrastar el parer de Mortier (2010 [2009] i 2015) sobre el propòsit d'hispanitzar l'òpera a l'Estat Espanyol quan va iniciar el seu mandat al Real al 2010, en expressar la manca de tradició d'òpera espanyola, gens equiparable a la de les altres grans òperes nacionals europees⁶⁹. Efectivament, Mortier s'havia aturat a pensar en idear una programació que subministrés referències culturals a un públic preferentment espanyol. En aquest sentit el seu propòsit era, a més de rescatar de la història de l'art espanyol poetes dels quals compositors se n'hagin inspirat, i d'oferir arguments amb temàtiques sobre la història d'Espanya, també fer palès el seu ànim de fer encàrrecs a joves artistes per a promoure la nova creació autòctona. Les mancances a les quals fa referència Mortier són extrapolables a tots els teatres d'òpera de l'Estat Espanyol sense quedar-ne eximit el Gran Teatre del Liceu de Barcelona a Catalunya. Aquest propòsit del director Belga enclou continguts que si bé per una banda són transversals, per una altra creiem convenient desgranar-los amb deteniment. A casa nostra, certament, no s'ha conreat ni a nivell estatal ni a nivell autonòmic una política cultural, altrament molt assentada en d'altres ciutats europees i del món en general, segons la qual es vetlla pel patrimoni autòcton, així com de preocupar-se'n de generar-ne de nou. Aquesta mancança nostra ateny les arts en general, però pel que fa a les Arts Escèniques el greuge és molt latent ja que se'n veu afectada la qüestió del nínxol cultural que tota autoria projectaria en la seva obra, i que esdevindria llegat, però sobretot, i molt sensiblement, l'ús de la llengua i la possibilitat, en emprar-la, de fer-la créixer, desenvolupar-la, i sintonitzar-la amb els parlants de la seva contemporaneïtat. Si això ja és una qüestió d'estigmatització en una llengua majoritària com ho és el Castellà, davant, diguem, de llengües imperants com ho és ara l'Anglès, com no ho ha de ser en una de minoritària minoritzada com ho és el Català. La problemàtica és doble encara que, en essència, en sigui només una mateixa: falta de producció de repertori preexistent —ja que malgrat tot, si es busquen, tot i poques, se'n troben, d'obres del repertori autòcton—, i falta de producció de nova creació, que és la manera —l'única— perquè el patrimoni creixi i persisteixi. D'aquesta situació en queda afectada, genèricament, pel que fa a aquesta funció de transvasament cultural i d'identitat per absència de nova creació autòctona, l'autoria en les composicions musicals, la de les preconcepcionalitzacions escèniques de coreografies per dansa, i la de les arts dites parateatral com ho són el circ, els titelles, el teatre de gest, etc.; i, damunt aquest àmbit, el que ateny al de l'ús de la llengua pròpiament dita, en queda totalment afectada la dramaturgia del teatre de text, els llibrets operístics, les lletres de cançons —per les corals o per les melòdiques—, o textos la poètica dels quals podrien ser la base d'un espectacle de petit, mitja o gran format. L'òpera, en tant que gènere que n'embarca múltiples d'aquestes demarcacions, en surt molt afectada d'aquestes mancances.

Amb tot, aquestes consideracions poden resultar controvertides ja que el caràcter internacional del gènere operístic és intrínsec en la seva natura pràcticament des dels seus orígens, essent una expressió artística que requereix d'una participació humana considerable. Certament, de manera individual, s'és convocat a formar part d'una producció operística per múltiples diverses raons abans que per la pertinença nacional o geogràfica. Aquestes raons solen anar des de l'indole artística —principalment—, però també i en empat en la classificació, a la pressupostària, i/o fins i tot, d'afinitat política,

⁶⁹Per a donar fe de la percepció de realitat que té sobre el tema, Mortier ens remet a Santiago Salaverri: *Ópera española: una realidad problemática*, dins de Juan Ángel Vela del Campo (ed), *El humanismo de la ópera*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010. (Cita trobada a Gerard Mortier. *Dramturgia de una pasión* (2010 [2009]: 26).

fins a les que, senzillament, freguen, o ho són, pertinents al nepotisme. I amb tot, la característica de Babel que té un gran teatre d'òpera de primera línia en el món occidental, és una de les seves idiosincràsies més ponderades. Però si bé, els intèrprets lírics del nostre país canten Verdi en italià, Wagner en alemany i Txaikovski en rus, bé podrien els intèrprets de totes les nacionalitats cantar en català, castellà, gallec, eusquera, etc., si hi hagés repertori que cantar.

Amb tot, la qüestió no és senzilla. Cal tenir en compte que Mortier pertany per generació i trajectòria a una tendència d'idiosincràsia en la programació, molt estesa, i creiem que en excés consensuada, en la majoria d'importants teatres de ciutats occidentals de la nostra contemporaneïtat, que tendeixen a estar convençuts que només els anglesos poden posar en escena Shakespeare, els francesos Molière o Racine, i, és clar, en el cas del gènere operístic que ens ocupa, només a Bayreuth i concebuda la producció pels alemanys, es pot assistir a un 'autèntic' Wagner⁷⁰. El revers d'aquesta moneda, per tots sabuda, és, per exemple, que Londres convida directors/res de l'Estat Espanyol a dirigir exclusivament Sarsueles, Granados, Lorca o el Quixot⁷¹.

Sota el nostre punt de vista, un patrimoni cultural textual esdevé universal quan més individualitats provinents de distints bagatges culturals el pot enriquir amb la seva mirada, sigui amb la llengua que sigui, sigui des del rerefons sociocultural que s'escaigui. I tant per tant, si des d'aquí, casa nostra, es promogués autoria autòctona, que a més a més fos impulsada a ser traduïda de manera fluida a d'altres llengües, d'altres cultures teatrals podrien, no només beneficiar-se'n, sinó fer-la créixer.

Pel que fa al repertori, cal aturar-se en què ens és 'interessant' que es canti en la nostra llengua. I aquest apunt és el que ens remet a un altre dels continguts que Mortier apuntava en el seu afany hispanitzant pel Real. Quan ell esmenta que cal oferir als espectadors de Madrid temàtiques de la història d'Espanya, s'està movent per incertes terres l'indole política de les quals podrien —o no— ferir la sensibilitat dels espectadors. Certament, si aquestes temàtiques són, com en tantes d'altres èpoques al llarg de la història de la humanitat ha succeït, d'un missatge en escena allisonador o dogmatitzant, és quan se'ns farà evident l'efecte mirall que una programació operística ens fa veure de la societat que l'està generant, tant si és per aplaudir-la i victorejar-la com si és per a escridassar-la i dinamitar-la a base de tomàquets.

És evident que és una controvèrsia, aquesta, de la qual, el gènere operístic, lluny de sentir-se'n beneficiat, pot sortir-ne molt mal parat, en qualsevol de les seves consideracions extremes. Tant és així que en *L'enigma di Lea*, aquesta serà una de les qüestions latents de les quals ens n'haurem d'ocupar amb atenció, esplaïant-nos-hi.

⁷⁰Recull d'experiència específic de l'autora de l'estudi al llarg de la seva trajectòria en escenes internacionals i les seves comunitats artístiques escèniques.

⁷¹Recull d'experiència específic de l'autora de l'estudi al llarg de la seva trajectòria en escenes internacionals i les seves comunitats artístiques escèniques.

3.3.2. Llengua, argument, text i paraula

En la seva introducció a *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, Claudio Monteverdi (Cremona, 1567-Venècia, 1643) ressalta que el *Dramma per musica* és una acció escènica en un lloc teatral de la qual el component fonamental és la paraula cantada (Mortier, 2010 [2009]: 11). En això mateix s'assentà en Rafael Argullol, tal com ho expressà en les seves declaracions durant les prèvies a l'estrena de *L'enigma di Lea*⁷², atès que la base del text en l'òpera la deixà establerta el compositor renaixentista al si de la Camerata Fiorentina al 1573⁷³ quan el grup d'estudi mirava de recuperar la forma que hauria tingut la tragèdia grega (Alier, 1992).

La fonamentació de la paraula en les Arts escèniques ha estat amplament debatuda al llarg de les darreres dècades amb els seus detractors i els seus defensors. I si bé és cert que el teatre contemporani (Saumell, 2006) es desplega en molts i variats exemples en els quals la funció de la paraula és anecdòtica o fins succinta, i el dispositiu escènic només l'empra com un element més dels molts que entre tecnologies avançades i efectes d'imatge recorre per a representar-se, quan s'empra dins l'estructura canònica (Batlle, 2020), és la peanya damunt la qual la resta d'elements s'erigeixen fins a configurar la Dramatúrgia escènica.

Ens ateny a nosaltres ocupar-nos del tou de teatre contemporani en el qual la representació d'una òpera o d'una obra de teatre se sustenta en un text, o material textual (Danan, 2012). L'escalada en aquest àmbit enclou diversos aspectes, des dels més teòrics i academicistes fins els que, a freq, són a peu d'escenari. Començarem per aquests darrers. Erigir una proposta escènica en base a un material textual requereix un coneixement profund del canemàs, en forma de drama literari i/o de llibret assentat en partitura, per part dels artistes que han de posar en escena l'obra en qüestió, i dit aquí, podria semblar una obvietat, quan malauradament ens quedaríem sorpresos de la quantitat de creatius que, formant part d'un equip directiu escènic, fora del director, no s'immisceixen en el text en tota la profunditat ni detall que requereix. Al·legaran molts dels creatius de l'equip escènic que no els cal més que, o bé saber-se'n les parts que els pertoquen, o pel contrari, tenir-ne una idea generalitzada, del mateix, per a portar a terme la seva feina. A casa nostra, en el teatre de text aquesta situació es dona cada vegada menys, però s'hi dona encara, i en l'òpera, s'hi ha vingut donant fins temps molt recents. Part d'aquesta situació és el resultat de la compartimentació de les àrees del procés de la Dramatúrgia escènica, en la qual tradicionalment el director encarregava les respectives tasques al seu equip i aquests les executaven a partir de les seves destreses tècniques i prou. Aquest modus operandi ha anat evolucionant en les darreres dècades i a casa nostra ens hi trobem en el punt àlgid d'aquesta evolució quan en *L'enigma di Lea* veurem que l'equip escènic de Carme Portaceli n'ha aportat molt més que una especificitat tècnica, artesana i tecnològica, tal com veurem més endavant⁷⁴. La jerarquització del procés creatiu es troba en continua transformació. Però el que ara encara ens cal exposar és la falta de coneixement que de la paraula de l'argument tenen altres agents implicats en el fet teatral durant la representació operística. De primer, en fem observació dels cantants, els quals, tradicionalment —i trobarem multitud d'anecdòtics relatats per professionals de la lírica que al llarg del segle vint n'han parlat—, només sabien 'per damunt' el que ells cantaven, i no s'ocupaven de conèixer, dels altres personatges, ni els mots, ni la connotació precisa. Altrament, en un

⁷² Ho veureu al capítol 5. La Dramatúrgia escènica en *L'enigma di Lea*.

⁷³ La data de la primera reunió de què es té constància és el 14 de gener del 1573

⁷⁴ Avalat per les entrevistes dels components dels creatius de l'equip escènic de *L'enigma di Lea*.

molt divers grau de vaguetat o profunditat, coneixien —més aviat, desconeixien— fil per randa, el conflicte dialogat de l'argument operístic. Val a dir que no són precisament plans, els arguments operístics⁷⁵. Amb tot, però, no resultarà justificatiu en l'actualitat, aquesta complexitat, fins el punt de no assumir-ne el contingut, quan a la nostra disposició hi ha un bell munt de materials que ens faciliten la informació, posant-la al nostre abast, i en traduccions i en registres lingüístics per a tots els públics.⁷⁶ Això, amb els solistes; pel que fa al Cor, la cosa, fins ben entrada l'etapa en la qual ens trobem ara, es reduïa a familiaritzar-se amb els mots que els tocava de cantar en les seves intervencions⁷⁷ i que, atesa la seva praxis continuada, reconeixien de les llengües més habituals emprades pels llibrets operístics⁷⁸. Matisarem l'ara a què ens referíem més amunt en constatar que d'ençà la nova etapa liceista que dirigeix Víctor Garcia de Gomar, s'ha desplegat el protocol⁷⁹ necessari que hauria de garantir no tant sols el coneixement detallat del contingut de les intervencions corals, sinó dels arguments *da capo a finale*. Davant, però, la situació precedent en la qual contextualitzem el nostre estat de la qüestió sobre la importància o menysteniment que s'ha atorgat al material textual en els processos de representació operística en el darrer terç del segle vint a casa nostra, els directors d'escena dirigien als intèrprets donant-los consignes i instruccions precises dels moviments —gestos, accions, interaccions, etc.— que havien de fer, ja que no era praxis habitual fer treball de text a partir del qual generar de manera orgànica una expressió corporal del que cantaven, ni exercir la tècnica de La justificació de les Accions Físiques, tan debatuda en treballs del rigor com els de Susana Egea en els seus postulats (2012 i 2017). Se'ls deia el que havien de fer, ells ho feien, i llestos. Aquest decalaix pels agents interventors artístics, entre la paraula dita i l'escenificació, també, i aquesta és, tal com veurem, una de les consideracions àlgides d'aquest estudi, una dinàmica del mateix públic. Certament, la comprensió que del que es diu en les obres del repertori, n'ha tingut el públic liceista històricament, ha anat en la línia del que s'ha anat descrivint dels artistes i components que les posaven en peu.

⁷⁵ Aquest és un tema tant sobradament tractat, el de la dificultat de comprensió dels arguments operístics que hi ha riuades de tinta que en parlen. Al Programa de Catalunya Música setmanal del Dr. Jaume Radigales, per exemple, 'Una tarda a l'òpera', amb interlocució d'un sens fi de personalitats del món de la Lírica (músics, compositors, directors d'orquestra, intèrprets solistes i/o del cor, i amb Jaume Tribó), és un dels comentari més habituals.

⁷⁶ Els arguments operístics, com anirem veient al llarg d'aquesta tesi, avui en dia es troben en els recursos mediàtics a l'abast de tothom, trobant-se no només excel·lentment elaborats resums per actes i escenes, sinó també la transcripció dels diàlegs i els monòlegs-àries.

⁷⁷ És molt popular entre els cantants lírics en ambients distesos i amb gran divertiment, cantar les àries preferides dels seus repertoris dient-se entre ells 'quantas mentides dius', ja que si bé musicalment la peça els pot arribar a sortir tècnicament perfecte, la preeminència que donen a les notes els eclipsa sovint els mots, que no recorden, o que, certament, ignoren. (Ndel'A)

⁷⁸ Recordem que en el repertori operístic (Alier, 1992) fins a l'inici de la segona meitat del segle XX, l'idioma a l'òpera era l'Italià —gairebé de manera tirànica—; l'Alemanys, fins i tot, anà escoltant-se molt paulatinament i molt en segon lloc. Fins que no s'ha incorporat, tal com despleguem en aquest estudi, en el repertori liceista, obres d'altres compositors no belcantistes, llengües com el Rus o l'Anglès, que no eren pas escoltades, una de les conseqüències que més popularment han recollit els comentaristes operístics és que ni els components del cor del GTL del llarg del segle XX, en la seva immensa majoria, n'entenen un borrall del que deien mentre ho cantaven.

⁷⁹ Amb l'inici del període d'assaigs per cada nova temporada, tot l'equip humà del GTL, no només els membres del cor, sinó també els membres de l'orquestra, però també els de la resta de departaments —tècnics i artesans i producció—, reben un dossier amb exhaustiva informació, artística, argumental i historicista sobre cada una de les òperes que en les que el Coliseu en ple haurà de treballar. (Memòries per Temporades. Publicacions en obert).

Destaquem-ne, pel que fa a la relació entre text i públic, dos factors: per una banda, els programes de mà, i per altra, el suport que representen els subtítols incorporats a les representacions operístiques d'ençà la reconstrucció després de l'incendi en aquesta nova tercera etapa en la qual ens trobem immersos en el nostre marc temporal. Pel que fa al primer dels factors, és fàcilment observable a través de la mateixa web del Liceu, la diferència de grandària dels programes de mà de les darreres dècades del segle passat⁸⁰, amb la dels programes dels primers vint anys del present mil·lenni⁸¹. No tant sols es tracta del gruix, de la quantitat d'informació que contenien aquells i la que amb el pas dels anys, també dins d'aquests primers vint, n'hagi anat augmentant fins a recents temporades; es tracta del contingut i de la pròpia evolució de la selecció d'aquest contingut.

Pel que pertoca a les direccions d'escena més recents, cada vegada més s'ha fet evident que si el creatiu en qüestió prové del teatre de text, l'aproximació actoral que fa amb els intèrprets difereix substancialment de si no hi té praxis. Mortier en parla i fins i tot diu que els prefereix (2010 [2009]: 99-100), i Portaceli⁸² comenta que ella ha treballat amb els cantants de *L'enigma di Lea* com si fossin 'actors', establint tot el seu engranatge conceptual en la immersió al text, amb tot el que psicodramàticament, segons es tecnifica en aquesta disciplina, hi concerneix.

Els defensors del text considerem que la paraula inherent en les notes musicals d'una ària ha de ser interpretada emotivament i cognitiva, talment ho ha de ser en una obra de Chéjov o de Camús. La convicció rau en que cal que sigui així perquè l'obra es mantingui viva. Ben cert és que el material textual de l'òpera es troba en la partitura, i que aquesta ja porta incorporats elements propis del sistema de signes del llenguatge musical on les discussions sobre el sentit intrínsec de cada argumentació dialogada o monologada segons sigui una ària o un concertant, s'hi poden trobar inherents. Aquest encreuament conformat per la notació musical junt amb les paraules i amb les indicacions escèniques que ja hi deixaren en la versió definitiva compositor i llibretista en la seva època condiona la presa de decisions de posar un títol en escena a l'hora de portar a terme l'exercici revisionista buscant d'entrar en sintonia amb la contemporaneïtat vigent. La primera de totes aquestes decisions és la de tendir a fer un exercici de rigor i respecte vers un original que potser ens ha quedat obsolet, buit de sentit per bella que ens sembli la música, que, com hem establert en una altra banda, sovint, ens ho sembla, bàsicament, per com de tant recognoscible ens arriba aquella melodia, de tant escoltar-la en els medis. Això, en si mateix defineix una producció, i la cataloga de convencional. Per altra banda, prendre la decisió de l'extrem oposat, és a dir, tendir cap a un girar-se d'esquena vers aquestes coordenades descrites en la partitura i el llibret, i accentuar només espectacularitat escènica visual i silenciosa i energètica, ha culminat en una transgressió molt sovint fútil. A casa nostra, Calixte Bieito ha estat un dels màxims representants d'aquesta tendència durant anys d'hegemonia estètica escènica, consensuada per tota la comunitat dirigent dins el paradigma de l'heteropatriarcat. La seva Dramatúrgia escènica ha estat molt rica, i ha servit al públic una conceptualització ben cohesionada. Ha exercit, efectivament, i millor que moltes d'altres, les funcions de valor afegit d'efecte mirall que aquí postulem. La seva Dramatúrgia escènica, en la revisitació dels arguments universals als quals ha estat convidat a posar-hi la seva mirada, ens reflectia, durant els anys del seu exercici,

⁸⁰ Ho podeu consular a la Web del Liceu, als Annals.

⁸¹ Ho podeu consular a la Web del Liceu, als Annals.

⁸² Apreciació recollida en diverses intervencions de la directora, com per exemple en l'entrevista inventariada en l'Annexa corresponent a les Entrevistes, i en la qual li van fer a ella així com als altres membres del lideratge creatiu i diversos components de l'equip artístic a l'Inici de l'audiovisual enregistrat per TV3, tal com documentem més avall.

una societat, a més a més de violenta en extrem, absolutament sexualitzada, a la qual el més remot sentit de perspectiva de gènere li quedava lluny, lluny⁸³.

Hi tornarem més endavant⁸⁴, però pel que fa a l'exercici de transcendir el text, més enllà del que connota la Dramatúrgia escènica que se'n faci, es corre el perill, sovint, massa sovint, de caure, a gust de molts, en la gratuïtat de la interpretació, esdevenint, en acabat, aquesta opció tan buida com la primera, la convencional i canònica només al servei de la melomania.

Pel que concerneix a la comprensió de cada una de les paraules que s'estan cantant, hi ha hagut èpoques a casa nostra en les quals s'ha voltat la possibilitat de traduir les òperes al català amb la finalitat de fer-les cantar i escoltar en la nostra llengua materna. Val a dir que malgrat aquest transvasament no s'ha arribat a portar a terme de manera institucional, hi ha hagut unes poques, però no per això desestimables, temptatives en petits formats, que, per exemple, amb en Roger Alier⁸⁵, s'havien llargament considerat. No ens hi estendrem més que per a indicar que, en acabat, al país, s'ha optat per seguir amb la pauta hegemònica en els escenaris del món occidental de vetllar per les versions originals, també, en concepte de globalització. La influència de tendències socials d'altres ecosistemes amb enorme presència i poder mediàtic on les manifestacions culturals tenen un problema semblant com és l'entorn cinèfil i el televisiu, ha estat determinant, òbviament. En el cas de l'òpera, no haver fet concessions a la llengua autòctona en detriment de l'original d'una partitura en qüestió, rau en els criteris puristes de la dominant facció més conservadora entre els melòmans. Mantenir en el privilegi d'una elit la comprensió plena d'una manifestació artística de la complexitat del gènere que aquí ens ocupa ha estat la tònica dominant al llarg de la història de les classes i els paradigmes socials hegemònics. No només del nostre país, és cal, però, alhora, en el nostre país ha estat així especialment, atesa la problemàtica intrínseca i enquistada en què vivim els parlants de tot el nostre territori. Exposar a manipulació amb interpretacions i traduccions el patrimoni de la humanitat, és, però, per altra banda, un altre dels grans debats. En aquest sentit, hi ha excepcions. Entorns com l'ENO, l'English National Opera⁸⁶, on tradueixen totes les òperes del repertori a l'anglès, adapten els lírics a les partitures tant com calgui, i el públic que hi combrega hi assisteix encantat, sentint-se-la més seva, la manifestació artística, en lloc d'haver de tolerar la incomprensió d'una llengua que no és la seva. O, tal com ens comparteix Mortier (2010 [2009]: 65), a Bèlgica, a l'òpera de Gante, on el procés de flamenquització que va començar durant la primera part del segle XX i que va reeixir en temporades on es representaven en Flamenc les operetes⁸⁷. Val la pena destacar, però,

⁸³Ho tornarem a veure més endavant en el capítol 4. Contextos (II) 20 vint primeres temporades del segle XXI dins la programació del GTL Liceu (1999/2000-2018-19)

⁸⁴ Ho veureu en el capítol 5.

⁸⁵ Debats i taules de reflexió i audició dins la Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, en l'assignatura optativa quadrimestral d'Història de l'Òpera impartida pel Dr. Roger Alier, curs 1993-94. També: durant l'època en què la ciutat no podia gaudir de l'òpera al Liceu degut a l'incendi i es van fer provatures de diversa índole i el debat de la llengua es va encreuar. Nd'A.

⁸⁶ Recull específic d'experiència de l'autora de l'estudi al llarg de la seva trajectòria en escenes internacionals i les seves comunitats artístiques escèniques.

⁸⁷Després de la Segona Guerra Mundial, es van representar operetes en una proporció de pràcticament la meitat de la totalitat del repertori programat a l'Òpera de Gante durant 42 setmanes, els dimecres, divendres i dues vegades els diumenges, un total de 42 òperes diferents, de les quals al menys 20 eren operetes, sobretot vieneses, mentre que es representaven en Francès les òperes serioses, excepte algunes excepcions com són *La Flauta Màgica* de Mozart, *Fidelio* de Bethoven o *Parsifal* de Wagner que eren representades en alemany. Mortier, Gerard. *Dramatúrgia de una pasión*. (2010 [2009] pàg. 65)

a raó d'això, que aquesta determinació va conviure amb la de les representacions de les òperes del repertori en la respectiva llengua original, fent la distinció, tantes altres vegades observada en la història de l'art de la Literatura Dramàtica i de les Arts Escèniques, en què es propicien les obres còmiques o considerades de gènere menor —en aquest cas, l'Opereta—, en la llengua del poble, i les obres de tall transcendent o considerades de gènere major —en aquest cas, l'Òpera— en les llengües preeminentes, les institucionals, tingudes per cultes, tals ho eren en la situació Belga, el francès, l'alemany, l'anglès i l'italià.

La problemàtica de quin ús es fa de la llengua, i quins són els objectius paraartístics que ressegueix tal us en les obres del repertori es fa extensible a les obres de nova creació. Efectivament, la nacionalització, o la identitat de les òperes a partir de la llengua en què es treballa un text operístic és una qüestió sensible. Durant el redactat d'aquest estudi, a l'Opera de Paris, durant les temporades entre pandèmia, hi havia programada *La solier du satin* dins el Cicle de Literatura Francesa del coliseu parisenc. No podem deixar de preguntar-nos, aquí, per què no hi ha dedicat un cicle de Literatura Catalana per fer noves creacions operístiques a casa nostra. A finals de la segona dècada del segle XXI encara ens hi hem de confrontar, amb aquesta problemàtica, tal com ens estendrem amplament més endavant en *L'enigma di Lea*. L'elecció de la llengua denota la importància que socialment se li n'atorga, i emmiralla els seus parlants.

Com dèiem més a munt, avui, en assistir a una representació, podem llegir, paraula per paraula, gràcies als subtítols dels nostres teatres, també en el GTL, l'argument operístic. Podem llegir, en qualsevol de les tres o quatre llengües que s'ofereixen⁸⁸, el que s'estigui cantant, en qualsevol dels idiomes en què es representi l'òpera en qüestió. Per tant, podem també llegir l'argument en la nostra pròpia llengua autòctona. Això, ho veurem més tard de nou, són condicionats per la Dramatúrgia escènica atesa l'estreta relació que, per l'optima comprensió de l'acció, mantenen el que es diu en simultaneïtat amb el que es veu. Aquests condicionants i les il·lacions que se'n deriven poden afectar l'impacte que de l'espectacle operístic tingui el públic a qui es destina la representació. Una d'aquestes il·lacions és el nivell de llengua que s'empra en els subtítols. Tota traducció d'una llengua de partida a una de meta és també una interpretació. Ho és tant pel que conté, és a dir el missatge inherent del que s'està traduint (diàlegs, monòlegs/concertants, àries). Però també, i potser, sobretot, en la informació que atès el nivell de llengua emprat en aquesta traducció en particular, s'està oferint dels personatges. Qüestions de rang, classe socioeconòmica, tarannà, etc. Llengua i maneres han anat i van en sintonia al llarg de la història de les Arts escèniques per ajudar-nos a encabir els rols en la tessitura que els correspon, o que ens els fan més recognoscibles. Per altra banda, el nivell de llengua compromet també el to general de l'obra. Els receptors són obligats a instal·lar-se en llotges mentals concretes en funció i en relació a aquest to. I això afecta, indefectiblement, també, a la recepció de la representació operística per la variabilitat i diversitat d'opcions de les quals rebre el que des de l'escena se'ns estigui fent arribar en tant que espectadors implícits que som tothom (Batlle, 2020).

Les subtitulacions del Gran Teatre del Liceu, han suposat, per una banda, un guany indiscutible pel patrimoni lingüístic. Se n'ha beneficiat, indiscutiblement, el català. La riquesa de les traduccions ha empès el tou lingüístic cap a un estil literari singular, el del llibret. A tall d'exemple, poder llegir en la nostra llengua materna a Wagner en les sobreimpressions de *Tristan i Isolde*, fa adonar al públic que no domini la llengua

⁸⁸ Generalment els subtítols al GTL, en opció en les pantalletes que cada asseient compta, s'ofereixen en Català, Castellà i Anglès, i en algunes ocasions s'han pogut llegir també en Francès i/o alemany.

alemanya la poètica dels diàlegs i dels monòlegs dels seus personatges. El gaudi que això comporta complementa l'experiència musical. Augmenta la del propi argument, indefectiblement. En el cas de Wagner, atès que aquesta poètica de la paraula que canten els seus personatges és idiosincràtica de tota la seva obra, gràcies a la lectura de la traducció, en queda reeixida l'experiència d'Obra d'Art Total que el compositor alemany postulà. O, com tanmateix, llegir les reiteracions de Händel en les seves àries, per exemple, i la seva prosòdia o cadència dins de cada fraseig musical. L'experiència operística, doncs, no hauria de prescindir d'aquesta part: la del gust per la paraula escrita per un poeta (el llibretista), part indestriable del poliedre que és aquest gènere. Llegir-la en la llengua materna és enriquidor.

El debat rau, però, davant la certesa que no s'entenen del tot les paraules en una peça lírica. Les òperes no es regeixen per les mateixes estructures que les dels musicals o les sarsueles. Malgrat en aquestes darreres també hi podem trobar entorpiment en la distinció fonètica, i per tant en la corresponent comprensió, mentre els cantants canten, les paraules dites en una òpera queden considerablement més compromeses a raó d'aquestes estructures musicals que li són pròpies.

Advocarem aquí a tall d'un exemple concret la qüestió poètica de la paraula a l'òpera en la temàtica de la mort. La importància del tractament de la mort en l'òpera, a dia d'avui, és controvertida. Aprofitarem aquesta discussió. Certament, estem tan influenciats, el públic del segle vint-i-u, pels medis, a veure mort a dretre i sinistre, sobretot perquè la televisió ens la fa quotidiana, que ens n'hem immunitzat. Ens hem impermeabilitzat. Per altra banda, en el cinema, un cop un personatge mor, calla. En l'òpera no. Més enllà de la convenció que el públic operístic estigui disposat a assumir, a l'hora de captivar nous i/o joves públics, això, és titllat de ridícul. Evidentment, això ho és dins el paradigma i la cosmovisió de l'hegemonia televisiva i cinematogràfica. A l'òpera, però, cantar 'en mort', cantar mentre un personatge s'està morint, és retre-li un homenatge ritualista. És donar-li aquesta dimensió poètica que conté tota deferència, també. És proferir-li el respecte que la Mort hem cregut ancestralment que mereix. És un vestigi socioemocional que s'ha anat perdent en la majoria de contextos de la cultura occidental en la nostra contemporaneïtat, aquesta reverència cap a la Mort. A l'òpera, cantar 'voltant la mort' —posar-hi darreres paraules— és ressitar-la dins l'excepcionalitat. És recordar la violència que ocasiona als qui la testimonien en els altres, quan avui, a la nostra vida diària, això s'ha tornat quotidià. S'ha banalitzat. A l'òpera, però, la mort —d'altri—encara pot aspirar a commoure'ns. Considerarem imprescindible, doncs, entendre bé què es diu mentre es canta en morir en escena.

Dèiem més amunt que el nivell de llengua també condiona el públic lector que assisteix a l'òpera avui, en ser exigit de comptar en el seu tou cultural tal nivell de llengua. Altrament, si no s'està avesat a aquest registre lingüístic d'àmbit literari, la comprensió d'alguns arguments roman deficitària. Això ens porta a la relació directa que hi ha entre l'espectacle que s'està oferint i la presumpció de l'estatus del públic que s'aspira a atraure al teatre. Sobretot, si l'equivalència, com ha estat tradicionalment, entre classe benestant i educació d'un cert teixit cultural estan irremeiablement concatenades. Ben cert és que per a suplir aquesta variable, com tantes d'altres que volten la comprensió de les òperes, només ens cal visitar de nou la web del Liceu⁸⁹ per corroborar el nombre i varietat d'activitats que cada vegada més es programen al voltant de cada títol, com ho són les breus conferències i exposicions abans de començar algunes representacions, i al llarg de

⁸⁹<https://www.liceubarcelona.cat/>

la temporada. Amb tot, la problemàtica persisteix i caldrà seguir pouant en reflexions d'aquesta mena ja que en *L'enigma di Lea* les retrobarem magnificades.

Ja ho dèiem més amunt: és inherent a aquests Contextos deixar constància que clarificar el contingut dels grans arguments no ha estat durant la darrera dècada del segle XX preeminent. L'espectre de públic no era, certament, tan heterogeni, com ho és ara. Tampoc era tan nombrosa la ràtio de la població a la qual es destinaven aquestes manifestacions artístiques. Ni el públic melòman operístic, ni el públic del teatre de text. És a dir, els fets teatrals d'aquest registre eren clarament un producte de la burgesia per a la burgesia, exclusivament. I, ja ho hem apuntat, consuetudinàriament, els plaïa la qualitat d'hermètic en què s'immergia el gènere. Desvetllar-ne completament el sentit del missatge no els semblava necessari, ans el contrari, en restava misteri i en sostreïa glamur a la pertinença de la lògia. Efectivament, el raonament elitista de què l'òpera era un gènere reservat per a un públic selecte, culte, que havent gaudit d'oportunitats de classe mitja-alta i alta, sabia llengües i tenia estudis musicals i coneixements literaris i històrics imprescindibles per a poder ancorar-se a una representació operística, i entendre-la, salvant totes les distàncies malgrat la seva evident complexitat, era un privilegi de difícil renúncia⁹⁰.

Queda establert, doncs, que depèn enormement, en l'exercici de la transposició del text a l'escena, de quines eines i en quin grau de consciència s'hi immergeixin en la comprensió del text i els mots amb els quals està escrita la història, els components de l'equip directiu escènic al ple i els seus intèrprets. Així mateix, i en perillós detriment de l'èxit artístic-social, la irregular comprensió que tradicionalment el públic ha tingut d'aquests arguments. L'herència aquí desplegada de l'absència d'aquesta òptima comprensió del corpus textual, per part de l'execució artística i la que el receptor té, sense ser conseqüència directa la segona de la primera, conforma, però, una de les més arraigades problemàtiques dins el gènere operístic. Tot i que avui ja s'ha consensuat com és d'imprescindible posar-se a treballar per resoldre en estratègies concretes la manera de suplir aquesta tradicional absència cognitiva de l'argument operístic que ens precedeix, això contextualitza el nostre objecte d'estudi. Haurem de veure en *L'enigma di Lea*, a tocar del final de la primera vintena del nou mil·lenni, com encara, però, hem de lidiar amb la qüestió de la comprensió de la paraula, amb el grau de profunditat de l'assumpció de l'argument, amb el tou d'informació essencial i el complementari, humanista i historicista, amb el qual, nosaltres, la coetaneïtat que som, entomem una nova producció, de nova creació, en una estrena mundial.

3.3.3. Públic i espais

Mortier ha, fins i tot, en el seu ideari, inspirat un model arquitectònic de la seva invenció junt amb l'arquitecte de Düsseldorf, Petzinka, quan abans d'encarregar-se de l'Òpera de París, va estar demanat de fer-se càrrec dels espais industrials en el Ruhr⁹¹.

⁹⁰ Debats i taules de reflexió i audició dins la Universitat de Barcelona, Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, en l'assignatura optativa quadrimestral d'Història de l'Òpera impartida pel Dr. Roger Alier, curs 1993-94.

⁹¹ Més endavant se n'exposa tot el procés de Mortier al Ruhr i es justifica la influència d'aquesta experiència titànica en els seus postulats sobre Programació i de nova producció i de nova literatura dramàtica i de nova composició, essent aquests els eixos en els que s'assenta el nostre estudi.

L'argumentació de Mortier rau en la comprensió i assoliment del problema latent que plantegen els creadors escènics a la segona meitat del segle XX, volent sortir del teatre d'estil burgès. Aquesta qüestió requereix una atenció especial. Els directors d'aquell moment venen amb idees noves. Cal veure que d'ençà el moviment del '68 els grans directors d'escena teatrals sortiren dels teatres burgesos per buscar espais escènics en fàbriques o en antigues places d'armes de l'exercit. Per exemple, Ariane Mnouchkine a París, en la Cartoucherie (fàbrica de municions) de Vincennes. Els directors d'escena volen, a tota costa, intentar que la visió del públic vers l'escena sigui només frontal, sinó que el públic estigui per totes bandes i que l'orquestra estigui situada, per a tocar, al centre de l'espai escènic. Altrament, els compositors del darrer terç del segle XX no volen un teatre que separi el fossat del públic. El que volen és que les seves composicions emplenin tota la sala. En el teatre, ho hem anat apuntant més a munt, és de vital importància el lloc que ocuparà el públic, és a dir la disposició de l'auditori vers l'espai escènic. En el cas de les tres sales consecutives enginyades dins les fàbriques adaptades del Ruhr, en ser un edifici industrial, hi havia ponts per a desplaçar el que en el seu origen eren maquinària, de manera que d'aquesta infraestructura en van fer sorgir ponts que havien de permetre desplaçar l'escenari allà on més convingués per cada conceptualització escènica i fer anar així al públic d'una sala a l'altra, ates que l'objectiu era que hi poguessin anar ràpidament per poder gaudir de la continuïtat de la proposta escènica⁹². Mortier està molt orgullós de l'experiència en aquet sentit, cosa que li va proporcionar una perspectiva del concepte d'espai escènic veritablement contemporània, a l'alçada de les avantguardes del teatre de text de les dècades millennials. Tant és així que, esmentada, orgullós, i no sense raó, la nova construcció del teatre de Dallas sota aquestes premisses. Avui en dia, ja n'hi ha més de teatres amb aquesta capacitat mòbil, però no ho són les grans escenes, i molt menys les grans escenes operístiques; no en el nostre país, ni en tot l'estat espanyol. Ans el contrari, i tal com Mortier ens recorda, atès que en ell, en contrast al que del Ruhr ha elogiat, és el dolor i vergonya que li provoca que hi hagi encara edificis construïts recentment, dels quals, diu, que són una aberració contra tot el que aquí s'està parlant, com serien El Palau de les Arts de València de Calatrava (i agraïts hem d'estar que ens va estalviar d'aplicar-hi el mateix raonament equiparable a casa nostra, damunt el TNC!), i parla que els teatres d'òpera no haurien de donar por per repudiar a la gent a entrar-hi, com en la —ja exposada en un altra banda— anècdota de les dones de la neteja a l'Òpera de París. En canvi lloa el Kursaal, a Sant Sebastià, de grans i polifacètiques estructures. Estaríem d'acord amb ell, doncs, que caldria suplir els errors causats pel desconeixement i la ignorància total en l'actualitat sobre l'evolució de la funció del teatre en els darrers trenta o quaranta anys.

Lligat a aquest sentit d'espai diferent, fugint de l'estil burgès, esgrimint una proposta de relació alternativa entre emissor i receptor en Arts escèniques, fem esment, talment en sintonia amb el que exposa Mortier, sobre què hi ha d'haver avui dalt de l'escenari des d'una contemporaneïtat escènica. La paraula decorat, a Mortier, li fa angunia, ja que certament entre l'argot escènic volgudament contemporani, ha quedat obsoleta. Contraposa que per treballar en un equip artístic al servei d'una direcció escènica, es precisen artistes capaços de generar, en un interior, un significat. És a dir, calen constructors de volum en un espai, versus guarnidors (decoradors) d'un espai buit. Cal partir de la idea que, cada vegada més, els escenògrafs són més arquitectes o artistes plàstics. Creatius que dissenyen per a les posades en escena d'avantguarda expressions artístiques més properes a les instal·lacions museístiques. Això, conté, definitivament, la

⁹² Avui, varies dècades després, aquest concepte mateix, és el que s'ha implementat en el cicle de nova creació de l'(Oh!)pera) al Liceu <https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2021-2022/microoperes/ohpera>

transversalitat del fet artístic per la qual advoca la més rabiosa contemporaneïtat. És en el sentit veritable de tirar avall envans i esborrar llindes entre gèneres artístics. Amb Mortier estem també d'acord que el teatre ha de ser un marc on es doni espai a l'imaginari. En el sentit més oníric del terme. Talment ho era ja pels grecs, i com ho ha estat al llarg del teatre elisabetià; és a dir, un lloc on es representa quelcom que no és real. Peter Brook (2015 [1968]) ja ho exposa tot partint que, pels grecs, el cercle, representava el món. És així com memorables produccions d'aquest director britànic establert a París tot al llarg de la segona meitat del SXX, han donat per resultat, per exemple, la *Carmen*, en les arenes d'una plaça de bous.⁹³ Cal fer èmfasi, com fa Mortier (2010 [2009] i 2015), que de tota manera, l'espai teatral no representa mai la realitat, malgrat el cinema i la cultura cinematogràfica han contaminat d'aquesta fal·laç percepció les Arts escèniques i el públic, poc avesat al teatre de primera avantguarda. Es tracta del sector del públic que se sent més còmode davant la rèplica preciosista dels decorats de tresillo que davant l'estimulació que potencialment és pels sentits una abstracció establerta en l'espai escènic. No tothom valida que la percepció i presa de consciència de les coordenades no realistes d'un espai contemporani de caire suggeridor o conceptual detona en la imaginació. Que és en l'intel·lecte i en les emocions on es materialitza la seva potencial atmosfera. També el debat volta la necessitat de tenir elements del decorat i del vestuari de ressonància historicista, més enllà de les grans estructures escenogràfiques. En aquest sentit cal senyalar que els decorats i el vestuari d'època són una invenció del segle XIX. Abans, no existia aquest concepte. I en dos mil anys de teatre, diu Mortier, mai s'havien fet representacions amb decorats ni vestuari històric⁹⁴. La reflexió de la servitud al realisme de què venim sent víctimes les darreres dècades es fa extensible a què per més que vulguem reproduir unes veritables golfes per *Bohème*, o la caseta de *Madame Butterfly*, no deixarem de veure mai les bambolines o els taulons de fusta de l'escenari. També, és clar, això mateix repercuteix a l'hora que els actors i intèrprets fan escenes de sexe o de baralles en viu i en directa, ja que mai hi haurà a vista del públic, per realista que es vulgui ser, un coit, o sang real en les estomacades. Al cinema, la il·lusió de realitat és més factible, ja que els enginys són més eficaços, tot i que en el cinema alternatiu ja es va tendint a fugir d'aquest hiperrealisme exacerbat i es vol fer cerca d'una poètica visual més onírica.

3.3.4. L'imaginari mític femení i el llegat hollywoodenc

La Dramatúrgia escènica comparteix amb el llenguatge cinematogràfic l'impacte que produeix l'obvietat del seu caràcter visual; en aquest sentit, la Dramatúrgia escènica conté vestigis d'altres dramatúrgies com la de la dansa, així com les de l'expressió corporal i les gestuals, i les exclusivament visuals —plàstiques o cinètiques— i/o les silencioses, comunes, ambdues, en continguts de l'àmbit de la publicitat. I si bé unes es retroalimenten de les altres, cal acceptar el fet que en la nostra contemporaneïtat aquesta propietat visual s'ha anat fent hegemònica a través del cinema. I és en relació dels seus símbols i el seu llenguatge —i dels secrets que de les imatges n'apareguin entre fissures (Durand, 1971)—

⁹³Entronquem aquí amb Ricard Salvat (1988 [1983] i UB, 1991-95), quan contrarestavava l'escàndol que això provocà al públic canònic dels anys setanta-vuitanta tot recordant-nos que cal tractar tots els espectacles per igual en la seva qualitat d'originaris del ritus: bous, circ, gladiadors, cerimònies litúrgiques i religioses, performances, happenings, concerts de pop i rock, o expressions operístiques

⁹⁴Oblidem massa sovint, que quan Shakespeare amb la seva companyia representava, per exemple, *Antoni i Cleòpatra* no ho van fer mai amb vestits de romà, sinó amb vestuari de la seva contemporaneïtat.

que copsem les imatgeries en els altres medis i/o manifestacions artístiques i de creació comunicativa. Efectivament, de tots els temes i gèneres narratius que el cinema de la gran fàbrica de somnis que és Hollywood (Bou, 2004) ha tractat, n'ha construït una iconografia, i revestint-se de totes les semiòtiques contingudes al llarg de l'humanisme, n'ha creat la seva pròpia. Però en lloc més es veu tant aclaparant la seva influència i estigmatització com en el tractament de la icona femenina. En aquest sentit, al segle XX i e que portem del segle XXI venim assistint a la fenomenologia de creadors configurant de manera habitual i consensuada personatges femenins, amb ínfules de nova forja, en base a aquest imaginari, sabent, a més a més, que el seu públic també els mesurarà i refondrà en relació a l'univers simbòlic femení immortalitzat pel cinema clàssic. Ens hem de remetre, doncs, a l'edat d'or del centre de producció de creació mítica que fou Hollywood (Bou, 2004:20) durant l'època d'entre guerres i immediatament posterior, essent aquesta època clàssica del cinema la dominant de la qual se n'han després i desenvolupat cinèticament les icones subsegüents amb variables més o menys notòries, fins arribar als nostres dies. Aquesta empremta visual de les simbologies femenines recreades al si del sincretisme Hollywootenc no tant sols se'ns fa palesa en tota la multimèdia, sinó que també ens és recognoscible a través de textos: literatures, narratives i dramaturgies textuales que les descriuen, com veurem en *L'enigma di Lea*, i, d'elles, a les transposicions posteriors que es fan al servei de les Arts escèniques.

El cinema clàssic dels anys de finals dels vint, els trenta, els quaranta i els primers dels cinquanta que ha generat i produït per la indústria de Hollywood, doncs, és el responsable d'aquesta hegemonia de la imatge que emmotlla l'univers simbòlic femení que encara avui ens concatena. I és de tots sabut, que aquesta hegemonia ha estat caracteritzada per la tirànica misogínia que els responsables del somni americà —productors i directors i guionistes— va generar. Certament, concebant herois masculins, tant en el moment d'erigir-se, a finals dels anys 20, com en el de decaure, un cop acabada la segona Guerra Mundial amb la Depressió, atès que la vida no era ja més, aquella explanada sens fi a conquerir, ni enclòia més una promesa de felicitat impertorbable, que es consagraren en el cel·luloide i que Verjart (2004:9) cataloga d' "aquest món d'homes, definit per homes, interpretat per homes, i destinat als homes de la ciutat" (Verjat, 2004:9), i al que nosaltres afegirem pel que pertoca a tot el que aquí anirem desplegant: la consagració del disseny de la icona femenina, vista, i al servei, dels homes.

Els personatges femenins que han esdevingut icones mítiques en el gènere operístic també són, talment en fa referència Verjart pel cinema, productes d'homes pels homes. I ho són tant els generats al llarg de la història de la música pel que fa a la seva elecció per part dels compositors, i la prefiguració que els estigmatitza en el llibret, com en l'actualitat, ho són, encara, en la Dramatúrgia escènica, en el revisionisme, que la supremacia masculina en fa.

Si és dels mites, tal com Mircea Eliade en els seus tractats ens deixà de manera fulminantment senzilla definida, d'on rau l'explicació de com van començar les coses, no ens ha de sorprendre que Hollywood s'hi immergís. Ho veiem en el resseguiment que fa Núria Bou (2004:20) del bastiment de l'imaginari femení que ens ha quedat en llegat. Segons Bou desplega en el seu clarificador llibre *Deesses i tombes Mites femenins en el cinema de Hollywood*, temperaments bel·licosos fortament propatriarcal com la *Femme fatale* o la *Southern belle* provenen respectivament de la curiosa Pandora i de l'estratega Atenea; també provindrien d'altres mites ancestrals més ginecocràtics (Bou, 2004-Bachofen, 1988), les icones femenines que han derivat en mares benefactores tant com mares terribles i en verges passionals, respectivament Demèter i Persèfone. I si bé la línia

divisòria clàssica, subratllada pel cineasta David Wark Griffith als anys vint del segle passat, distingia amb total claredat entre 'la bona noia' i 'la mala pècora', al pas de les guerres mundials, les donetes no se'ns ensenyaran tan fleumes, ni les donotes tan roïnes. S'anirà dibuixant, a raó de la fascinació dels creadors cinematogràfics per la figuració femenina —exacerbada, assegura Bou (2004:21)—, una superposició d'arquetipus diferents, la combinació dels esmentats més a munt amb d'altres de caire similar, en la creació d'un mateix personatge femení. I és això mateix el que veurem en Lea, en la seva literaturització, en tant que personatge emergit d'un nou text que s'ha de portar a l'escena.

Abans de Lea, però, tot plegat ja ve de lluny. En les escenes sotasignades pels més reconeguts, prestigiosos i/o populars directors d'escena a l'òpera de les dues darreres dècades, i sobretot els de casa nostra, hi hem pogut veure Carmens entroncant l'embruix consagrat per Rita Hayworth (femme fatale: Pandora), Traviatas desafiant a l'estil de Vivian Leigh (*Southern belle*: Atenea), Salomes en la tessitura de la Garbo a *Mata Hari*: Lilith, Sentas de *L'Holandés errant* provant de reeixir-se com Ava Gardner: en un mix entre Pandora i Persèfone, i així un llarg etcètera de prefiguracions estel·lars totalment absortes en el nostre imaginari col·lectiu. Emulant la Cleòpatra de la Liz Tylor en qualitat de Demèter vanagloriada del seu poder, trobem tota la sèrie de mites femenins que han ostentat poder en partitures i llibrets operístics (Turandot, Norma, Dalila, Medea,...), les produccions i els revisionismes dels quals corren per internet, de manera que es pot comprovar fins a quin punt, a partir d'aquest mateix referent, ara ja clàssic, han estat susceptibles de ser iconografiades en escena per les respectives dramatúrgies escèniques dels seus creadors —tots homes— més recents. Reproduïm aquí un fragment de la versió de *Cleòpatra* dirigida per Joseph L. Mankiewicz al 1963 en virtut de la interessant concatenació que en fa Bou en el seu tractat (2004: 93-95), quan per una banda ens diu que per a Backofen la importància de la imatge arquetípica d'una Gran Deessa elevada a figura simbòlica en la base del matriarcat és, en última instància, espiritual, amb la qual s'identifiquen gairebé totes les divinitats del món antic (Demèter o Astarté, Isis, Dea, Syria, Máya, Magna Mater, Anaitis, Afordita, Cibeles, Rea, Gea, Myriam, Chachiuhtlicue o Shing-Moo); per una altra banda, per Young (1994:76) “és l'autoritat màgica, la saviesa, l'alçada espiritual que està més enllà de l'enteniment: la bondat, la protecció sustentadora, dispensadora de creixement, fertilitat i aliment; recer de la transformació màgica, del renaixement...”; i, per una altra banda, encara, per a Eliade (1999:69) “la Fertilitat de la terra i la fecunditat de la dona se solidaritzen; en conseqüència, les dones es converteixen en responsables de l'abundància de les collites, perquè coneixen els misteris de la creació”, desembocant tot plegat a què Cleòpatra (Demèter-Terra Mare tan Benefactora com Terrible), digui: “Una dona ha de fecundar les terres fèrtils, donar vida on no n'hi ha cap indici. Com el Nil que fertilitza i alimenta la terra, jo soc el Nil i tindrè molts fills. El meu pit està ple d'amor i de vida. El meu cos és jove i apassionat. La maternitat soc jo”.

Premisses del patriarcat, però. Efectivament, bé es pot comprovar que són homes tots, els que parlen dels significats i significacions dels mites femenins, fora de la síntesi de Bou—, i en els escassíssims cassos, com veurem en aquest estudi, que és una dona la creadora escènica responsable del revisionisme del mite operístic, i vol combatre aquesta cosmovisió masculina, feina té per provar de mirar-se-la *Amb ulls propis* (Momblant, 2013)⁹⁵.

⁹⁵ *Amb Ulls Propis* és el títol d'una nova literatura dramàtica de l'autora. Aquesta obra publicada a Episkenion però encara no estrenada, conté una carta de M. Aurèlia Capmany (1971) de l'epistolari *Cartes Impertinents de dona a dona*, dins la qual es fa referència, en qualitat de premissa de mirada en femení, al títol del qual parlem en aquesta nota.

Tindrem en compte que Hollywood als anys quaranta era molt profreudiana, i els elements del psicoanàlisi que ja es trobaven força popularitzats. Era ben estès l'accés, i la seva comprensió, entre la societat benestant occidental. Pel públic assidu al cinema, les nocions freudianes més popularment propulsades van ser massa mare per a configurar arguments llèpols en les trames dels melodrames, gènere que curulla fiblar els sentiments, i que, per altra banda, tancant el cercle del paradigma en art que postula l'etern recomençar, s'embevia de les òperes del segle XIX. En aquestes pel·lícules, precisament és on trobem, segons Bou, Eros, sota la forma de la bella donzella, seduït per les forces enigmàtiques de Thanatos, és a dir, Persèfone. Aquesta fascinació la presenta també Lea quan s'enamorarà de Ram, qui havent fornicat amb la mort en un llac obscur, ara es troba esmaperdut, buit de sentiments, i corsecat.

Són molts els vestigis que ens han quedat en llast provinents de la constel·lació que elabora el cinema de Hollywood entorn a la figura femenina, i només a tall d'exemple, ateses les que veurem reflectides més endavant en l'anàlisi de l'obra aquí Objecte d'Estudi Específic —i defugint l'ànim de voler avançar esdeveniments—, n'esfilagarsem de passada, de les múltiples que Bou i Verjart (2004) esmenten, qüestions com l'isomorfisme que segons Eliade (1981:171) existeix entre la lluna i la feminitat, per la naturalesa cíclica d'ambdues, en les mitologies primitives, i que llegit en Lea, és un llum zenital que s'associa a blanca i insondable, provinent d'una força ultra humana.

Una altra qüestió ho és l'eufemització com diria Gilbert Durand (1971:128-Bou, 2004:145), emprada en els imaginaris de la indústria cinematogràfica d'aquest període, a ran de la filmografia dels anys quaranta en la qual es cohesiona un imaginari de mort amb un de repòs per tal de llevar-ne el dramatism, mentre que l'eufemisme que nosaltres haurem de tractar rau en la proposició “posseïda per Déu ” en lloc de “violada per Déu”.

Una altra pictografia femenina que s'ha enquistat dins l'imaginari col·lectiu després que Hollywood s'encarregués d'enarborar, és el sentiment de voluptuosa atracció de l'arquetipus femení de la postguerra cap a arquetipus masculins en ple desencís però atrets per un abisme temerari de mort, tot reconvertint el convencional rebuig cap el caos, en una irracionalitat passional que ha estigmatitzat a les dones d'aleshores ençà, transformant, a mida de la mirada masculina, tot paisatge fosc en un univers paradoxalment sensual i fascinant.

I, certament, molt a la mida de Ram i Lea hi ressonarien les paraules de Bou (2004:134): “en l'univers que Hollywood recrea al voltant de la deessa Persèfone, són molts els herois alcaiguts que, sense presentar-se com a fantasmes, deambulen somnolents pels dominis tenebrosos de la nit. Els seus rostres turmentats són, als ulls d'aquestes feminitats, figures atractives que s'ensenyoreixen dels seus cors”. Adés, perdre la raó. Aquesta temàtica té el seu parangó amb la parella protagonista a *L'enigma di Lea*. A la pèrdua d'identitat d'entre les Dones Bel·licoses, Pandora i Atenea (*Femme fatale* i *Southern belle*), enfollir-se, per les icones femenines, és un dels càstigs més recurrents que l'heteropatriarcat ha aplicat consuetudinàriament a les dones no prou dúctils, o a les quals, perillosament, han fregat la desobediència. Com diria Michel Foucault (1979:31-41) —i parafraseja Bou (2004:79)— “les imatges vanes de la cega beneiteria formen el gran saber del món; i en aquest desordre, en aquest univers enfollit, s'endevina el que serà la crueltat final” ja que “en la bogeria es troba ja la mort”, variables totes que Lea ha d'escartejar.

“La dualitat que separa el món masculí del femení és tan radical, ens dirà Verjart (2004:12-15), que no hi ha comunicació possible. Aquesta dicotomia —i aquest punt el subscriuim—, és una comoditat masculina. Resulta molt difícil fer entendre que les

nocions de masculinitat i de feminitat, de món diürn i de món nocturn, són tan propis d'homes com de dones, en proporcions variables, naturalment, però sense cap mena d'exclusió ni d'especialització. És lògic que visquem una època de temptativa de recuperació dels valors femenins, tant de temps menystinguts o caricaturitzats; i les recerques que s'han fet en els darrers cinquanta anys han donat fruits importants. (...) Per a l'imaginari -i no hi ha de masculí ni de femení sinó de diürn i de nocturn-, la masculinitat és logos, la capacitat de distingir, d'analitzar, de separar, i, per tant, de destriar allò útil d'allò que no ho és. (...) i la feminitat és fecunditat, egocentrisme, dictadura dels sentiments, i mitjançant els sentiments, xantatge emocional que es disfressa tot sovint de sacrifici per una causa (d'homes) que és completament aliena a la dona”.

Amb tot, diu Verjart, també —i nosaltres ho posarem a la palestra—, “cal no caure a l'altre extrem, en una espècie de venjança històrica que tiraria oli al foc” (2004:14), no podent-hi estar d'acord —i així mateix ho anirem fent palès al llarg del biaix que conforma aquest estudi—, perquè per una banda, potser sí que ja comencen a veure's els treballs de més dones cineastes, però de directores d'escena, i, en especial, a l'òpera, bé en un encàrrec de bell i de nou, bé en fer un revisionisme d'un mite femení amb mirada pròpia, encara n'anem molt mancades.

I per una altra banda, perquè no deixa de ser, tot plegat, mirada masculina, la que ha configurat el bell munt d'atributs feminoides deutors directes d'aquesta constel·lació hollywoodenca clàssica de tall hel·lenístic sota la qual 'llegim' *L'enigma di Lea, cuento mítico para una ópera*, mentre que és a través d'aquest recentíssim, alhora que insistent, intent de trencament, en consonància amb la societat actual, que la 'veiem' en la transposició a l'escena a través de la Dramatúrgia escènica de la seva estrena mundial al Liceu.

I vet aquí com Lea esdevindrà transgressora, quan molts dels femenins transgressors, doncs, no ho són tals, de transgressors. Són falsos transgressors, com anirem veient. I molt sovint, si ho són en un inici, ho són per esperonar la libido masculina —Carl Gustav Jung ja va definir l'etimologia: 'experimentar un desig violent'—. Després, però, aquests apriorístics transgressors són torçuts cap a l'obediència, la resignació i l'autosacrifici. I així són absolts dins la moralitat patriarcal. A tall de càstig exemplar, les han fetes fer pagar penyora, sovint amb la pròpia vida. Certament, de suïcidis convenients en va plena la història de la literatura, narrativa i dramàtica.

Tot plegat és retre's a la servitud del patriarcat. I quan no hi sucumbeixen, són condemnades, aquestes dones, deesses o humanes, tal com ja veiem en l'imaginari de l'Antiga Grècia, començant pels descrits i catalogats per Hesíode a *La Teogonia*, però també, a més a més de la nostra cultura grecollatina, de les fonts literàries en les nostres arrels judeocristianes, i, d'abans encara, de les provinents dels orígens assirio-babilònics.

3.3.5. Política i Poder

Immiscir-se en el segle XXI, és observar un veritable estancament en els teatres occidentals (Mortier, 2015: 151-153), en constatar que el moviment dels directors

d'escena dels anys setanta ha finalitzat i que actualment⁹⁶, vivim un període de restauració. Davant d'aquesta situació només quedaria un remei: assolir més riscos que mai, sacsejar les rutines, exigir inflexiblement la professionalitat, defensar el caràcter polític del teatre, és a dir, la seva presa de possessió en la societat. Reproduïm aquí la declaració de Mortier que a més de ser un dels resums més reeixits del seu posicionament, contextualitza eloqüentment la crisi de valors que pateix el teatre: “Esta toma de posesión, que no debe ser ideológica, debe sin embargo ser encarnizadamente comprometida por parte de todos los que en verdad se sienten cada vez más como predicadores en el desierto ante la Sociedad mediática, que reemplaza los valores por las modas y en la que el cuerpo, la apariencia exterior, se ha tragado al YO. Lo cotidiano, cuestionarse la violencia entendida como normalidad, sensibilizar a la comunidad sobre los problemas de la condición humana que las leyes no pueden solucionar, confirmar que el mundo puede ser mejor, ahí está el reto. Hacer teatro es una misión, casi un sacerdocio, sin que sea, sin embargo, una religión de la revelación de un dios. El teatro es una religión de lo humano”. (Mortier, 2015: 152)

En aquesta declaració de principis, a la qual nosaltres ens adscriuim, hi falta, però, la perspectiva de gènere. L'escissió queda palesa i tot pel que advoca Mortier ens arriba esbiaixat.

Si observem la temporada 2010-11 d'El Real, hi ha una programació de tres òperes del segle XX que segons Mortier tracten la insurrecció de la dona contra el món masculista, *Elektra*, Melisande de *Pelléas et Melisande*, i la protagonista de *Lady Macbeth de Mtsensk*, Katerina Ismailova⁹⁷. És a dir, si bé Mortier, d'aquesta manera, fa la seva justificació de la programació d'aquella temporada amb un reguitzell de títols femenins, no fa pas un al·legat de programació en femení.

En el sentit que volem projectar el segle XXI, quan parlem de programacions ‘en femení’ la problemàtica ateny als títols i a la paritat.

Pel que fa als títols, ens interessa destriar aquells que són femenins transgressors, és a dir, aquells en els quals les heroïnes protagonistes són desobedients al dictamen impositiu de l'heteropatriarcat.

Pel que fa a la qüestió de la paritat, fem detecció de la falta de presència de compositores, llibretistes, directores d'orquestra i directores d'escena. Pel que fa als altres membres del fet teatral com les coreògrafes, escenògrafes, il·luminadores, figurinistes, artistes videogràfiques, etc., tot i que n'hi ha alguna més, el seu nombre és també escandalosament minso. Amb tot, ens referirem de manera preeminent als líders creatius dels tres pilars de l'espectacle operístic —música, llibret i Dramatúrgia escènica— atès que són els líders els que configuren el propòsit creatiu. La direcció d'orquestra essent un dels àmbit més destacats de poder en una producció lírica, queda absort dins el pilar de la música. En estreta convivència, composició i direcció musical són susceptibles de patir la mateixa problemàtica que la resta de lideratges. I liderant a tots els líders creatius hi ha

⁹⁶ En el cas de Mortier quan ho constata és el 2011: «*Òpera. Text: III. El Teatro una religión de lo humano*», dins Revista del Teatro Real, setembre-octubre de 2011, dins Mortier, Gerard. *In audatia veritas. Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Confluencias Editorial. Salamanca, 2015.

⁹⁷ Mortier, Gerard. «*Òpera. Text VII. Elektra, Melisandre y Katerina Ismailova. Culpa y penitencia*». Revista del Real, març del 2011. Dins *In audtia veritas, Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial. 2015. P. 175-178

els líders de la gestió artística i econòmica dels teatres. Les persones que conformen les formacions dels equips creatius segueixen els seus líders, per tant, treballen per la mirada d'aquest. Aquesta qüestió l'hem d'anar tractant al llarg de tot l'estudi ja que no ens és vàlid comptar en concepte de paritat les persones que treballen al servei de la idea d'una altra per molt dones que siguin les primeres si els que menen el procés creatiu segueixen sent homes. Aquesta manera de considerar la paritat fent genèrics els components d'una producció com es ve fent de manera recurrent no tant sols en les Arts escèniques sinó en tots els àmbits de la societat, la considerem aquí errònia. Per la nostra banda, amb motiu dels tres lideratges en l'espectacle operístic ens hi anirem referint en general. Són ells els que exerceixen el poder a través dels seus respectius dissenys creatius. D'aquest desplegament de poder és del qual percebem la mirada damunt l'argument. D'aquesta mirada en sorgeix l'emmirallament. I específicament ens centrarem en el líder de l'àmbit en el qual ens centrem aquí, el de la Direcció d'escena.

L'absència de dones líders creatives en les programacions no respon pas a què no ni hagin. La esparverant situació és deu al fet de no ser cridades en els preliminars de les produccions per dirigir cap dels àmbits de l'espectacle operístic que determini un teatre, com El Teatro Real o el Gran Teatre del Liceu, del qual ens n'ocupem amplament. No tant sols no són cridades les dones a l'hora de produir un revisionisme. Tampoc ho són per a rebre un encàrrec de nova creació, quan això, així mateix ho veurem, eventualment succeeix.

Mortier, en la justificació dels títols que proposa hi estableix una declaració de principis. Aquesta, però, forma part del paternalisme propi del paradigma heteropatriarcal. Tot al·legat d'accions concretes que des de l'estatus hegemònic en el qual estan instal·lats els àmbits de govern es venen empenent d'ençà els anys millennials no està exempta de perversió per la condescendència amb què ha estat generada. Hom diria, pel discurs inherent i el subtext subjacent (Díaz, 2020), que se'ls hi hauria d'agrair que se n'hagin ocupat, de parlar, de dones. Mortier mateix s'auto investeix d'una deferència que, com dèiem, aquí considerem esbiaixada. Efectivament, amb aquests tres muntatges, el director Belga fa ostentació d'una programació que vol ser un referent. Eloquentment manifesta que cal posar-se del costat de les dones. Però, la direcció d'escena —la conceptualització, la mirada—, recau, per defecte, en tres homes: Anselm Kiefer, Bob Wilson i *Martin Kušej*. El seu postulat és revelador de l'estat de la qüestió en no tenir en compte la Dramatúrgia escènica d'aquests títols ni el valor afegit de l'emmirallament social que connota. No va tenir en compte d'encarregar la Direcció d'escena a cap dona directora, perquè aquests títols no van ser pas pensats perquè tinguessin una mirada en femení dins una perspectiva de gènere holística

A través del corpus d'una programació un director artístic d'un teatre públic imposa la seva particular manera de mirar-se el món que governa. Per una banda, la corrent estètica que estableixi com a preferent, en sintonia amb una línia de pensament concreta. Per una altra, les persones amb qui compta per col·laborar. És a dir, a les que dona feina contractant-les. I a les que deixa fora de la seva elecció.

Ens distanciem ara de les individualitats creatives i dels enfaristolats congènits a les Arts escèniques. Mirarem de focalitzar en quins termes un director d'un equipament públic de gran producció conjectura l'aplicació de la perspectiva de gènere.

Durant els primers vint anys d'aquest tercer mil·lenni, és ben sabut per tothom, la noció de perspectiva de gènere aplicada a tots i cada un dels àmbits de la societat i de les persones que la conformen ha anat prenent posicions i ho ha fet en funció de la pròpia evolució social dels feminismes (Nicolau, 2021). Ho ha fet, però, molt gradualment. I no només això, sinó que ho ha fet fragmentàriament. És a dir, si bé els títols de les obres o els propòsits en programar aquests títols, com ens indicava el postil·lat de Mortier⁹⁸, han anat fent intenció de sapsejar les estructures hegemòniques, no s'ha conduït de manera holística, cosa que s'exemplifica en l'Obra Objecte d'Estudi en la qual culminen els nostres tres eixos confluents. Si bé en *L'enigma di Lea* la direcció escènica és per fi la d'una dona, l'encàrrec de fer-ne nova composició i/o un nou text, no només no ho és, sinó que pertany intrínsecament als canons consensuats en l'heteropatriarcat.

Parlem, doncs, de polítiques i de poder, ja que els encàrrecs són els que donen o resten visibilitat. Com també els càrrecs. A raó d'ambdós, despleguem seguit la conjuntura en la qual contextualitzem la directora Carme Portaceli⁹⁹ (València, 1957), quan just l'any en què havent rebut l'encàrrec per part de Christina Scheppelmann, l'aleshores directora artística del Liceu —una dona en el càrrec directiu artístic per primera vegada en la història del Coliseu Barceloní¹⁰⁰—, una altra dona, Andrea Levi, Consellera de Cultura a l'Ajuntament de Madrid, bandejava a Portaceli d'un càrrec directiu artístic on hi estava assignada des de feia un parell de temporades. La crida que rep la directora Carme Portaceli en qualitat de líder creativa per la directora Christina Scheppelmann, en qualitat de Directora artística del GTL respon a una exigència de la política del Consorci d'acomplir amb una paritat. Aquesta decisió de mirar d'assolir una paritat políticament correcta cal entendre-la dins el marc de tota la programació d'aquella temporada sencera, no pas de la nova producció en qüestió. En base a aquesta política es desestima d'oferir l'encàrrec a un director home de relatiu renom que ja havia estat prèviament considerat, i fins pre nomenat. Per Portaceli, l'encàrrec de dirigir *L'enigma di Lea* li suposa el seu debut al GTL amb el plus de tractar-se de dirigir una nova —gran— producció. La mateixa tardor¹⁰¹ que seguirà l'estrena de *L'enigma di Lea*, el 9 de febrer de 2019, des de Madrid se li rescindia la continuïtat del seu càrrec com a Directora artística al teatre El Espanyol¹⁰², càrrec que feia tres anys que ocupava en concurrència pública, i pel que encara li restava un any de mandat. Seguidament, l'hivern i primavera del 2020, i durant el bell mig del panorama pandèmic, es convocà la concurrència pública per a ocupar la direcció artística al Teatre Nacional de Catalunya. Es tractava d'atorgar el càrrec a la persona que hauria de succeir a Xavier Alberti¹⁰³ qui, després d'un reguitzell de només

⁹⁸ Ens referim, de nou, a quan en un altre apartat, Mortier justifica programar durant la temporada 2010-11 de El Real, *Elektra*, *Pelléas et Melisande*, i *Lady Macbeth de Mtsensk*, tractar la insurrecció de la dona contra el món masculista en el segle XX (Mortier, Gerard. «Òpera. Text VII. *Elektra*, *Melisandre* y *Katerina Izmailova*. *Culpa y penitencia*». Revista del Real, març del 2011. Dins *In audtia veritas, Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial. 2015. P. 175-178), tot considerant en la nostra argumentació que és insuficient programar títols si no van subscrits per una veritable perspectiva de gènere en la seva Dramatúrgia escènica de mirada en femení i gestada la seva producció creativa en paritat, tal com ja deixem apuntat tant en aquests contextos encavalcats i les seves concatenacions respectives, com desenvolupat al llarg de l'estudi.

⁹⁹ <https://www.carmeportaceli.com/>

¹⁰⁰ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹⁰¹ 4 de setembre del 2019: <https://elcultural.com/portaceli-no-continuara-en-el-espanol>

¹⁰² Essent la primera vegada que hi havia una dona en aquesta posició en aquest teatre. Anteriorment, van ostentar el càrrec directors figures com José Luis Alonso, José Luis Gómez, Adolfo Marsillach, Gustavo Pérez Puig, Mario Gas o Juan Carlos Pérez de la Fuente. <https://www.teatroespanol.es/historia>

¹⁰³ <https://www.tnc.cat/es/xavier-alberti-director-artistic-2013-2021>

homes, ha regentat dues legislatures en un total de vuit anys —vuit anys d'hegemonia de la seva idiosincràsia, com dèiem, en referir-nos a l'àmbit de poder de Mortier, tenint la potestat de detonar produccions i de decidir contractacions a casa nostra, així com a quines persones se les destinava el diner públic, i a quines no—, essent Portaceli qui guanya la plaça¹⁰⁴, romanent en funcions en el moment del redactat d'aquest estudi. Trobem en Portaceli¹⁰⁵, doncs, una figura que ha ocupat tres posicions de pionera pel fet de ser una dona, esdevenint representativa d'una excepcionalitat, quan en el cas d'haver estat un home en seria la norma¹⁰⁶.

Afermem pel nostre estat de la qüestió que parlar de Portaceli conté les qualitats de dona, de creativa i de gestora, en reciprocitat al condicionant dels tres eixos confluents que han assenyalat *L'Enigma di Lea*. Creiem que així mateix ens pertoca, i no només per aquesta evident mirada de perspectiva de gènere que ella ha projectat al llarg de la seva trajectòria¹⁰⁷, sinó també per un posicionament de l'autora d'aquest estudi —essent-ne també dona, creativa i, a un altre nivell també gestora—, atès que considerem que a l'hora de triar per triar, ja s'han triat prou homes als quals analitzar les obres, i als quals rellevar la seva mirada, o ponderar les seves troballes: ens cal donar aquest espai a dones. Per una qüestió tant de l'engrossiment numèric del tou humanístic en femení, com de vetlla per afavorir-les, ja que si no ho fem nosaltres, qui ho farà? La resposta a aquesta pregunta la trobem fent-nos eco del que es demana a si mateixa Capitolina Díaz (2020) en els seus postulats, ja que en fer-ho ella, ens convida a fer-ho a tothom.

Aquesta opció perspectivista de gènere pretén compensar aquelles altres corrents de pensament social que durant aquests primers vint anys del segle en curs, provinents de veus creatives i gestores culturals, algunes de molt joves i emergents i no per això menys conservadores, han clamat que cal triar als creadors per si són 'bons' i destriar-los per si són 'dolents', no pas per si són homes o dones¹⁰⁸. Davant d'aquesta asserció, el debat públic ha desplegat argumentacions més pròpies de l'antroposociologia en referir-nos al problema inherent a la situació de la dona treballadora-creativa del tombant de segle, i encara de l'incipient present segle, com una qüestió a l'ordre del dia pel que fa al desequilibri en el repartiment de les càrregues familiars, les problemàtiques domèstiques i les pautes de conducta adherides a l'heteropatriarcat d'enorme complexitat alhora d'espellar-les. Tal i com demostren multitud d'estudis, en igualtat de condicions de classe social i d'edat, les dones en la nostra contemporaneïtat no han estat en igualtat de condicions amb els homes. No ho han estat els casos de les dones sense càrregues

¹⁰⁴Al juliol del 2020 fou anunciat que Carme Portaceli seria la nova directora del Teatre Nacional de Catalunya convertint-se en la primera dona al front d'aquesta institució després de 24 anys d'història amb directors tots homes des d'en Josep Maria Flotats, Domènec Reixach, Sergi Belbel i Xavier Albertí.

¹⁰⁵<https://www.tnc.cat/ca/director-artistic-del-tnc-carme-portaceli> (2021-2026)

¹⁰⁶ En el mateix enllaç arran de facilitar la biografia d'en Xavier Albertí, essent aquest més jove que Carme Portaceli, i tenint en compte que haurien de ser considerades trajectòries paral·leles, es pot corroborar el llistat de càrrecs institucionals, a voltes fins i tot ostentant-los en simultaneïtat, de l'ex-director del TNC (2013-2021) en detriment dels de l'actual directora al Teatre Nacional de Catalunya.

¹⁰⁷ Pròleg de Carme Portaceli a *Creadores escèniques Segle XXI Projecte Vaca*. Autora Cristina Serrat. Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Fundació SGAE. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona. Institut Català de les Dones. ISBN: 978-84-945957-1-4. Barcelona, 2018. I Carme Portaceli: Pàgina Web de la Trajectòria artística <https://www.carmeportaceli.com/>

¹⁰⁸ Enccontres de Creadores Escèniques. Projecte Vaca. ESGAE Barcelona. 2000-2019. *Creadores escèniques Segle XXI Projecte Vaca*. Autora Cristina Serrat. Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Pròleg de Carme Portaceli. Fundació SGAE. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona. Institut Català de les Dones. ISBN: 978-84-945957-1-4. Barcelona, 2018.

familiars —parella, fills, pares grans o malalts¹⁰⁹—, malgrat que això els hi propiciï una evident avantatge, a ambdós, homes i dones. Molt menys encara han estat en igualtat de condicions dones i homes amb càrregues familiars, quan aquests, per la seva banda, fins i tot quan han tingut família, parella i fills, han desenvolupat de tota manera una trajectòria. Els homes han pogut realitzar amb total independència, en paral·lel i al marge de les càrregues familiars, la seva tasca professional artística com en qualsevol altre àmbit professional de la ciutadania, ja que una altra persona, la dona, restava a casa per tenir-ne cura. L'home ha disposat de tot el temps, l'energia i les recursos que hi havia a l'abast per desenvolupar la seva creativitat, ocupar-se de la seva òptima gestió, i proveir-se de la visibilitat que la seva obra li exigia. Tot plegat, tasques indispensables, en aquest, com en tants d'altres oficis. La generació de dones en edat de maduresa creativa a les alçades del que portem de segle vint-i-u, a casa nostra, és a dir les dones nascudes al llarg de la dècada dels seixanta en endavant —generació a la qual també pertany Carme Portaceli—, no ens n'hem pogut escapar d'aquesta conjuntura. Per tant hem hagut de fer carrera artística en doble jornada laboral i vital fent-la conviure amb la servitud a la família en la qual ens té encabides l'heteropatriarcat, ja que tal com ha quedat provat en els postulats dels Segon feminisme (Francés, 2022), la conciliació és una fal·làcia. I encara que no ho fos, doncs les dones tenim força per porta doble i fins a triple vida (Capmany, 1968), la solvència o el prestigi que se li ha de presuposar als creatius al càrrec de les grans produccions escèniques com les que aquí tractem és difícil d'assolir si no som cridades a tal exercici. Tot plegat va en detriment, sota aquestes circumstàncies dins el vell paradigma, de poder ser responsables d'aquesta funció d'emmirallament social i de pensament contemporani per la qual aquí advoquem.

En adequació a la temàtica diem (Momblant, 2016) que les dones venim d'un rerefons social i cultural que no ens ha permès de gaudir de les mateixes possibilitats a l'hora de fer creacions i equivocar-nos, o de trobar el llenguatge artístic propi, ja que les oportunitats de fer laboratori, d'experimentar, han estat i encara són, moltes menys que les que gaudeixen els homes, i les poques que tenim són d'una precarietat tal que massa sovint acaben comprometen la qualitat del propi procés. Certament, avalat per multitud de veus públiques en àmbits intel·lectuals, culturals i artístics, hi ha consens en l'elevat grau d'exigència¹¹⁰ al qual s'ha sotmès en els darrers quaranta, cinquanta anys a una dona en els registres de l'exercici creatiu en determinades professions artístiques —com en la immensa majoria d'àmbits laborals, i sobretot els de càrrecs directius— com ho són la Direcció escènica o la Dramatúrgia, o la Direcció d'un teatre, posicions de gestió, de gerència, etc., llocs de pensament i poder, encara avui territoris prou vetats o de difícilíssim accés a les dones, tal com estem dient al llarg de tot aquest capítol.

Però sense experimentació ni medis per assolir-ne l'experiència, no hi ha excel·lència. Per entendre com un gènere artístic com l'òpera s'ha instaurat al llarg dels temps malgrat

¹⁰⁹ Capitolina Díaz insisteix en la necessària definitud de la situació sociovital de la/les persones i l'establiment del seu posicionament previ a l'hora de projectar-se en les seves accions i/o postulats, ja que la circumstància individual, que sumades farien respectius col·lectius, són les que no només han conformat la seva cosmovisió sinó que també n'han condicionat la successió d'esdeveniments. Altres pensadors i literats com Milan Kundera, tot i que en qüestió d'altra mena de definituds com ho són la nacionalitat i l'edat, o com Juan Arnau, quan atenyent a la llengua amb la qual expressem continguts de l'àmbit de les ciències i de la metafísica, defensa que la nostra individualitat condiona la nostra estructura de pensament, també coincideixen en aquesta asserció.

¹¹⁰ A tall de mostra, entre moltes altres veus: Portaceli, Carme. Entrevista on streaming i on line per Núria Bonet durant temps de Pandèmia en Revista Teatral Ítaca Eòlia I+D, juny de 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=EjHjawnCUUE>

haver passat èpoques de feblesa, i fins i tot de decadència, no és sobrer de fer un breu repàs sociohistòric en termes exclusivament de política i de poder com els que ens estem estenent en aquestes ratlles. Ens remetrem a Mortier de nou, en ser ell qui dedica en el seu ideari una part específica a aquest binomi, i qui n'inicia la secció amb una molt significativa cita de Maurice Maeterlink, extreta de dins la seva Correspondència, en la qual es llegeix “Hi ha moments en la vida en què la bellesa moral sembla més urgent, més penetrant que la bellesa intel·lectual” (Mortier, 2015: 47). Una altra nota del director Belga per tal que en la seva retrospectiva ens quedi palès fins a quin punt arribava a ser cabdal la politització del teatre durant la Grècia clàssica, és la menció de la indemnització que rebien els assistents durant els certàmens a canvi de no treballar durant les celebracions dionisiàques (2015: 149). Tragèdies i comèdies eren en la seva concepció, efectivament, polítiques, ja que no només tractaven de passions individuals sinó que, sobretot, tractaven del poder i de les relacions que el configuraven. D'aquest contingut en rau la seva actual vigència el fet que Mortier (2015: 149) reculli que a les representacions a Grècia hi assistien 15.000 espectadors per cada funció, xifra gens menyspreable en el cens del seu context; tot plegat ens empeny en l'exercici de reflexió de la davallada que avui vivim en els nostres teatres i ens concatena amb la precarietat que el gènere teatral en general pateix, doncs feina tenim en mig omplir les sales d'espectacles de casa nostra. Tot hi compte, és clar. Hi ha tot de debats públics i estudis pertinents mediatitzats en continuo revisionisme sociològic, cultural i econòmic, que ens permeten reflexionar del perquè és això així, com tanmateix ho és la buidor que venen sofrint les sales de cinema, fins a resoldre'n el seu tancament¹¹¹.

Mortier, per contextualitzar les problemàtiques escèniques i el tou social que connoten, parteix des del final de la Segona Guerra Mundial exposant la Guerra Freda entre la Unió soviètica i Estats Units que havia pres per escenari a l'Europa devastada, citant a tall de decorat de fons dues de les cuitats referents del curull cultural d'occident, per una banda,

¹¹¹ Val al dir, que aquesta tesi s'anà escrivint al bell mig dels successius rebrots de la Covid-19 dins els conseqüents estats d'alarma al nostre país, i havent viscut, per causa del primer confinament, i sent testimoni i víctima en primera mà de les conseqüències econòmiques sobre el sector de la Cultura en general i de les Arts Escèniques en particular, la crisi que n'ha ocasionat, també als altres sectors que en col·lateralitat impediran a la població de permetre's de comprar-se una entrada pel teatre, més el canvi d'actitud mental i actitudinal del fet que des del sofà (o el llit) de casa, davant la pantalla, s'estan podent veure espectacles de tota mena, òperes incloses, On streaming, de manera que, òbviament, és de preveure que ens n'hauríem d'anar fent una idea general del perjudici que això suposarà, de la dificultat que tindrem per tornar a omplir sales d'espectacles. Tot plegat només és una circumstància més amb la qual constatar com ve constant —i ens seguirà constant—, reunir espectadors. Una altra prerrogativa que aquí només apuntem en escapar-se'ns del marc temporal d'aquest estudi, però que alhora ens ateny per l'atalaia des de la qual ens el mirem, és la prerrogativa que les temporades subsegüents al primer estat d'alarma —2020-21 (després del primer confinament, d'estiu a desembre) i 2021-22 (tota, de setembre a juny)— ha estat omplerta amb els títols més convencionals de la història de l'òpera i del teatre, cosa que s'ha pogut observar tant en teatres públics com privats, com també és observable tenir la ciutat bombardejada d'anuncis de Musicals populistes amb la clara intenció de captar públic a tota costa. Una altra, encara, de les problemàtiques, motiu de reflexió, és el tipus de públic que omplia fins ara algunes de les sales. Fins ara es comptava, sobretot, amb la població pertanyent a la franja generacional en edat madura de la classe mitja, mitja-alta, que tant per l'estatus econòmic com el familiar —ja més madur i per tant més lliure de fermalls horaris de criatures i/o laborals— podien assistir a les representacions setmanals. Majoritàriament, es dona en molts teatres institucionals i privats, aquest públic està format pel col·lectiu de les persones jubilades de l'àmbit social burgés. Ara, però, aquesta població ha estat considerada de risc per la pandèmia, i la seva absència, si no s'apaivaga totalment l'estat d'alarma normativament i moral, n'agreuja notablement la situació.

París, que tot i no destruït, vivia en el pauperisme, i Berlin, que es trobava totalment enrunat, física i moralment, de manera que no era un bon moment per a les institucions preocupar-se de la cultura. Amb tot, de les cendres naixeren moviments com l'Existencialista a París amb Sartre i Heidegger, i s'inicià l'americanització d'Europa, i amb ella, la del món sencer. La data de referència que pren Mortier per a tornar a parlar d'Europa en tant que espai d'humanitats al qual des de les Arts ens hi puguem referir, és la del Tractat de Roma, del 25 de març de 1957, apuntant que la considera dels moments més emotius i inoblidables (2015: 51). Aquesta referència històrica concatena amb la que Rafael Argullol (2007) desplega en la seva obra *El fin del mundo como obra de arte* quan parla d'un concert a Berlin en tant que de-composició del món fins aleshores conegut al bell mig del segle XX, influïnt aquest relat¹¹² en l'escriptura de *El Enigma di Lea* (2019). Seguidament, però, segueix parlant Mortier, cinquanta anys no són res si hem de tenir en compte que des d'aquest tractat fins el 2007 en què escrigué aquestes reflexions sobre òpera, art i política, no és tant de temps com perquè una situació de mentalitat o de consciència col·lectiva es transformi, i a tall d'exemple, en aquest sentit, té el detall de fer referència als cent anys de més que van haver d'esperar les dones a tenir dret al vot després de la Declaració dels Drets Humans signats al 1789, cosa que des del punt de vista d'un estudi amb perspectiva de gènere holístic, li agraïm de tot cor que ho mencioni en qualitat de greuge comparatiu.

Mortier, però, si bé considera que durant aquests darrers cinquanta anys hem aconseguit enormes avenços, encara estem en trànsit —al bell mig de la segona dècada del tercer mil·lenni— de construcció d'aquesta Comunitat Europea, per la qual cosa cal fer una reflexió profunda sobre identitat Europea a partir del nacionalisme i del fonament a tot ordre, pilars d'entre els quals se'n destil·la que la cultura ha quedat configurada a ser només un apèndix del sistema econòmic actual. El greuge major és la permanent confusió entre cultura i art. Segons Mortier (2015: 57) l'art és una part, al igual que la religió i la ciència, del sistema cultural; però en la majoria dels casos, les obres d'art són protestes contra el paisatge cultural imperant i hegemònic.

Talment Argullol, Camus, i tants d'altres¹¹³, Mortier fa referència a dues figures mítiques insignes del que consisteix la identitat europea de la modernitat, ja que d'entre el gran tou imperant entre els nostres relats universals, en la seva immensa majoria sorgits a partir de la mitologia grega, Europa només ha creat dos grans nous mites d'ençà el segle XVI, al principi de l'Edat Moderna. Aquests són Faust i Don Joan. La seva rellevància és tal que s'han convertit en les obres mestres de dos dels artistes majors d'Europa, Goethe i Mozart. Mortier considera que el motor de l'Europa moderna és l'home faustià que sempre vol anar més enllà, i és a Mefistofeles a qui considera un alter ego de Faust, tal com ho trobem també en Argullol (2007) i en Camus (1996)¹¹⁴. Mortier continua considerant que

¹¹² Ho veureu al clipping de premsa de *L'enigma di Lea* del GTL, i en la Memòria de la Temporada 2018-19 publicada en obert.

¹¹³ Esmentem a tall d'entrada del paràgraf aquests dos autors per la directa i estreta relació, tal com es veurà, que tenen amb la globalitat de l'estudi.

¹¹⁴ De fet Argullol —i Camus— escriuen sobre la qüestió coincident d'aquests dos mites amb anterioritat a Mortier, i això només corrobora que la idea de Mefistofeles alter ego de Faust, ja s'ha vingut deslloriant en diversos postulats estètics des del darrer terç del segle vint i arrossegat al ja entrat nou mil·lenni. Per la nostra banda, apuntem l'argument propi publicat en notes de premsa en ocasió de l'estrena de dos dels espectacles dirigits a Londres i Barcelona sobre personatges mítics i llegendaris com ho són *Quixot* al The Gate Theater a Londres el 1998 i *Don Joan* de Molière al Versus Teatre a Barcelona el 2002 per la directora autora sotasignant, en els que postulem que un autor es desdobla en els seus personatges, i és tots dos, essent, de fet, ambdós alter egos, inversions dels heterònims Pessoaans, de manera que Cervantes és

Mefistofeles, en qualitat, com diem d'alter ego de Faust, li denega tota petició a aquest darrer per tal d'obligar-lo a anar més enllà. Aquest esperit faustià explicaria, segons Mortier, tot el que ha succeït a la història europea dels temps moderns, inclosa la conquesta de la lluna, proesa gestada només al si de la cultura europea atès que en d'altres cultures, la lluna ha estat considerada tradicionalment com una deessa i no pas com un astre, una altra terra ignota a la qual viatjar. La creença en el progrés permanent és, doncs, segons Mortier, un principi faustià.

Don Joan, el desobedient per excel·lència, sorgit al si de l'Europa catòlica del sud, presenta la revolta contra la doctrina imposada per l'Església catòlica des de Sant Agustí, de la qual es desprèn que el sexe és pecat, quan, segons el protestant Mortier, el veritable pecat original fou el desig sorgit en haver après a distingir entre el bé i el mal. Mortier corrobora que "Don Juan es la història destructora y creadora, fuerza del Eros y, por lo tanto, trata también de la vida y la muerte". (2015: 61)

Tombar aquestes relacions, buscar-ne alter egos i miralls o reminiscències femenines en els mites i llegendes de la literatura moderna i contemporània en general, la dramàtica en particular, i, d'aquesta, la bolcada en partitures operístiques, ha estat una de les fites dels dramaturgs i compositors dels darrers cent-cinquanta anys d'ençà el romanticisme. Possiblement, pel que fa a la simbologia primera —i més primària, les connotacions sexuals pròpies de l'heteropatriarcat—, n'ha costat de fer-ne una extrapolació en sendes figures femenines, fins ben entrat el darrer terç del segle XX i l'inici d'aquest XXI, amb Don Joan i Faust, ja que si bé per 'ells' es tracta de virtut —el seu atractiu sexual i l'exercici del mateix— per 'elles', són comportaments altament censurables, i s'havia de condemnar d'una manera o altra, bé per malaltia, desembocant en sentència de mort, bé per merèixer-se ser víctima de la violència de gènere —pensem, òbviament, en Traviata, Carmen, Norma, Rusalka, Desdemona, Medea, Dalila..., etc¹¹⁵—. Però si pensem en les seves altres característiques, les que també els hi són comunes amb aquests dos grans mites essencialment masculins de la modernitat, com ho són la desobediència al sistema imperant i imposat, o la cerca desaforada del coneixement, o la intemperància per la vida mateixa —la insaciabilitat, més comunament atribuïda a la idiosincràsia de l'home—, etc; així com en les característiques també referides a Sganarelle i Mefistofeles, en tant que alter egos simbiòtics d'una mateixa idea, com ho són l'oportunisme, o el servilisme, o la coacció i/o l'art de la manipulació, que hipòcritament la tradició ha mantingut al marge de la convenció i el consens social, veurem que des d'una mirada en femení, les dones també hi coincidim. Si això no s'ha evidenciat tradicionalment és perquè aquests arguments universals, aquests mites esdevinguts puntals del nostre món, han estat concebuts per homes, i en són el seu producte, el resultat d'aquesta corrent de pensament essencial de l'Europa Moderna¹¹⁶.

Efectivament, de don Joans i de Faust femenins també en tenim, només que han quedat eclipsades les característiques recent descrites més amunt d'índole més temperamental, per l'enlluernament sexualitzant. Aquest ha pervertit el poliedre del que és l'ànima d'un

Quixot i Sancho a la vegada de la mateixa manera que Molière (més que en cap altre autor donjuanista, obra del qui parteix L. da Ponte pel llibret mozartà), és Don Joan i Sganarelle ahora, també. (Titular p. 51. Catalunya ABC. 24/2/2002).

¹¹⁵ De totes elles i de moltes, moltes altres, en seguirem parlant més endavant, i en podeu veure extenses notes i consideracions historicistes i literàries i iconogràfiques en el seu llarg recorregut per l'humanisme en els annexos 1-9 dins el Modul 1.

¹¹⁶ En parlem al capítol 5.

personatge femení de molts colors reduint-lo a un de sol, així com distorsionat els periples dels seus arguments.

Dins la globalitat que sobre política fa Mortier, servint-nos aquí de full de ruta, subratllem l'èmfasi amb què diu que l'art no és un bé de consum en tant que l'humanisme viu de la memòria, i l'art és un creador privilegiat d'aquest mosaic de la memòria. Segons el director Belga, els festivals, i, sobretot el de Salzburg del qual en té experiència vívida de primera mà com anirem veient, són imminentment polítics, en tenir per missió sintetitzar reflexió damunt melancolia històrica i tradició (2015: 73). Segons Mortier, si bé els assistents als festivals li dediquen el seu oci, no haurien de mostrar-se aquests com un admirable objecte de consum sinó com suggeriments comunicatius.

Mortier s'empara en *Les Cartes per a l'educació estètica de l'home* de Schiller (2018 [1975]), dins les quals es desenvolupa la idea d'educar al món en llibertat, en solidaritat i en igualtat —una mena de sentit d'igualtat irremissiblement allunyat del que nosaltres, sota perspectiva de gènere, defensem aquí—, principis els tres, naixents en la Revolució Francesa¹¹⁷. Abans, però, reprèn el fil alemany amb Gluck (1714-1787) ja que és amb ell i en abocar-se completament als ideals que es van desprendre al si de l'esmentada Revolució en forma de moviment intel·lectual, que escriu el seu prefaci a *Alceste* —estrenada a Viena el 1767 i a París el 1776—, on estableix les bases del que fins a dia d'avui ha estat la contesa continuada entre 'antics i moderns'¹¹⁸. I és en la història de l'òpera on millor s'ha rellevat aquesta sempiterna contesa pel seu pràcticament ininterromput contrast entre els que la conceben com a entreteniment o com a Drama per música, enfrontant aleshores als belcantistes amb els gluckistes (Mortier, 2005: 164), essent aquesta la nova forma artística, com ja s'ha anat apuntant, que inspirada en la tragèdia grega havia desenvolupat el Cremones-Venecià Claudio Monteverdi (1567-1643) i que gairebé cinc-cents anys després el tàndem Argullol-Casablanca estableix de reproduir en rebre l'encàrrec d'elaborar un nou text i una nova composició respectivament per a una nova producció pel Gran Teatre del Liceu.

El dinou ja és el segle de la idealització i de la transgressió amb Schiller que deixa dit que és l'art el que educarà a la gent. L'art és central per l'educació de l'ésser humà en relació amb els grans drets de l'home formulats el penúltim segle del nostre passat mil·lenni. La influència de l'idealisme del teatre dinovè, del romanticisme amb Schiller y després amb Goethe, s'expressa també arquitectònicament a través del concepte d'ascensió, pel qual Mortier vol destacar que en el teatre necessitem escales, i en fa al símil a un temple, és a dir, a l'ascensió en un temple: la cultura, Prometeu, sempre; l'escala de Jacob en la Bíblia..., etc., de manera que estableix que per tal d'assolir plenitud intel·lectual irremissiblement hem d'ascendir (2015: 166-167), i així és com a *L'enigma di Lea* trobarem aquesta idea en la seva dramaturgia escènica materialitzada amb un dels seus rellevants elements escenogràfics, atès que el muntacàrregues —un cub ferrat— en continu moviment descendent, però també ascendent, i, sobretot —sense ànim d'avançar esdeveniments del seu contingut ni desenllaç—, quan pertocarà al final, en corroborarà aquesta idea —la d'ascensió i el seu oposat, la descensió—, romanent, ara ja per sempre més, en el nínxol cultural de la nostra contemporaneïtat.

¹¹⁷ «Text V. La pugna eterna entre la verdad y el deslumbramiento del Teatro. *Alceste / Lohengrin*» dins Revista del Teatro Real, marzo-abril 2014, molt poc abans de morir, dins Mortier, Gerard *In audatia veritas. Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Confluencias Editorial. Salamanca (2015: 163-170)

¹¹⁸ 'Anciens et moderns' (Mortier, 2015: 164)

Encavalquem, encara, aquest concepte d'ascensió amb el de la perspectiva de gènere. En avinentesa de les escalinates a l'òpera de París en el Palau Garnier, en imitació dels grans palaus de l'aristocràcia dels Habsburg, si bé l'escenari és relativament petit en comparació amb la resta d'elements de l'edifici, l'escala és fastuosa, erigida amb noranta modalitats de marbre diferents portats d'arreu del món, en aclaparant ostentació de la riquesa de l'època, com també ho són, de fastuosos, els dos Foyers, i la part d'auditori on ha de seure el públic, atès que totes aquestes parts foren dissenyades per a ser llocs d'exhibició pels assistents, i, sobretot, per la de les dones, que necessitaven amplitud perquè s'hi poguessin moure —pujar i baixar en el cas de les escales— amb comoditat dins els seus també ampul·losos vestuaris socials (Mortier, 2015:101). Mortier destaca les representacions del Foyer del primer pis de l'Òpera de París atès que era la primera vegada que les dones es podien passejar per l'òpera. Troba interessant de fer recordar que, al principi, amb els grecs, les dones no podien anar al teatre. Al París de Lluís XIV, havent-se mostrat per les escales —ascendint, sí, però no pas per assolir coneixement—, les dones s'havien de dirigir directament a les llotges, ja que tot i estarrufar-se de ser una societat 'més permissiva', no els era 'permès' de passar a les dones pels Foyers; és a dir, no podien transitar pel bell mig del teatre a pleret —fem aquí de nou referència a aquella 'igualtat' a la qual Mortier feia esment, en parlàvem en una altra banda, que no n'és cap, i per la qual aquí en fem reivindicació avui—. No és, doncs, fins a finals del XIX que les dones, per fi, ja poden deambular pel teatre per primera vegada, malgrat en els seus escrits, Garnier, ja recalca que fora desitjable que les dones es poguessin mostrar, i lluir-se, per a més fascinació de contrast amb els marbres del seu disseny. Mortier comenta que, amb aquesta tradició al rerefons, és lògic que les dones es gastin cada vegada més diners en roba, fins que al final els vestits costen deu vegades més que l'entrada per a veure l'espectacle. El colofó d'aquest encavalcament el posa el mateix director Belga quan en l'article en qüestió on s'hi contenen aquestes seves reflexions per la Universitat de Granada, el 5 d'abril del 2013, dedicat a *Escenografia y òpera, història de una emoció* (2015:100) fa parangó amb el que, segons ell, tal qual feien el públic femení assistent a les estrenes del Real a Madrid pels temps en què l'escrigué. Ens és impossible de considerar, aquesta, una aproximació de perspectiva de gènere en el segle XXI, si el que encara fem és assenyalar amb el dit la futilitat de les dones espectadores, obviant-ne, per mateixes o altres raons, les dels homes espectadors. Díaz (2020), en això és molt explícita: no podem permetre'ns més greuges comparatius en les dones, ni més desprestigis ja que n'hem acusat en excés al llarg de tota la història de la humanitat. Per tant, sempre que es pugui, cal sortir en la seva defensa, cosa a la qual ens subscrivim amb molt de gust.

En qualsevol cas, afegim nosaltres, cal observar que de miralls, com a l'interior del Palau Garnier, perquè tothom pugui veure-s'hi, vigilar els que entren i els que surten, de front i d'esquenes, per tal d'evitar de parlar amb qui no es vol (2015:101), també en tenim, i molts, al Gran Teatre del Liceu.

3.3.6. Rebuig per la Contemporaneïtat

Als segles XVIII i XIX i fins ben entrat el segle XX —finalitzada la Segona Guerra Mundial—, el públic frisava per córrer als teatres a veure les darreres novetats que els

seus compositors i dramaturgs havien recent generat¹¹⁹. Tenim documentada en hemeroteques i en arxius històrics del món occidental l'expectació que causava l'estrena d'una nova obra, des de, per exemple, Calderón, Lope, Bach i Haydn, passant per Wilde, Valle Inclán, Verdi i Wagner, fins a Puccini, Granados, Beckett, Camus, Lorca, ..., de manera que pel seu públic, satisfer en primícia la descoberta de les corresponents noves creacions, els era imperant. És a dir, aquell públic volia estar en sintonia amb la seva contemporaneïtat: en tenia la necessitat. A més a més, sumant-se a les crítiques i les ressenyes generades en els suports mediàtics pertinents per cada època, comentar les obres, fer fòrum en clubs i en cercles intel·lectuals i artístics, era pràctica comuna.

Si bé avui en dia, la gent encara corre a adquirir un darrer àlbum musical d'algun cantant o grup que encapçali llistes mediatitzades, o, quan encara, va al cinema, a veure estrenes, se'n comenta la recepció, i es fa viral per les xarxes socials, amb la literatura dramàtica i la nova composició això ha deixat de succeir. En aquest sentit, pel que pertoca a l'àmbit de les Arts Escèniques, la percepció que en té el públic s'ha esbiaixat. D'entrada, a diferència del ja dit més amunt, ni tant sols es genera expectativa¹²⁰.

Per desplegar la problemàtica d'aquest rebuig a la contemporaneïtat en sintonia amb el que Mortier (2010 [2009] i 2015) ens ha deixat en el seu llegat, començarem per distingir, però, i en primer lloc, entre la cultura que comercialitza el sector privat i la cultura promoguda des de les institucions, essent d'aquesta darrera de la que ens n'ocupem aquí. És sobretot a causa de polítiques pressupostàries pràcticament inexistentes que advoquin per nova producció creativa, i una persistent desatenció institucional, que hem arribat al cul de sac on ens trobem. La nova autoria en les Arts escèniques —text i música— n'és la gran víctima, trobant-nos-la avui que la volem tractar, tan feble, vulnerable i desprotegida que se'ns escola d'entre les mans. Això quedarà corroborat en el nostre estudi quan en l'estat de la qüestió veurem com s'ha rellevat el buidat de les primeres vint temporades del Liceu, i en relació a quins títols i entre la multiplicitat de factors i estigmes ix *L'enigma di Lea*.

Però el que ens proposem de catalitzar a priori és l'apreciació del públic en general per besllumar amb més coneixement de causa com hem arribat a aquest punt, quan, per exemple, els abonats¹²¹ del Liceu, a l'hora d'adscriure's a les òperes contemporànies¹²², quan n'hi ha hagut de programades¹²³, eviten subscriure-s'hi, i la resta d'espectadors, els que triarien intermitentment un títol o altre al qual assistir puntualment, prefereixen de manera visceral els clàssics, expressant manifestament, quan se'ls hi pregunta quina n'és la raó, un veritable disgust per les obres generades en la contemporaneïtat.

¹¹⁹ Salvat, Alier, Radigales, Mortier, Brook, Batlle,... un llarg etcètera d'autors dels darrers trenta, quaranta anys no fan més que parlar-ne, d'aquesta conjuntura que ens ve afectant a la contemporaneïtat del *fin du siècle* i en la de l'incipient nou tercer mil·lenni.

¹²⁰ La poca expectativa que es generi per un espectacle x, queda confinada i reduïda pràcticament als entorns professionals artístics.

¹²¹ Aquesta informació està publicada en obert dins les Memòries per Temporada.

¹²² Com veurem més endavant, ens referirem a "Òperes Contemporànies" a les composades a partir de la segona meitat del segle XX. Vegeu-ho en l'Annex 7.

¹²³ Veurem més endavant amplament i extensa quantes i quines s'han programat en les vint temprades que analitzem dins el nostre marc temporal. Vegeu-ho en l'Annex 8.

3.3.7. Programacions

Gerard Mortier, en haver insistit al llarg i a l'ample del seu ideari (Mortier, 2010 [2009] i 2015) que la Dramatúrgia de la Programació no pot ser com un gran magatzem d'ofertes, és a dir, que contingui una mica de tot, es desbanca del que comunament es desplega en els teatres del món occidental, i en això rau la seva influència tant com la detracció que també va experimentar posteriorment. L'aportació segons la qual al públic se l'ha de conduir a la reflexió i a pensar-se en la pròpia actualitat, l'entronca amb les arrels mateixes del teatre, quan, al llarg de la història, les Arts Escèniques, el teatre i més tard l'òpera, han constituït sempre les eines d'emmirallament dels assumptes de cada respectiva actualitat.

Mortier va néixer a Gant, Bèlgica, el 25 de novembre del 1943, i va morir el 8 de març del 2014 essent al càrrec de la direcció artística del Teatro Real de Madrid des de la temporada 2010-11. És precisament en assumir aquest càrrec que surt publicat el volum *Dramaturgie d'une passion* publicat per Christian Bourgois Editeur, al 2009, que a casa nostra arribà un any més tard, amb traducció al Castellà de Santiago Salaverri, publicat a Madrid, el 2010, per Ediciones Akal, S.A, com a *Dramaturgia de una pasión*. Pòstumament, al 2015, només un any després de la seva mort,¹²⁴ amb edició de Mar Fosca, Confluències Editorial en publicà un segon volum contenint el seu ideari, *In audati averitas. Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*, on s'hi troba una selecció del que ell va escriure per diverses publicacions, diaris i revistes especialitzades, destacant-ne les de la Revista del Teatro Real, que són de més rellevant importància per a nosaltres en tractar-se de textos pensats i escrits mentre n'era director entre els anys 2010 i 2014, els que va escriure poques setmanes abans de morir, just en el punt àlgid de la seva carrera amb gairebé setanta anys, així com s'hi troben textos de personalitats del món escènic i musical com ho són Robert Wilson, Peter Sellars i Sylvain Cambreling, sobre la tasca que Mortier va desenvolupar, així com del traç que ens n'ha deixat. Mortier era llicenciat en dret i comunicació i s'inicià abans dels trenta anys en el món de la direcció artística operística, trajectòria que consolidà esdevenint un dels programadors d'òpera més prestigiosos de tot el món. Entretenir-nos a parlar del poder que implica aquest càrrec, podria semblar una obvietat, però cal rellevar que dins la comunitat de les Arts Escèniques aquesta figura acaba sent percebuda pels membres que la conformen com una mena de cabdill autòcrata del qual en depèn la trajectòria, la vida artística en definitiva, de tots els creatius i intèrprets coetanis pertanyents al sector mentre en duri el seu mandat, que poden ser uns pocs anys, poden ser dècades, pot ser una generació sencera. D'un fil que manega un sol home, forjat d'un particular criteri artístic, penja, doncs, que tinguin treball, o no, una sèrie de cantants i músics, dramaturgs i compositors, directors d'orquestra i directors d'escena —i amb aquests tot el ventall de membres que conforma qualsevol equip creatiu escènic (escenògrafs, figurinistes, il·luminadors, coreògrafs...), etc.: moltes, moltes persones, doncs, de manera que això entronitza indefectiblement a la figura en qüestió, i encara més, n'estigmatitza, d'aquests artistes, la possible futura rellevància històrica, o no, en l'Olimp de l'Art.

¹²⁴ La immediatesa d'aquesta publicació subratllaria la rellevància de Mortier en l'ecosistema en el qual aquí estem immersos.

Els directors artístics de qualsevol teatre del món en la nostra contemporaneïtat, figures que històricament podien ser empresaris ells mateixos, propietaris dels teatres que regentaven¹²⁵, són personalitats generalment institucionalitzades que gaudeixen d'una posició sociocultural favorable per estar afiliats a les polítiques de l'àmbit de govern en el poder on s'encabeixi el teatre en qüestió, i aleshores són triats com a càrrecs de confiança, o bé —en el millor dels cassos— són personalitats als quals la seva trajectòria dins el sector els ha conduït al càrrec. En el cas de Mortier, que l'encabiríem dins aquest darrer procediment, aquesta trajectòria conformarà la base teòrica damunt la qual s'erigeix l'ideari que s'encreuella en el nostre estudi. Detalladament, Mortier(2010 [2009] i 2015) mateix explica que va treballar molt en territori germanoparlant, una dada aquesta d'enorme pes, essent aquest un marc geopolític on el gènere s'hi ha curullat llargament, consolidant-hi tradició i prestigi, confrontant-se a casa nostra amb l'italoparlant imperant, exercint històricament no només enorme influència sinó també pràcticament hegemonia absoluta (Alier, 1992).

En partir nosaltres, com dèiem, del destí on culminà el camí que feu Mortier, ensopeguem de ple amb aquesta confrontació, ja que el jove Mortier, al 1972 ja era encarregat de la direcció de les oficines de gestió artística de la Deutsche Oper am Rhein, i més tard, transitant, tal com acostuma a succeir en aquesta mena de càrrecs, per grans teatres i/o festivals, passà per Frankfurt, Hamburg, París i Brussel·les, fins que, finalment, determinant per la seva carrera i sobretot per l'enfoc que el seu criteri de programació connotaria a partir d'aquell moment, s'arrelà a la direcció artística del Festival de Salzburg durant tota la darrera dècada del segle passat. Durant aquell període va ser capaç de capitalitzar dos fets, ambdós aquí concernents, captivar el públic jove, per una banda, i propiciar que es representessin vint-i-cinc títols del segle XX, per una altra. Recollim aquí que si bé ja se'n destacava el caràcter inusual aleshores, d'aquests dos fets, són encara sorprenents avui.

Més tard, i també d'enorme influència en la consolidació del seu posicionament, Mortier va estar al càrrec d'un espai emblemàtic, que per la fita de reconversió urbanística sociocultural que ha representat, ha esdevingut paradigma al món occidental des que entre el 2001 i el 2004 va ser demanat pel *land* de Renania de North-Westfalia de posar-se a la direcció de la Trienal del Ruhr. Durant tres anys de la seva vida, el director Belga es dedicà a aquesta regió alemanya conformada per antics ròncs industrials, transformant-los en sales d'espectacle sense malversar l'esperit inherent d'aquell lloc. Es tractava, tal com Mortier mateix explica (2015: 67-69) de la regió minera més important d'Alemanya, que fins després de la Segona Guerra Mundial s'havia caracteritzat per la seva no-cultura fora de la que per classe socioeconòmica li era pròpia, la concernent a la de la seva indústria, i que en arribar l'obsolescència del carbó, el sistema econòmic d'aquella zona i les seves gents quedà devastat, de manera que tant empresaris arruïnats, com treballadors amb les seves famílies, restaren condemnats a un atur sense fi. Una reconversió promoguda pel govern per dècades socialista de la regió va decidir de posar tots els medis possibles per a donar-li un tomb, estimulants el desenvolupament de les noves energies, procés que va suposar quinze anys de treball, fins el 2000. Mortier ha repetit en diverses ocasions (2015: 68) que en visitar un lloc fascinant fins aquell extrem per les sinergies culturals i sociològiques que s'hi donaven al 2001, no va dubtar a acceptar l'encàrrec, ja que venint de satisfer la programació per a rics al teatre de Salzburg, trobar-se davant el

¹²⁵ A Barcelona, tenim exemples, com ho són el Mago Pop que durant el transcurs del redactat d'aquest estudi va adquirir el Teatre Victòria propietat de la productora TResXTres (Tricicle, Dagoll Dagom i Annexa), transacció altament lucrativa que feia dècades que no es veia...

repte de detonar el Primer Cicle de la Triennial del Ruhr, el va transformar en ell també, subratllant que va ser aquella una de les èpoques més fructíferes i inspirades i gratificants de la seva carrera. Efectivament, Mortier fa referència a la reflexió a què es va lliurar durant aquella època a partir de la reconversió sobre el sentit d'art, societat i cultura, el seu us i la seva adaptació a altres realitats fora de les consuetudinàriament imposades per les elits, en haver de dissenyar un pla estratègic per detonar experiències artístiques teatrals operístiques que s'adeqüessin en aquells espais industrials. El balanç que tal decisió política ha connotat al tombant del nou mil·lenni queda registrat per l'èxit del Festival en haver captivat a un públic divers i, sobretot, a un públic jove, havent estat declarat el Ruhr Capital Europea de la Cultura. Mortier explica (2010 [2009]:54) que és en el Ruhr on va poder experimentar més que en cap altre lloc el que significa tocar el públic (el poble) amb l'art; allà hi va representar l'obra teatral *La sabata de ras* de Paul Claudel, i l'òpera Saint François d'Assise de Messiane¹²⁶ ambdós títols, tot i emblemàtics, han estat considerats profundament controvertits entre l'obra produïda durant el S. XX, i per tant, foragitats dels coliseus de les grans capitals fins que allà, entre aquell públic 'no cultivat' i en aquells espais sense velluts ni làmpades de llàgrimes de cristall, reeixiren en el més esplendorós dels èxits. A raó d'aquesta experiència, Mortier copsa una nova reformulació de la percepció del públic dins la distinció entre l'anomenat 'popular' i 'l'iniciat', ja que veure reaccionar amb un entusiasme de tal magnitud públic nou, jove i de totes les edats, sense tenir culturalment arrelat l'hàbit d'anar a veure teatre ni òpera, l'acompanyarà ja la resta de la seva trajectòria. A partir d'aquell moment, la recepció consuetudinària del públic opulent assistent als grans teatres de les grans ciutats, que titllats d'entesos sobre les obres que hi van a veure, marquen les programacions resistint-se a no testar res fora del repertori, li produí descrèdit.¹²⁷

Una vegada el primer cicle ja va estar en marxa, Mortier va ser demanat de dirigir des del 2004 fins el 2009 l'Òpera de París. Fou allà, doncs, en un dels coliseus operístics més emblemàtics d'Europa junt l'Escala de Milà, el Royal Opera House Covent Garden a Londres, i el Liceu a Barcelona, on esdevingué punt de mira de tot el món occidental, ja que degut a la revelació descrita més a munt, i atesa la singularitat de l'espai on havia hagut d'instaurar-hi el gènere, va cristal·litzar-hi el seu ideari per la notòria necessitat de repensar l'òpera com a gènere en tant que acte social dins la nostra contemporaneïtat. El seu posicionament s'acabarà de consolidar a El Real a Madrid quan fou demanat de ser-ne el director entre el 2010 i el 2014, l'any de la seva mort.

¹²⁶D'aquesta obra, i del seu compositor, Mortier en parla extensament en el seu text «*San Francisco de Asís: un teatro que nos transfigura*». Circulo de Bellas Artes, 5 de julio del 2011, per mor de la decisió de programar-ne una nova producció en El Real aquella temporada. Dins de: Mortier, Gerard (2015) *In audatia veritas. Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial.

¹²⁷*La soulier de satin* de Paul Claudel, dita pels francesos; el Faust Francès, tot i que està basada en un argument Espanyol. L'argument que s'explica a la plana web de l'Òpera de París parla també d'una parella xinesa. Hi ha una pel·lícula també. Mortier va programar un dels seus formats teatrals dins la Triennial del Ruhr, el 2003-2004 (Charles Berrault, per exemple, hi té una versió que s'ha fet en diversos llocs; i l'òpera que en surt, ha hagut d'esperar per ser una estrena mundial a haver estat programada a l'Òpera de París durant la temporada 2020-21, entre mig de la pandèmia, i s'ha pogut veure entre el maig i el juny del 2021, essent una composició de Mark-André Malbavie i llibret de Raphaèle Fleury, essent aquesta òpera la tercera de les creacions mundials promogudes i produïdes per l'Òpera de París dins el Cicle Literatura Francesa que porten diverses temporades programant de manera sistemàtica. Tot plegat ens contextualitza que és la inclinació dels francesos, i del seu govern, i de la Direcció de l'Òpera de París, de propiciar tot produint-les, Estrenes Mundials, i en la llengua pròpia, com ho demostra aquest cicle, un cicle les característiques del qual, a casa nostra, no s'ha vist mai.

La línia de la seva programació a partir d'aleshores ha esdevingut un model a seguir per diverses altres direccions artístiques del món, quan han corroborat que calia un canvi de paradigma, havent deixat ell postulat el seu en els seus tractats. Dels set capítols que componen el primer, *Dramaturgia de una pasión*, a banda de la introducció i la conclusió on Mortier ens desgrana que és l'òpera per a ell, i, exceptuant el setè, dedicat a la Força del cant, hi fa constar sis capítols titulats per sis conceptes que ell encapçala tanmateix com a 'Dramatúrgies'. Aquestes sis dramatúrgies les fa correspondre, començant per la primera, amb continguts concernents a la classificació que hem il·lustrat fins avui de l'òpera; en segueix analitzar conceptes sobre l'arquitectura que emplaça l'espai dedicat a la representació operística, siguin teatres o festivals de diferents ciutats del món occidental; hi tracta també la programació, contrastant-ne al seu concepte i contingut d'entre alguns teatres o festivals, fent defensa del seu propi criteri; en contempla l'obra operística en sí mateixa, fent-ne referència i anàlisi d'alguns dels títols del repertori; hi diserta sobre els medis de divulgació, en tant que eina de promoció del gènere, tot oferint una reflexió de l'entorn operístic més mercantilista així com dels diferents estrats de destinataris —iniciats i potencials—; i, ja la darrera, la dedicada a la creació, és on s'hi conté el més significatiu de l'ideari de Mortier, on exemplificant la seva justificada aposta en tot teatre o festival que ha dirigit, advoca per produir obres del segle XX com tanmateix incentivar la creació de nous títols operístics d'avantguarda.

En erigir-nos nosaltres d'aquest marc conceptual, esfilagarsarem seguit els punts coincidents. Pel que fa a la funció tan significativa de mirall social del nostre problema de recerca, amb Mortier estarem d'acord que l'òpera és un gènere *forçosament* polític. La idea que l'òpera qüestiona la condició humana tant en la seva situació existencial com en les seves relacions individuals i en el seu posicionament en el cor de la societat preval en tots els seus escrits i intervencions públiques. Quan l'òpera s'ha convertit en un teatre públic, i per tant, fortament subvencionat per l'estat i les entitats locals, la institució s'hauria de veure obligada a desenvolupar el seu paper en el marc del servei públic, el que significa, segons Mortier, la necessitat pel teatre públic de ser un motor de l'humanisme, una valorització dels drets de l'home. Això, ens obliga (o hauria d'obligar als directors artístics) a fer eleccions precises, que poden ser molt variades en el pla estètic però que han de contribuir al benestar comú. (2010 [2009]: 14-15).

Als anys seixanta del S XX es desplegaren fortes personalitats en la direcció escènica, i figures com Peter Brook, Ariane Mnouchkine i Peter Stein provinents del teatre impregnaren amb la seva influència l'escena operística. Les seves dramatúrgies escèniques maridaven les respectives personalitats estètiques amb el compromís social, que en els cassos esmentats es rellevaven també per l'elecció de l'espai arquitectònic en el qual van desenvolupar més llargament el seu propòsit artístic per tal de decaçar-ne la connotació convencional de tall més aristocràtic o burgès del fet teatral. Llocs com les Buffes du Nord a París, el Cartoucherie de Vincennes, també a París, i la Schaubühne am Halleschen Ufer de Berlín respectivament, tots ells espais arquitectònics no dissenyats ni construïts inicialment per a ser espais teatrals però reconvertits per a allotjar-ne produccions que hauran romàs llegendàries¹²⁸, catalitzen la importància que Mortier

¹²⁸ Entre els títols d'envergadura per la seva determinant influència i proposta de canvi de paradigma escènic i conceptual-escènic (forma, contingut, objectius i missió del teatre —Dramatúrgia escènica, en essència—), en l'últim terç del segle XX, destaquem a tall d'exemple: Peter Brook, qui estrenà el seu emblemàtic *Mahabarata*, per a l'escena, al Festival d'Avinyon al 1985, i la versió paradigmàtica cinematogràfica, el 1989, esdevenint obra d'estudi obligat en tots els àmbits —professionals i acadèmics de les Arts Escèniques—. També, d'Ariane Mnouchkine, la significativa peça *1789* dins Le Théâtre du Soleil a París.

també dona al concepte de la dramaturgia de la arquitectura i del lloc que ha d'allotjar en la nostra contemporaneïtat l'òpera en tant un acte artístic i social. Si bé en el nostre estudi aquesta qüestió no ens afecta de manera incisiva ja que no tractarem de la reconversió, anem a dir per exemple, de polígons assentats en la Barcelona industrial en complexos escènics al servei de performances textuais i líriques, sí que ens hi referirem de nou en una altra banda i n'ampliarem el discurs ja que els conceptes artístics aplicats i les experiències escèniques resultants en aquests espais reconvertits i llistats més a munt han exercit una enorme influència en l'escena d'avantguarda de tot el món, i se n'han adoptat molts dels seus criteris, tal com veurem¹²⁹, en produccions realitzades en escenaris de teatres emblemàtics malgrat la seva arquitectura conceptual i escènica a la italiana.

Pensem, també, talment ho fa Mortier, que cada vegada que l'òpera es perd en el virtuosisme del cant pel simple plaer de la proesa belcantista, o per la fastuositat escènica, cosa que succeeix massa sovint, que encara és una realitat arreladíssima entre el públic aficionat al gènere, s'està traint en la immensa majoria de les obres majors la gènesi per la qual van ser creades. Creadors esdevinguts avui teòrics llegendaris, pilars, de la història de l'òpera, des de Claudio Monteverdi, a Gluck per Alceste, a Mozart en les cartes al seu pare durant la composició d'*Idomeneo, re di Creta*, a Richard Wagner pels seus escrits i mitjançant la creació del Festspielhaus de Bayreuth, a Nietzsche per *L'origen de la tragèdia*, a Giuseppe Verdi en les seves cartes al seu llibretista Arrigo Boito, a Héctor Berlioz en les seves crítiques musicals, a Arnold Schoenberg en el seu *Moisés i Aaraon*, a Bernd Alois Zimmermann en la creació de *Boris Godunov*, a..., etcètera, han contribuït a enriquir el llegat humanista a partir de la cosmovisió conformada per pensament, estètica i percepció social de les seves respectives èpoques. Tots i cada un d'ells han vetllat, en edificar-se els uns damunt dels altres, deconstruir-se'n per reconstruir-s'hi, per refer aquesta essència polièdrica del gènere operístic, lluitant perquè no en sigui només una part, la melòmana audible, la que se n'engoleixi tota la resta.

Una de les característiques de les programacions dels teatres d'òpera és la continua reiteració del repertori. Aquesta singularitat que no es dona en cap altra exhibició artística, genera una de les controvèrsies més latents entre els melòmans i el públic aficionat. De manera exacerbada, l'òpera manté al seu públic en un cíclic retorn al mateix argument i la seva corresponent partitura una vegada i una altra, de manera que és molt comú de trobar-se que els seguidors del repertori —sense que hagin de ser necessàriament músics ni experts— poden conèixer de memòria un bell munt de les àries més destacades. Ha perdurat en el temps, doncs, el que en d'altres èpoques era extensible a d'altres gèneres, quan el públic recitava de memòria els versos de tal o altre personatge d'una tragèdia o una comèdia que, a més de llegir-la en la intimitat, en podia ser rapsoda circumstancial en banquets i encontres socials, i en gaudia en el teatre en el seguit de temporades de tota una vida. Certament, la programació gairebé fixa d'òperes de Verdi, Puccini, Rossini, etc domina les cartelleres essent rars els títols nous, no d'autors clàssics, que també se'n fan de tant en tant, sinó d'òperes escrites i composades al segle XX. Les dades que Mortier (2010 [2009]: 27) ens facilita sota la seva experiència al tombant del nou mil·lenni, ben entrada la seva primera dècada, revelen que la majoria de teatres d'òpera no dedicaven més d'un quinze per cent de la seva programació ni a l'òpera del segle XX ni a la nova creació. Aquesta consideració de Mortier és la que ens ha empès a fer-ne nosaltres l'escandall que més avall trobarem¹³⁰ en el nostre marc temporal dins el Liceu, ja que, tal com veurem, pel que fa a òperes del segle XX, no arribem segur a aquest percentatge, i

¹²⁹ Ho veurem ampliat al capítol 5.

¹³⁰ Ho veurem en el capítol 4. Contextos (II).

pel que fa a creació, aquesta és una xifra que al moment d'estar escrivint aquesta tesi, ens queda encara molt lluny de fregar. Curiosament, el segle XX ha produït un bell nombre de títols operístics, ja que han estat molts els dramaturgs-llibretistes i, sobretot, compositors, interessats en el gènere; també molts més que en anteriors per les raons òbvies que caracteritzen el segle XX i el diferencien de les anteriors èpoques al si de la modernitat, atès l'increment de l'índex de població culta, i molt culta, que s'ha sentit preparada per a produir obres artístiques alhora que n'ha disposat dels medis econòmics favorables —que no vol dir fer-ne d'aquesta activitat el seu viure— en llargs trams del segle —la població que pertanyem a la classe mitja, i mitja-alta, disposem avui d'una quantitat de temps que podem decidir de dedicar bé a l'oci, bé a la formació continuada i la producció creativa—, així com dels medis tecnològics per a fer-ho possible —Ordinadors, programes informàtics, instruments electrònics: és sobradament sabut com reverteix l'efectivitat que això propicia—. En aquest sentit, Mortier puntualitza que, fins i tot, el segle XX ha produït no només més quantitat que el segle predecessor, del qual se n'extreuen la major part dels repertoris, sinó que també ha estat la qualitat d'aquestes obres, l'alt interès que contenen, de manera que si se'ls donés l'oportunitat de ser representades, captarien al públic. Això pel que fa al text, a la història que s'hi explica. Ara bé, un altra qüestió és la música. Tot reiterant que aquest no és un estudi musicològic, la música que genera la contemporaneïtat és una problemàtica en si mateixa dins la problemàtica global de les Arts Escèniques que aquí debatem. Però el que és rellevant aquí per la nostra argumentació, és que l'òpera, quan no és considerada o tractada, però sobretot, entesa i rebuda, per la nostra comunitat com un *Drama Total*¹³¹, i s'entossudeix com fins ara ha ocorregut, a considerar-se-la un espectacle on la rellevància rau en la prestidigitació del cant, i el virtuosisme recognoscible propi de la música clàssica, l'oïda d'aquest públic no pot, en prou feines, tolerar altre univers sonor. No ens estendrem aquí en dades ni argumentacions que dins el marc temporal en el qual ens contextualitzem corroborarien el que en aquests primers vint anys del segle vint-i-u ha estat a l'abast de tothom, tals ho són l'eclosió de la divinització mediàtica dels Tres Tenors i el seu reiteratiu —fins la sacietat extàtica— repertori, i això només a tall d'exemple.

Arribats a aquest punt, inevitablement, topem de bell i de nou amb el molt amplament discutit i debatut imprescindible concepte de l'educació del públic. Efectivament, des de Sòcrates, passant per Goethe, Nietzsche, Foucault, Benjamin, arribant a Eco i Salvat¹³², entre molts d'altres¹³³, han rellevat la cabdal qüestió de l'educació de les persones que conformen cada societat, evidenciant-ne que són dos contingents alhora, ja que essent un binomi dependent, en són dues coses distintes: parlar del grau de cultisme que gaudeix un públic i la capacitat i voluntat d'un òrgan governamental per a propiciar eines per a formar i reconduir els gustos d'aquest mateix públic segons criteris i idiosincràsies de les corresponents polítiques culturals de torn¹³⁴. Perquè l'aficionat a l'òpera pugui gaudir d'una composició musical contemporània, ha de poder contrastar-la amb d'altres de la mateixa índole o que se li aproximïn. Si seguit després de Rossini escoltem Schönberg, i no n'estem avesats, o en desconeixem el rerefons de la seva cerca creativa compositiva,

¹³¹ Vegeu-ho dins el capítol 2. a 2.7. Problema escènic: Procés creatiu.

¹³² Ferran J. Corbella ho desplega així en virtut del que ja demandava Ricard Salvat als anys 60': "(...) el cas és que la trajectòria de Salvat ha estat eminentment culturalista, sempre orientada sota l'impuls de la gran tradició progressista i voltaireana del segle de les llums: la cultura, en aquest cas, la cultura teatral, l'humanisme dramaturgic, com a condició de possibilitat d'un millorament de la societat". (Salvat, 1999:10)

¹³³ Entre molts dels teòrics que s'immergeixen en aquesta qüestió, apuntem aquí a tall d'exemple i com els que ens semblen més preeminents, els postulats d'Umberto Eco i Ricard Salvat.

¹³⁴ Qüestions totalment mediatitzades.

diffícilment en podrem gaudir, difícilment sentirem que té a aportar-nos per a enriquir-nos. En tot cas, la part de la comunitat operística que advoca per la regeneració del repertori i la seva protocontemporaneïtat n'assenta la seva argumentació en la simptomatologia d'una decadència del gènere que n'indica la repetició fins la sacietat dels títols tradicionals (Mortier 2010 [2009]: 28-31). Hi tornarem en els Contextos (II) en veure l'escandall que s'ha fet dins el Liceu i la seva corresponent anàlisi.

Altrament, aquesta —encara ara per ara— minoria d'adeptes del sector que clamen per una renovació del repertori al qual ens referim més a munt, són a diferència dels altres, públic que potencialment i amb certa assiduïtat assisteix i està al dia d'altres espectacles fora dels operístics. Seria interessant —de fer en un altre estudi, aquí n'apuntem la proposta—, de veure la mena d'estadística que en resultaria a casa nostra si a partir d'un senzill qüestionari a la porta del Liceu els demanéssim al públic que n'ix d'una representació, a quants —i no entrem en quins— altres espectacles teatrals haurien assistit aquell mateix mes, i, alhora, anant a la porta del, per exemple, Teatre Nacional de Catalunya o El Lliure —nomenats aquí per ser els institucionals— demanar-los, quina òpera han anat a veure durant la temporada, o quants d'ells han assistit al Liceu o, fins i tot, si saben quin és el títol en cartellera del coliseu de les Rambles en la cartellera del mes en curs. La resposta, ens consta per l'experiència personal que tenim en fer aquesta mena de qüestionaris de manera sistemàtica temporada rere temporada amb caràcter privat,¹³⁵ i malgrat la grandària de les respectives voleiant banderoles escampades per la ciutat, ens ompliria de perplexitat.¹³⁶ Això es deu a què a casa nostra, a diferència d'altres ciutats europees, encara som un públic generalment molt gregari, el públic aquí no tendeix a ser ni tant eclèctic ni amb tendències tan transversals com per permeabilitzar-se d'un gènere a l'altre. Això, és també simptomàtic de la relació intrínseca enquistada en la nostra societat, que el teatre és teatre, és a dir, posada en escena i dramaturgia escènica, però l'òpera és música, cosa que ens retorna a l'eix central del nostre problema de recerca. En aquest sentit, és que també, en ambdós extrems despleats en la nostra hipotètica estadística, ens afecta la manca de coneixements —de polítiques de pedagogia cultural— que té el públic —que bé podríem considerar aquí un consumidor d'un producte del qual no n'està prou ben informat— alhora d'extrapolar conceptes escèniques i de contemporaneïtat pel que fa a noves Dramatúrgies textuales, els uns, últimes tendències conceptuals musicals, pel que fa als altres, i posades en escenes d'avantguarda —que tant es donen en el teatre de text com en l'òpera—, per ambdós.

Un altre punt àlgid, i aquí n'amplifiquem la gleva del que tractem en un àmbit internacional, és, també, el fet que en l'actualitat una producció operística de primer nivell

¹³⁵ Ens atenyem a l'experiència personal professional tant com a la col·lectiva professional al si de la comunitat escènica a casa nostra.

¹³⁶ Enllaçant-t'ho amb l'apunt i la corresponent nota anterior, ens atenyem a l'experiència personal professional tant com a la col·lectiva professional al si de la comunitat londinenca —i per molts, observada i compartida— que una persona londinenca de classe mitjana (mitjana i mitjana alt), obviant-ne la de classe alta, era (1995-2000) i és (ens consta que talment és així en l'actualitat) coneixedora en tot moment de les principals cartelleres teatrals de la ciutat, tant de text com líric, i dels concerts programats (els principals, segur) en les sales de concerts i auditoris preeminents, així com dels darrers llibres sortits en qualitat de *bestsellers*, de les exposicions temporals dels grans i no tan grans recintes de les Arts plàstiques, etc. Passats els anys, això però, a Barcelona, comparativament, és un fenomenologia que encara escasseja, i malgrat ens pugui semblar una paradoxa, i malgrat la quantitat de sobreinformació que ens engoleix, els més representatius d'aquesta falta d'interès sobre la pulsio cultural global de la ciutat, en són els propis treballadors de la cultura, que hi viuen com si habitessin en un arxipèlag, on cada illa és un àmbit artístic en si mateix, de manera que per accedir-hi s'ha de creuar un oceà de coneixement, un esforç que no estan disposats a fer atès que no sembla que vagi amb ells fer-ho. Ndel'A.

és costosíssima, i essent així, encara resulta més incongruent pel sector més progressista de la comunitat operística del món occidental que s'inverteixi aquesta quantitat de recursos i s'esprenin els pressupostos en la mateixa dotzena de títols operístics per una mateixa Europa. Els teatres germànics (Mortier 2010 [2009]: 26) han estat en aquest sentit un referent de l'antítesi d'aquesta dinàmica atès que durant dècades, a partir de l'últim terç del segle XX oferien un repertori de fins a quaranta operes diferents per temporada, de les quals, al menys vuit, podien ser títols nous de nova creació de nova dramaturgia-nova composició d'estrena mundial o títols de compositors que o bé no s'haguessin estrenat mai o no reposats d'ençà la seva remota estrena. El seu sistema de programació —en teatres com l'Òpera de Munich o l'Òpera de Viena—, els hi ho permetia, sistema que ha estat debatut (Alier, 1992) i (Salvat, 2010) diverses vegades al si de la comunitat operística a Catalunya, debat no prosperat atesa la irrealitat d'haver arribat mai a ensumar aquestes xifres, tal com veurem en el que aquí haurem escandallat.

Aquest sistema de què parlem, però, no és exclusiu del marc geopolític germànic ni és pas propi dels teatres lírics, però sí és coincident amb el més popular de l'escena londinenca, per exemple, també aparador de les Arts escèniques occidentals, en conèixer que la seva implementació, amb percentatges parells, comporta una situació de la qual el nostre teatre de text també en surt malparada. Efectivament, el sistema d'alternança conscient o de dramaturgia d'una programació tal com la concep Mortier, el podem trobar a la Royal Shakespeare Company al Barbican Centre o al The Globe Theatre, on els abonats poden iniciar-se paulatinament en un nou repertori d'obres tot zigzagan entre les de Shakespeare, fent tasts, sota criteri d'idiosincràsia temàtica tancada per cada temporada, de literatura dramàtica de nova creació. En aquest sentit, i fent extensible el que dèiem en el cas de l'òpera d'haver pogut educar paulatinament i assídua l'oïda dels seus públics, els espectadors de la capital britànica tendeixen a fer evolutiva la percepció cognitiva i permetre que se'ls hi refini la sensibilitat artística damunt el gènere, ja que els vells títols retroalimenten els de nova fornada, i els nous regeneren el revisionisme del propi repertori tradicional.

Contextualitzar les obres dins una programació és essencial. Un dels exemples més encertats que Mortier desplega quan ens ho postula és, *La dona sense ombra* (Mortier 2010 [2009]: 29). L'obra d'Strauss no ha estat tota acollida de la mateixa manera ni en sincronia espai-temporal ja que, per una banda, és un dels compositors més arriscats del segle XX, i per altra, la profunditat i rerefons filosòfic-humanista dels seus arguments exigeix atenció i un assentament literari d'un cert gruix. Tant per tant, ben sabut és, si es fa entendre el viatge argumental del canemàs, la música pot ser escoltada amb major tolerància auditiva, i com més se l'escolti, més endins se'ns col·locarà, fins que en sabrem apreciar-ne el corol·lari, arribant-nos a conquerir oïda i sensibilitat. A l'inrevés, l'experiència melòmana *per se* també ens pot portar a voler conèixer el contingut argumental, i malgrat aquest en resulti superficial o inconsistent, no per això deixarem d'embadalir-nos-hi en qualsevulla que en sigui la melodia. El que és evident, és que per una banda o altra hem de començar. Quan Mortier remet *La dona sense ombra*, és per a contextualitzar que el sentiment social de nostàlgia que desprèn el seu argument és el propi d'un món desaparegut com el que es va viure després de la Primera Guerra Mundial, de manera que entre obres de Wagner com Tannhäuser i Parsifal, o de Mozart, La Flauta Màgica, l'argument iniciàtic de la qual inspirà l'obra d'Strauss, s'hi escauria millor que si ha de conviure en una mateixa programació amb Rossini i Bellini.

El mateix passaria amb obres de Maurice Maeterlink: *Ariadne et Barba-blue*, i *El Castell de Barba Blue* de Béla Bartók, ja que, encertadament, Mortier parla de Barba-blava com

d'un conte molt propi nostre, típicament occidental, dins la nostra mitologia, del qual en va fer retolació i ressò durant la temporada del 2008-09 a París, la darrera abans de posar-se al front de El Real. Al Liceu, i sota la direcció de Joan Matabosch, *La dona sense ombra* d'Straus va ser programada amb anterioritat, durant la temporada 2000-2001¹³⁷, és a dir durant la segona temporada després de la inauguració del nou Liceu després de l'incendi, i l'obra va ser programada entre Mozart, Verdi i Massenet¹³⁸.

Hi ha moltes altres argumentacions que justifiquen una programació —un altre estudi a fer, al qual des d'aquí s'hi convida, seria el del recull a tall de treball de camp amb recopilació de dades dins un bloc espai-temporal de programacions, per a saber-ne la quantitat de variables que influeixen a l'hora de programar una temporada d'un coliseu líric de les característiques del que en aquestes pàgines tractem—. Nosaltres, aquí, però, només apuntem les obvies, començant per les de tots sabudes. Molts títols són escollits per qüestions pressupostàries; molts per qüestions d'oferta en la producció ja feta en el mercat internacional i, per tant se n'ha de pactar el seu conseqüent o inconseqüent disponibilitat de fer el revival¹³⁹ a l'hora de fer-los venir a casa nostra. I, una de les més comunament reconegudes qüestions per decantar-se per una programació és portar els cantants de primera línia que més en boga estiguin, els quals es concreten, no tan sols per la seva disponibilitat en l'agenda¹⁴⁰, sinó sobretot, pel repertori que els hi és propi. Aquesta és una altra de les particularitats del gènere en succeir que els cantants, a diferència dels músics o, en menys distància, dels actors o els ballarins, estan especialitzats segons la naturalesa pròpia del seu òrgan, l'instrument de la veu, i tenen un repertori concret en el qual s'han especialitzat i hi excel·leixen, de manera que els fa escaients per cada rol: una cantant en una mateix època vital és molt improbable que si interpreta *Madama Butterfly* també interpreti *Isolda*, per posar un dels més populars entre els incomptables exemples d'aquesta idiosincràtica situació artística.

Quan veiem que Gerard Mortier dedicà un capítol sencer, el VI dins de *Dramturgia de una pasión* (2010 [2009]: 76-79) a tractar la qüestió de la nova creació en tant que concepte que cal rellevar dins la cosmologia d'un gènere artístic, és simptomàtic per si mateix de la necessitat d'atenció que precisa. Certament, es tracta d'un esdeveniment molt inusual comparat amb les èpoques precedents de la nostra història de les Arts escèniques. I si bé en tot escenari institucional del món occidental ja n'omple riuades de tinta mediàtica l'excepcionalitat, tant si és una obra de text com si, amb major mesura, n'és una d'operística, a casa nostra és cosa de fer sonar alt i fort tants bombos i platerets com tinguem a l'abast, com talment s'ha fet quan s'ha estrenat *L'enigma di Lea*.¹⁴¹

Un repàs als hàbits socials i les tendències culturals clarament marcades pels esdeveniments històrics provocats pels moviments socials, les polítiques econòmiques i els corrents filosòfics dels darrers cent anys ens poden ajudar a contextualitzar quin ha estat el periple del sentit i necessitat del teatre i de l'òpera fins arribar a dia d'avui. Quan

¹³⁷Vegeu-ho als Annexos, al Mòdul 1.

¹³⁸ Veureu l'escandall en el capítol 4. Contextos (II) i ampliades les dades en els annexos del Mòdul 1.

¹³⁹ Ja n'hem parlat en d'altres punts de l'estudi, del «Revival», i de la diferència que és portar una producció ja feta anteriorment en un altre teatre del món, i en reposar-la haver de fer-ho amb un equip complert sovint nou, de cantants als que adaptar cada vegada la Dramatúrgia escènica de bell i de nou, essent aquesta una capacitat de versatilitat alhora que de complexitat pròpia del gènere...

¹⁴⁰ És per tothom sabut que un cantant de renom (com una estrella de cine hollywoodenca en l'actualitat), (i ara també alguns directors d'orquestra com Gustavo Dudamel), poden tenir programada i emplenada la seva agenda, d'entre un any a cinc vista.

¹⁴¹ Un cop més, és en aquest sentit, també i sobretot, és que postulem que aquesta producció ha marcat un abans i un després, tal com despleguem en l'estudi.

la vesant més intel·lectual d'aquestes manifestacions artístic-escèniques va ser desplaçada pràcticament en la seva totalitat per la necessitat d'entreteniment, l'eterna confrontació entre ambdós paradigmes assolí una dimensió mai anteriorment viscuda. Efectivament, en remuntar-nos a començaments dels segle XX, l'emergent classe mitja va optar per desestimar els espectacles d'ordre temàtic i d'exigència intel·lectual per assistir a espectacles com l'opereta i les varietats. Teatres com El Moulin Rouge a París, només per fer menció d'un dels més emblemàtics entre un bell munt arreu d'Europa, feren guanyar la partida als espectacles de lluentons. El primari reclam sexualitzant consuetudinàriament imposat per l'heteropatriarcat en ballarines i vedets del Music Hall, no podia per menys que desmarcar el rigor d'un cos de ballet clàssic, el qual esperona sensibilitats més complexes. Exhaustivament estudiat el context d'entre guerres, el triomf d'aquestes espectacles ha anat esborronant la clàssica connotació de gènere menor en haver sobre manera provat que, tanmateix, propiciaren figures emblemàtiques d'equiparable magnitud a les dels generes paral·lels considerats seriosos o d'art major. En el període d'entreguerres, tan profundament ja estudiat, el triomf d'aquests espectacles va eclipsar tant els altres, que les classes socials més altes van bescanviar-los també, pels seus. Més endavant —quan ara ja fa justament cent anys— van ser-ne els clubs de Jazz, i l'entrada, amb el subsegüent per tothom conegut impacte, del cinema, primer el mut i seguit el sonor, els que van donar el cop de gràcia final per desterrar l'òpera de l'actualitat; un procés mental col·lectiu que la fa fer sentir-la vella i obsoleta de sobte, quan portava gairebé tres centúries en boga. En passar els anys, i cap el tombant de la segona meitat del segle, quedà desprestigiada totalment acudir a manifestacions escèniques d'índole culta¹⁴², i, sobretot en el cas de l'òpera, el gènere encetà una era de qüestionament estètic, detonada pels propis compositors, reeixint-ne la finitud de la seva producció com a acte d'entreteniment pel seu virtuosisme, tal com s'havia enquistat al llarg del segle precedent. Neix amb aquest decalaix el Postromanticisme postwagnerià, que pel seu tarannà revolucionari, i ja ben entrada la segona meitat del vint, farà les funcions de tret de sortida per a què es produeixi, de bell i de nou, una onada d'enorme creativitat, i es generin grans obres mestres que a la llarga han provat haver regenerat el gènere. Remuntar la davallada ha estat —i encara és— costerut, atès que tota aquesta producció de les darreres tres dècades del segle que ens precedeix, ha trigat molt a ser, no només reconeguda, sinó visible, en succeir que moltes de les obres que conformen aquest tou han trigat fins a quasi més de cinquanta anys a gaudir d'una producció que les pugés a l'escenari.

Un altre factor que va revifar tant l'òpera com el teatre basat en la literatura dramàtica, i que esdevé cabdal en el nostre estudi, fent justícia al postulat Nietzscheà de l'etern recomençar, fou que a partir d'aquell moment esdevingué paradigmàtic el revisionisme dels grans arguments universals raent en mites i llegendes per part d'importants directors d'escena com, entre d'altres i nomenats aquests aquí només en qualitat de precursors d'aquesta fenomenologia, Wieland Wagner a Bayreuth o Walter Felsenstein a Berlin, o Peter Brook i Ariane Mnouchkine a París, que exercint la praxis de la Dramatúrgia escènica amb la seva relectura, actualitzant-ne el contingut o posant-lo en sintonia amb

¹⁴²Tal i com diu Mortier 'Con el arranque de la segunda Guerra Mundial, "ir a la ópera" ya no representava un signo de distinción social'. (Mortier, Gerard (2010 [2009]:79 Inici «Cap. VI: *Dramaturgia de la creación*» dins *Dramaturgia de una pasión*, Madrid, Ediciones Akal.

l'actualitat del públic a qui anaven destinats, retornaren l'interès i la fascinació pels gèneres contingents de voluntat de pensament.

En el cas de l'òpera amb major vehemència, altres factors, com ho són l'entronització de grans sopranos que gràcies al gradual però efectivíssim impuls tant de la tecnologia en continu desenvolupament com a la tromba mediàtica a què s'exposaren, nomenem Maria Callas com un dels casos, potser el que més, d'entre els emblemàtics, reactivaren aquella ressonància popular que d'antic havia caracteritzat el gènere durant el seu naixement i consolidació. També, compositors de nova fornada, precursors com Benjamin Britten, Philip Glass o Hans Werner Henze, els quals segons el seu grau de conceptualisme a l'hora de treballar en les seves creacions i sabent treure'n l'usdefruit a l'època que els havia tocat de viure pel que fa als emergents recursos i eines del *Vintage*, s'erigiren compromesos amb uns idearis estètics que prioritzaven establir sinergies amb el públic de la seva contemporaneïtat. D'especial interès per nosaltres i en confluència amb el que més tard tractarem en l'eix concernent a la nova literatura dramàtica i dins *L'enigma di Lea*, és, en el cas d'aquesta munió de creadors que acabem d'anomenar, la seva forma de relatar atès que emprant la forma canònica (Batlle, 2020), la fan recognoscible per les generacions del seu present, i en continuïtat en els més de cinquanta anys després, que és exactament el punt on, en la línia en el temps, ens trobaríem nosaltres ara. Extrapolant la qüestió dramàtica textual en complicitat amb els respectius dramaturgs —i llibretistes en els cassos que no ho eren ells mateixos—, es troba l'àmbit musical, al qual ateny una vessant —un retorn, sempre etern— al classicisme, en la utilització de l'orquestra, dels cors, del tractament de les àries, etc., condicionants importantíssims a l'hora de no dissonar entre el públic aficionat al belcantisme, i d'alguna manera, fer-se'l seu per analogies de proximitat.

Pel contrari, i vet aquí les vores de l'estatus quo del rebuig a la contemporaneïtat que acusem entre el gran públic del nostre marc temporal, dramaturgs i compositors la cerca artística dels quals esdevé més una via de procés creatiu tant quan és purament artístic com quan ho és creatiu personal, poden arribar a perdre totalment el contacte amb el públic. Són els que exploren amb la paraula i/o el cant en tant que fenomenologia, fisiològica i/o humanista, els que treballen en desllorigar altres modalitats d'orquestració, els que proven i experimenten amb d'altres integracions dins el món sonor, també amb d'altres formes artístiques per a què hi interactuïn, en el cas de la composició musical, però sobretot, i en ambdós casos, els que s'immergeixen en la cerca d'altres maneres de relatar (altres veus narrades), com bé podrien ser-ho les fragmentacions, Batlle (2020) altres poètiques, trencaments dels límits estructurals vigents del llenguatge i desinències d'altres gèneres veïnals com el conte contes (els 'storytellers'), la narrativa, la imatge, etc.

La qüestió, però, que aquí tractem per tal de contrarestar aquesta mena de rebuig instintiva i gairebé congènita que encara professa el públic de casa nostra davant la representació d'una obra nova textual, i en major i fins i tot exacerbada mesura, davant la representació d'una nova obra operística, és la de contrastar les qüestions dominants: la de les polítiques de noves produccions en les programacions dels teatres institucionals. És en aquest sentit que en aquest estudi advoquem repensar-ne la preeminència, i ho farem confluïnt-ne els tres eixos que postulem, si volem enriquir i eixamplar les nostres mires i aprendre a indagar en corrents de pensament contemporani, artísticament, filosòfica i social.

4. Contextos (II): 20 primeres temporades del segle XXI dins la programació del Gran Teatre del Liceu (1999/2000—2018/2019)

4.1. Introducció. Especificitat de la metodologia emprada

El 4 d'abril de 1847 es va inaugurar el Gran Teatre del Liceu. Després de la reconstrucció per l'Incendi¹⁴³, a partir de la temporada 1999-2000¹⁴⁴, Joan Matabosch assumirà la direcció artística del nou Teatre fins el 2014. Durant els seus anys d'actuació, segons la pròpia web del Liceu ens exposa¹⁴⁵, va mostrar un gran interès en no reiterar valors —títols, produccions, cantants— ja consagrats, sinó que va procurar innovar amb propostes que estimulessin la identificació de l'òpera amb un art viu i en constant transformació.

En el mes de juny de 2014 Christina Scheppelmann es situà al capdavant de la direcció artística del Teatre. Durant cinc anys, i també segons la pròpia web del Liceu ens exposa¹⁴⁶, ha estat artífex d'unes temporades artístiques equilibrades i de gran qualitat sense renunciar a la innovació, amb la contractació de grans veus i amb un fort interès per apropar l'òpera als més joves.

A partir de la temporada 2019-2020 Víctor Garcia de Gomar s'incorporà com a director artístic del Coliseu. En ser aquesta la temporada de l'esclat de la pandèmia, alhora que la coincident amb un canvi de direcció artística, amb ella tanquem el marc temporal del nostre estudi. Aquesta temporada també fou la darrera de Christina Scheppelmann¹⁴⁷ ja que Víctor Garcia de Gomar encara no n'exercia les funcions. Incloem aquesta temporada 2019-2020 en la nostra anàlisi, doncs, només en el que pertoca als mesos pre-pandèmia: de setembre del 2019 a febrer del 2020. En aquest sentit, aquesta temporada és significativa, també, perquè el Consorci del Coliseu en ple celebrava el seu vint aniversari d'ençà la reinauguració del nou Liceu, 'El Tercer Liceu', després de l'incendi, sota el lema 'La força de l'òpera'¹⁴⁸. Aquesta nova etapa que inaugurarà Víctor Garcia de Gomar, si bé conté una Dramatúrgia de la Programació (Mortier, 2010 [2009]), queda fora del nostre marc teòric-temporal ja que nosaltres acabem amb la temporada 2018-2019 (juny

¹⁴³ "El segon Liceu 1861-1994 (...): L'incendi del 31 de gener de 1994, causà un profund impacte emocional i una forta i cohesionada resposta ciutadana. El mateix dia de l'incendi, el patronat del Consorci acordà per unanimitat la reconstrucció del Liceu en el mateix emplaçament. El projecte s'encarregà a l'arquitecte Ignasi de Solà-Morales al qual se sumarien Xavier Fabré i Lluís Dilmé. (...) L'1 de febrer de 1995 es constitueix el Consell de Mecenatge, amb la finalitat d'afavorir el finançament privat en la reconstrucció del Teatre i garantir la permanència del suport empresarial en el projecte del Liceu. (...) Tercer Teatre. El 7 d'octubre de 1999, se celebra la funció inaugural del nou Teatre amb *Turandot* sota la direcció d'escena de Núria Espert en un nou edifici que mantenia una aparença fidel a l'anterior, però dotat d'una infraestructura tècnica avançada". <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹⁴⁴ En referència a la sala principal, amb un aforament de 2.294 espectadors (inclosos sis espais reservats per a persones amb diversitats físiques), les localitats s'han classificat en categories per a la seva comercialització en funció, principalment, de la seva visibilitat a l'escenari.

¹⁴⁵ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹⁴⁶ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹⁴⁷ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/christina-scheppelmann-finalitzara-la-seva-etapa-com-directora-artistica-coincidint-amb-el-20e>

¹⁴⁸ <https://www.liceubarcelona.cat/ca/el-liceu-celebra-la-temporada-dels-20-anys>

del 2019)¹⁴⁹. Així doncs, ens ocupem només, com es veurà, d'una sola producció pertanyent a aquesta darrera temporada, en un annex a banda¹⁵⁰. La raó per la qual ho fem així és perquè el postulat de la Dramatúrgia escènica que fem en aquesta tesi es veié rodonament exemplificat en aquesta producció concreta malgrat ens quedi fora del nostre marc. Es tractà de de la força mediàtica que suposà La Mirada de Lluís Pasqual, un dels directors més emblemàtics de casa nostra, en dirigir *Doña Francisquita* el novembre del 2019.

L'argumentació del tancament del nostre marc teòric-temporal deixant-hi fora la temporada 2019-2020 té altres vessants. Aquesta temporada, com hem dit més amunt, és la primera d'una nova etapa liceista amb la nova direcció de Victor Garcia de Gomar. La primera temporada després d'un canvi de direcció —i a vegades, fins i tot, encara que potser ja nomes parcialment, la segona—, com en qualsevol altre àmbit de gestió, són temporades de transició on les idiosincràsies dels nous manaments no es relleven en la seva totalitat encara, ja que s'arrossegueu compromisos anteriors que s'han d'atendre i acomplir més enllà dels que dissenyarien i executarien els nous directius. Aquesta circumstància és extrapolable a tots els canvis de direcció al Liceu, de manera que cal comptar que la temporada que marca l'inici del nostre marc teòric-temporal, la del 1999-2000, si bé prové d'una aturada de gairebé quatre anys degut a l'incendi, s'havia mantingut en una mini temporada en el Teatre Victòria¹⁵¹, i el seu nou director artístic, en Joan Matabosch, encara deuria d'acomplir pactes i/o compromisos establerts pel seu predecessor, Albin Hänseroth¹⁵². En aquest mateix sentit, i d'enorme importància per a nosaltres, cal no oblidar aquesta circumstància en el moment que Christina Scheppelmann prendrà el relleu de Joan Matabosch, atès que, tal com expressem en altres parts, *L'enigma di Lea* si bé és un encàrrec d'ell, és presentat, produït i finançat, però, anys més tard per a la seva estrena absoluta, durant el mandat de la directora alemanya.

Tot seguit relatem el contingut d'aquest capítol tal com es pot resseguir en l'Índex i expliquem la metodologia emprada detalladament de manera global. Després, per cada Bloc que anirem transcorrent, hi trobarem la metodologia emprada segons les necessitats que hagi requerit el contingut que s'ha inventariat.

El buidat regit pels paràmetres que resseguim aquí de les vint temporades programades entre Joan Matabosch i Christina Scheppelmann durant les dues primeres dècades del segle vint-i-u ens ha propiciat un seguit de dades les quals, desgranades a continuació, ens han menat cap a les conclusions de la globalitat de l'estudi, transcendint les del propi capítol dels Contextos.

¹⁴⁹ Les temporades, s'inicien a l'inici de la tardor d'un any i es donen per finalitzades durant l'estiu de l'any següent.

¹⁵⁰ Ho veureu en l'Annex 9.

¹⁵¹ 'Malgrat l'incendi del 31 de gener de 1994, el Consorci decideix no aturar la programació artística que es traslladarà a altres equipaments de la ciutat. Durant aquests anys destaquen obres com *The Lighthouse* de Maxwell Davies (1996), *The Turn of the Screw* de Britten (1996) i *Le pauvre matelot* de Milhaud (1997) o *Alcina* de Händel i se'n representen d'altres com *Turandot* al Palau Sant Jordi (1994), *Tristan und Isolde* (1996) i *Macbeth* (1997) al Palau de la Música Catalana, *Madama Butterfly* (1995), *Norma* (1995) i *L'elisir d'amore* (1998) al Teatre Victòria, entre moltes d'altres.' <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-artistica>. I: 'Es desenvolupà l'activitat artística en altres importants espais escènics de la ciutat: Palau de la Música Catalana, el Teatre Victòria, el Mercat de les Flors, el Teatre Nacional de Catalunya o el Palau Sant Jordi, entre d'altres' <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹⁵² Tot i que ho hem anotat en una altra banda, ho recordem de nou aquí: l'alemany Albin Hänseroth (1939, Mönchengladbach-2004, Colonia (Alemanya), fou director artístic del Gran Teatre del Liceu entre 1990 i 1996. https://elpais.com/diario/2004/09/11/agenda/1094853607_850215.html

Hem contextualitzat a partir de l'observació i l'anàlisi de les vint programacions del nostre marc teòric-temporal els nostres tres eixos. Per tant, hem resseguit continguts d'arguments universals femenins transgressors¹⁵³, hem resseguit el sentit de perspectiva de gènere holística incloent-hi qüestions de paritat, i hem resseguit la fita de portar a terme un nou text per una nova composició per una nova producció escènica.

Els nostres paràmetres d'estudi, però, tal com ho hem apuntat en altres bandes, no s'ocupen de les direccions musicals, ni entra en detalls en els àmbits subordinats a la direcció de l'equip creatiu escènic. No donaríem abast. Ho hem de deixar per una altre estudi que convidem a fer seguint les línies que deixem proposades. En acabat, del que aquí ens ocupem és de les àrees de pensament dels creatius que conceben l'obra. És de l'àmbit de poder i de la repercussió que pressuposen els lideratges, i no dels seus intèrprets, damunt els quals fem recaure el que postulem.

Per altra banda, també proposem aquí, per a un futur, de fer un estudi dels programes de mà —disseny, contingut, estigmes visuals de reclam publicitari, etc.—, ja que ens ha semblat d'enorme interès de resseguir el sentit de perspectiva de gènere del desplegament i evolució que al llarg dels temps es fa d'un mateix títol o d'un de nou, en el context sociocultural en el qual és programat. Certament, hem detectat que els programes de mà concernents als títols que aquí tractem, van oferint un contingut distint a mesura que hi ha canvis en la línia de programació, i caldria observar, i fer anàlisi, per a extraure'n conclusions, de fins a quin punt el biaix i l'aproximació que els teòrics i comentaristes fan per cada títol i/o per cada producció en el redactat dels arguments, així com l'enfocament que fan dels mateixos, ja ve estigmatitzat pel caire moralitzant característic de l'heteropatriarcat consuetudinari tradicional. Al llarg de la revisió d'aquests materials per a extreure'n dades concernents als paràmetres del nostre estudi, hem trobat trets molt reveladors, l'interès dels quals rau que ells també ens parlen de quina societat som i a quina —moral, ètica i filosòficament parlant— societat, destinem el fet artístic i cultural en el nostre teatre.

A partir d'un primer resseguiment en el buidat de les nostres vint temporades ens hem vist obligats a fer nous resseguiments a mesura que hem anat avançant. El primer estadi de la recerca ha consistit en documentar els títols de personatges femenins transgressors. I el primer que ens va cridar l'atenció en fou una, d'entre les vint temporades, la del 2006-2007, per contenir una successió de títols voltant el personatge de Manon Lescaut¹⁵⁴ que de manera inusual es van poder veure en una sola temporada. En mirar-nos aquesta temporada amb més deteniment, vam creure important detectar-ne si, realment, es tractava d'una temporada d'especial caire femení, resseguint potser aquesta idea de Dramatúrgia d'una programació postulada per Gerard Mortier (2010 [2009]), de manera que ens vam decidir per immernir-nos-hi, per analitzar-la aïlladament i amb major deteniment.

Tot seguit, un cop se'ns havia rellevat *L'enigma di Lea*, vam fer un buidat exhaustiu de la temporada que la incloïa, la del 2018-2019.

En el procés de buidar aquestes dues temporades que acabem de relatar ens vam anar adonant d'altres dades. Vam decidir que pagava la pena resseguir-les i el resultat és una

¹⁵³ S'ha especificat a què ens referim per "transgressors" en el capítol precedent: 3. Contextos 1.: 3.3.4 Concatenacions de política i poder fins arribar a *L'enigma di Lea*.

¹⁵⁴ Personatge àmpliament documentat seguidament al llarg de tot el capítol.

sèrie de nous Blocs singulars. Per cada nou Bloc hi ha una reagrupació definida de títols. Aquests inventaris han menat pautes de reflexió d'inestimable vàlua.

S'han revisat exhaustivament, doncs, dades i referències d'un total de dues-centes quaranta-sis (246) produccions entre les vint primeres temporades del segle XXI¹⁵⁵. I d'entre aquesta totalitat de produccions n'ha sortit, en confluència amb els nostres tres eixos, un total de setanta-dos títols (72).

La informació que s'ha destriat per cada un d'aquests setanta-dos títols es troba desglossada en una sèrie d'inventaris que hem catalogat per Blocs. Aquests Blocs s'expliquen més a baix. Per cada títol detallem una sèrie de dades fixes comunes i també detallem un ventall de dades variables, tantes com ens ha semblat que afegien llum a les nostres reflexions, i que es troben als Blocs on cada títol s'ha encabir segons li corresponia¹⁵⁶.

El Bloc 1 és el que concerneix al primer buidat de tots. El buidat integral de les primeres vint temporades del segle XXI. S'hi ha destriat només els títols que contenen la qualitat de mite o de personatge mitificat, o de llegenda o esdevingut llegendari al llarg de l'humanisme, així com si és un revisionisme o una variant o revisitació d'un argument universal, femení transgressor.

El nombre de títols inventariats dels quals s'han desplegat dades pertinents d'aquest Bloc 1 i Annex 1 és de (32) trenta-dos.

Les dades que contenen els títols d'aquest Bloc 1 s'ajusten a l'any de la seva estrena, nom del compositor i del llibretista, i la referència desglossada d'en quantes i quines temporades concretament, el mateix títol ha aparegut durant els primeres vint anys del segle vint-i-u, i quin ha estat el nombre de representacions que se n'han realitzat, tant per temporada com en la totalitat, dins el marc temporal de l'estudi. Apreciar en una llista com la que es troba en l'Annex 1 aquesta seqüenciació i poder comptabilitzar-la, ens permet aproximar-nos tant als criteris dels programadors com als gustos del públic liceista, fent-nos sensibles a l'emmirallament social, artístic, cultural i filosòfic que se'n desprèn, fent via cap a les conclusions que aquí resseguim i que ens menen fins a *L'Enigma di Lea*.

A banda del Bloc 1 —i el seu Annex 1—, la resta de blocs i derivats —amb els seus correlatius annexos— contenen, a més a més de les ja esmentades, un ventall d'altres dades, les quals compleixen la funció de corroborar el biaix específic creat en cada cas, i a mesura que se'ns anava fent més concisa la informació que ens sobreixia.

El cas del Bloc 2, tal com es pot veure en l'Annex 2, correspon a la dissecció de la temporada 2006-2007, considerada en aquest estudi a priori com 'La temporada femenina'. Conté documentades diverses altres dades ja que s'ha indagat amb profunditat en l'argument de cada títol amb l'objectiu de conèixer la qualitat i el grau, quan escau, de femení i transgressor, per poder establir la possible cohesió i correspondència amb una Dramatúrgia de la Programació (Mortier, 2010 [2009]). En aquest Bloc 2, hem afegit a les dades fixades en el Bloc 1 del nombre de representacions, el mes dins la temporada

¹⁵⁵ Produccions, diem, que no títols, ja que aquests es van repetint d'una programació a l'altra.

¹⁵⁶ Certament, s'han economitzat tantes dades de concreció com s'ha considerat que no eren imprescindibles per avançar en el discurs, atesa també la facilitat d'accés, avui en dia, en el món mediàtic en el qual vivim, que tindria el lector si volgués documentar-se'n, en paral·lel, d'alguna dada extra que s'ha ofert aquí més a tall de 'dada curiosa' o 'de preferència personal de l'autora de l'estudi'. En qualsevol cas, en aquest àmbit artístic-cultural, considerem que tot ens enriqueix.

en qüestió, i l'any de vida i mort del compositor amb la nota de 'músic procedent de'. Aquesta assignació del seu origen respon a la mobilitat que caracteritza aquests artistes i la permeabilitat d'influències en la seva trajectòria creativa a partir de les geografies i les cultures per les que hagin (o haguessin) estat itinerant, tant com les influències procedents dels seus mestres i músics coetanis, de nacionalitats diverses alhora que itinerants també. No sempre un músic d'una nacionalitat de naixement *x* ha acabat sent representatiu de l'estètica o la tendència musical del mateix. En tot cas, la localització corresponent al país de naixement del compositor en qüestió, sí que ens ha permès fer un escandall de preferències de nacionalitat musical del nostre públic, més enllà de corroborar el que els historiadors ja venen documentant des de la inauguració del Liceu el 4 d'abril del 1847. Fem notar que, per altra banda —de manera genèrica tot i que es trobarà el lector amb excepcions—, no ens hem entretingut a documentar les mateixes dades de concreció dels altres creatius del títol. Els dels llibretistes, per exemple, es documenten només els que s'han considerat escaients pel biaix de l'argumentació que justificava la creació del bloc; aquesta decisió respon a la preeminència al llarg de la història de l'òpera de ser el compositor el creador principal, és a dir, a qui se li atribueix haver generat el projecte de revisitar l'argument universal o de rebre'n directament ell —i només ell—, l'encàrrec, de manera que la tria del llibretista per norma general ha estat tradicionalment lligada al criteri del compositor també. En aquest sentit, la documentació d'aquestes dades variarà en arribar a la contemporaneïtat. La ratlla la posem a partir de la segona meitat del segle XX fins al final mateix del marc temporal del nostre estudi. Seguit, més avall, ho ampliem.

En l'Annex 2 del Bloc 2 també es detallen un ventall d'altres dades diferencials i s'ha documentat amb deteniment la direcció escènica de cada títol.

Pel que fa al Bloc 3 amb el seu corresponent inventari en l'Annex 3, les dades documentades augmenten considerablement, ja que es tracta de la dissecció de la temporada on s'encabeix *L'enigma di Lea*, la temporada 2018-2019. Hem cregut imprescindible observar si hi havia cohesió dins la mateixa programació. És en aquest context que es conforma la recepció que en feu el públic i la crítica de l'obra Objecte Específic d'Estudi. En aquest Bloc 3, doncs, a més a més de documentar les dades descrites més a munt pels blocs 1 i 2, ens hem estès en constatar, si s'ha trobat l'any de l'estrena¹⁵⁷ de la producció quan ha estat un revival, en el cas de les importades o registrades com a coproduccions, de manera que podem afegir a la nostra valoració la variable del grau d'erosió que la dramaturgia escènica d'aquell títol pugui connotar en ser reposada al pas dels (molts o pocs) anys. És el cas de produccions antigues i/o desgastades per la seva reiteració, que com veurem, n'hi ha moltes. Aquesta darrera dada ha de contrastar forçosament amb la singularitat de la dada en qualitat de nova producció d'un nou text d'estrena mundial que s'ha significat en *L'enigma di Lea*.

També en aquest Bloc 3, pel que fa a l'argument dels títols que el conformen, hem documentat el valor de perspectiva de gènere, quan la conté, així com el grau de sintonia d'aquests arguments amb la contemporaneïtat política, social i cultural en el qual han quedat contextualitzats. Ambdues variables tenen especial importància en aquesta temporada del 2018-19 en ser-nos molt propera al moment d'escriptura d'aquesta tesi, i, per tant, la responsable de gran part del seu discerniment. Hem ampliat documentar-ne

¹⁵⁷ No sempre ha estat possible accedir a aquesta dada atès que les produccions importades o inclús les coproduccions no solen contenir en la web del Liceu l'any d'estrena de la producció, i cercar-la per altres medis ha resultat estèril en alguns casos, doncs el teatre d'origen, al pas de les temporades, ha anat eliminant de les seves webs la informació pertinent al títols antics.

dades que estan directament relacionades a la direcció d'escena i a l'equip creatiu escènic que l'ha conformat per cada títol. És la temporada amb la qual tanquem el nostre marc temporal. Altrament, és la temporada just anterior a l'esclat de la pandèmia, i això també ens la fa sentir encara molt a tocar, ja que durant les dues temporades subsegüents no hem pogut veure en la mateixa regularitat —ni fer una comparativa digna d'estudi— de títols en escena, amb les seves corresponents dramaturgies escèniques, tal com hem pogut observar al llarg de la resta del marc temporal del nostre estudi¹⁵⁸.

L'ordre de l'inventari d'òperes dels blocs 2 i 3 pertinents a les temporades 2006-2007 (per femenina) com per la del 2018-19 (per ser en la qual s'estrena *L'enigma di Lea*), és el de la successió cronològica que tingueren durant la temporada, cosa que ens ha propiciat extreure'n conclusions de l'índole, de quina manera tant l'oïda o la melomania del públic o el contingut argumental de les mateixes, s'anava sintonitzant o adequant, per tal d'encabir-hi obres d'una exigència major, tal com Mortier [2010 [2009]] postulava en els seus tractats.

De manera transversal, en aquests tres primers Blocs i corresponents Annexos, hem destacat, si ha escaigut, quan ha estat una dona la directora d'escena, tant si el títol contenia l'argument que mena el nostre estudi com si no; hem documentat, també, quan ha estat una nova producció, o quan ha estat autòctona i exclusiva del Liceu, o quan ho ha estat en coproducció estatal, o quan ho ha estat d'internacional; hem documentat, quan ha escaigut, si hi ha aparegut el nom d'una dona entre els crèdits del lideratge de l'equip creatiu, és a dir, i com quedarà explicat més endavant, dones compositores i dones llibretistes¹⁵⁹. I, en anar destriant i recollint tots aquests conceptes un a un, és quan ens hem trobat que pagava la pena oferir-los desglossats a banda, a tall de derivats d'aquests tres Blocs, en una sèrie de subblocs (4, 5, 6, 7 i 8) amb sengles subannexos, els quals han de contenir inventariats alguns d'aquests conceptes separadament.

Hem generat, seguidament, fent un nou buidat dels annals del Liceu dins el nostre marc temporal, un inventari de títols operístics que, indistintament del seu argument, pertanyessin a la segona meitat del segle XX. Buscàvem títols de composició més recent. S'ha tractat a través d'aquest biaix d'observar i inventariar els títols que escapessin del repertori canònic. Demarcar la ratlla temporal a partir de la segona meitat del segle XX respon a la necessitat de superar compositors com Strauss i Puccini, compositors que tot i ser referents del segle XX formen ja part del tou del repertori. També, a banda, hem realitzat un altre inventari de coproduccions i produccions pròpies del Liceu, les pròpiament enteses com a encàrrecs, per tal d'equiparar-les a *L'enigma di Lea*¹⁶⁰, amb tots els detalls dels líders creatius (compositors, llibretistes i direcció d'escena), i n'hem destacat i computat, si n'hi havia, les dones. Un parell d'altres dos inventaris els hem realitzat en paral·lel. L'un conté amb nom i correlació, les directores d'escena que han tingut l'oportunitat de dirigir al Liceu, desglossant-ne les internacionals de les nacionals, i per contrast a aquestes darreres, dins el mateix marc temporal i en convivència amb el nombre d'elles sorgit de l'anterior llista, el nom i correlació dels homes directors d'escena nacionals.

Fem notar que hem configurat un Annexa titulat Esparsos (Annex 9). Aquest Annex no té Bloc corresponent. El seu interès és transversal a tot l'estudi. Convidem a llegir-lo de

¹⁵⁸ Si bé han abundat, en el seu lloc, emissions on streaming i/o concerts, no és el mateix a efectes del que es ressegueix aquí.

¹⁵⁹ Ja hem explicat en altres punts perquè no ens ocupem en l'àmbit musical ni de directors ni directores, si escau, d'orquestra, així com tampoc d'altres membres creatius participants del fet operístic.

¹⁶⁰ Equiparar-ne el concepte d'encàrrec, s'entén, no el del seu argument o procés creatiu.

manera tangencial. Es tracta d'uns apunts que ens hem sentit en la necessitat de crear, tot desplegant trets que de manera tangencial ens han anat sorgint a mesura que ens hem anat endinsant en la nostra recerca, i que en dur-nos a reflexió, considerem que paga la pena deixar-los documentats en aquest estudi. Ho són: “A ran de la direcció d'escena al *Foyer* del Liceu de l'autora d'aquest estudi”; “Notes esparses d'interès general”; “Observacions sobre programes de mà”; i, “A causa de *Doña Francisquita*”.

Amb tot plegat, i d'aquesta manera, ens ha plagut comprovar que, complementàriament, però no banal, les conclusions de la totalitat de l'estudi s'enriqueixen considerablement.

També hem destacat altres dades dins la totalitat dels títols inventariats al llarg de tot l'estudi. Aquestes dades ens remetent d'una manera o altra al seu argument i a la importància d'aquest en aquest plec. D'aquesta índole, anirem trobant dades esparses esquitxades tant dins el corpus del capítol com en les notes, com, així mateix —molt més extensament encara—, en els annexos. Dades complementaries, diem, entre les quals destaquem aspectes com si és la primera vegada que un títol dins el nostre marc temporal i dins el marc teòric pertinent als tres eixos s'ha presentat al Liceu, així com el nombre de funcions que, un cop ha estat estrenat al Liceu, s'han ofert; i, finalment, també, aspectes com amb quina assiduitat el Liceu ha tendit a fer coproduccions, quins són els directors d'escena que han reiterat més sovint la seva participació en el Liceu i amb quins títols, i quins han estat els títols, i el seu nombre de funcions, que dins el repertori han estat els més representats.

Com es podrà observar, ens hem servit de les notes per tal de connotar tot de trets i contextos que ens han semblat no només necessaris per un major aprofundiment de cada un dels títols i les seves respectives produccions a l'hora de cohesionar les conclusions extretes, sinó també, i per una qüestió d'advocacia de la qualitat transversal que caracteritza el gènere operístic, per documentar aspectes literaris, musicals i escènics, que en ser troballes o fins i tot si es vol, anecdotaris, tenen la voluntat, si escau, senzillament d'enriquir el nostre coneixement historicista i humanista.

I, afegirem encara que, pel que fa a la quantitat de notes que es troben en els annexos, algunes hi són, també, i no ho negarem pas, per la seva qualitat de dades senzillament fascinants, de les quals no ens n'hem pogut estar d'oferir posar-hi l'atenció, per la sintonia que amb el cor d'aquest treball presenten, atesa la naturalesa d'un estudi que volta arguments, els seus creadors, i les conseqüents i subseqüents realitzacions artístiques.

Com es podrà apreciar, els Annexos corresponents a cada Bloc s'encapçalen amb la descripció del que contenen, precedint cada un dels inventaris. Els Annexos, doncs, són els mapes de cada un dels biaixos damunt els quals hi hem pogut veure amb claredat i traçar rutes de coneixement, alhora que ens han servit de valuosíssima ajuda a l'hora d'extreure'n tanta informació com ens ha calgut; també ens han funcionat a tall de prestatgeries, essent els cubiculums on hem pogut encabir, endreçar i catalogar, tot un exhaustiu resseguiment de vint temporades de programacions.

En les observacions del Blocs i en les conclusions que extraiem de cada un d'ells, així com en els Annexos corresponents, s'observarà que s'empra la grafia del valor numèric a l'hora d'assenyalar el recompte del que s'ha resseguit, i el valor nominal amb grafia de lletra, quan es tracta de mera descripció.

Un cop més recordarem que el que aquí ens concerneix és que tot plegat, tant per defecte com per excés, ens parla de nosaltres en tant que societat, de manera que ens ha d'ajudar a copsar l'impacte de *L'enigma di Lea* en el seu context teòric i espai-temporal: el fet

inusual de la seva gènesi i existència, les circumstàncies de la seva materialització, i, l'abans i el després que ha comportat. I efectivament això és així perquè fou a partir dels primers buidats de les primeres vint temporades del vint-i-ú, quan composàvem els eixos d'aquesta estudi, que ens vam adornar que l'Obra Específica d'Estudi, *L'enigma di Lea*, és una singularitat que fa frontissa entre el passat i el futur.

Hem parlat dels canvis en les programacions successives sota la direcció artística, més enllà del nostre marc temporal, de Victor García de Gomar. En aquesta incipient i interrompuda per la pandèmia nova era liceista, s'ha incentivat (encara que lenta i feixugament, però) tant la nova creació —nova composició, nova dramaturgia, nova producció—, com (molt lleument) un primer vestigi de tenir cura i atenció a la perspectiva de gènere, en un postulat més en adequació al segle XXI.

A continuació el que aquí dilucidem és com, en tot cas, s'hi ha arribat, a aquest present. I ho fem posant l'atenció en aquests primers vint anys de la nostra contemporaneïtat, ja que és en relació a aquest passat recent on s'haurà curullat el temps present. Quan justament en la composició i redacció d'aquest estudi hi culminarà el primer quart d'aquest nou segle i nou mil·lenni, el que es desplega seguidament és la descripció de les observacions que ens han ofert els Annexos que hem elaborat, contenint aquest passat. Ens hi ajudarà veure'ls un a un tant com tenir-los disposats al davant tots a l'hora. Observacions que ens han desvetllat reflexions tant com menat a conclusions.

4.2. Bloc 1: Títols d'arguments amb protagonistes Arquetipus Femenins Transgressors

En aquest bloc 1 i el seu corresponent Annex 1, tal com ho encapçalem, hi trobarem el buidat de Títols d'arguments amb protagonistes Mites Femenins Transgressors. Ens hem ocupat dels seus revisionismes i dels personatges emblemàtics mitificats al pas del repertori operístic portes a escena durant les primeres vint temporades del segle XXI al Gran Teatre del Liceu. Molts dels títols porten el nom de la dona protagonista, tot i que no tots. Alguns dels títols són obres dins les quals les seves heroïnes potser no són protagonistes absolutes, però són coprotagonistes emblemàtiques i homòlegs a personatges masculins del tall “mite transgressor”. És a dir, s'han triat tots aquells títols l'argument dels quals gira en torn un conflicte d'un personatge femení que volgudament transgredeix l'ordre establert per l'heteropatriarcat. Anirem veient que ens referim a una transgressió per voluntat pròpia, a exercir la desobediència vers el paradigma imperant i a prendre decisions per compte propi (és a dir no induïts per altri) per tal de subvertir l'estructura i els fonaments dominants hegemònics.

De tots els títols extrets, el primer que observem és quins i quants, i, d'aquests, quantes vegades, és a dir en quantes temporades, han estat reposats al llarg d'aquestes primeres vint programacions del segle vint-i-u. Aquesta dada ens hauria d'aportar llum damunt les preferències d'arguments de l'espectador liceista, atesa la premissa dels directors artístics escollint-los, per tal d'assegurar satisfer els seu públic, els abonats, principalment, per tal de garantir la venda d'entrades i els ingressos econòmics. Alhora, tal com veurem, el nombre d'obres menys representades, i quines i en quines temporades, ens hauria de donar llum sobre les incisions —tant si han estat escasses o si són de més recent incorporació— de nous títols dins el repertori.

La metodologia emprada segons les necessitats de l'inventari fet per aquest Bloc 1 i el seu corresponent Annex 1 es llegeix a continuació.

Es pot apreciar que hem distingit, per tal de facilitar observacions i mirar d'arribar a conclusions, amb una nota al peu de les pàgines dins l'Annex 1, vinculat a aquest Bloc 1, les temporades en què un títol ha estat programat dins el període de la direcció artística de Christina Scheppelmann, més curt dins el nostre marc temporal, de manera que entendrem que la resta de títols inventariats en aquest Annex 1 són les pertanyents al període de Joan Matabosch, essent el seu període de programacions el de més llarga durada.

Quan es tracta de títols programats poques vegades, computem la qualitat de risc i voluntat de renovació del repertori per part de la direcció que les hagi programades, confrontant aquestes dades amb les de les reposicions freqüents i nombroses, que connotarem de complaents a una demanda de tendència conservadora amb la qual s'ha identificat consuetudinàriament el públic de casa nostra.

Les vint temporades en les quals ens hem immiscit contenen 14 temporades sota la direcció de Joan Matabosch, des de la del 1999-2000 fins a la del 2013-2014, i 6 temporades sota la direcció de Christina Scheppelmann, des de la del 2014-2015 fins el 2019-2020, temporada escapçada per la pandèmia i en la qual, com hem dit més a munt, tot i ser una temporada dissenyada per la directora alemanya, és en la qual Victor Garcia de Gomar prendrà el relleu.

Així doncs, entre les dues-centes quaranta-sis (246) produccions encabides en les vint primeres temporades del segle XXI, hem comptat trenta-dos (32) títols amb les qualitats d'arguments mítics i els seus revisionismes femenins transgressors.

Observem que la freqüència més altra de reposició d'un títol en aquests primers vint anys, és de 5 temporades, i el nombre màxim de representacions d'un mateix títol és de 56, el d'*Aida*.

Segueixen els títols reposats 4 temporades, *Tosca* amb un total de 47 representacions, i *Turandot* amb un total de 46 representacions.

El següent escandall de freqüència ens porta a veure els títols que s'han reposat en tres temporades, essent *Madama Butterfly* el del nombre màxim de 46 representacions, i *Norma*, amb 29.

Observem que no hi ha coincidència en el nombre d'un títol reposat en més nombre de temporades amb el número de funcions que s'hagi ofert d'un títol en concret. A raó d'això: seguint *Aida*, que és el més representat, amb 56 funcions, veiem que *Madama Butterfly*, en tres temporades, ha estat representat el mateix nombre de vegades que *Turandot* en quatre, és a dir un total de 47 representacions cada títol respectivament.

De tots aquests títols, cap és una composició d'una dona, de cap és la llibretista una dona, tampoc, i només 1 títol, *Turandot*, ha estat portat a escena per una dona directora, Núria

Esperit, observant que, de les quatre reposicions, tres són la seva dramaturgia escènica, però la quarta, ja no, essent la direcció escènica del director Franc Aleu¹⁶¹ i¹⁶².

Després, seria el terme mig, el més comú, la reposició en dues temporades, amb un total d'11 títols, amb el nombre màxim de representacions de 32, per *La Traviata*, de 29 per *Manon*, de 27 per *Carmen*, de 28 per *Macbeth*, de 22 per *La Gioconda*, de 20 per *Luisa Miller*, de 19 per *I Puritani* i *Die Walküre*, de 12 per *Elektra* i *Kátá Kabanová*, i, el mínim, de 6, per *La Voix Humaine*.

D'entre els quals cap són d'una compositora, cap d'una llibretista, i 3 han estat portats a l'escena per una dona directora: Liliana Cavani, Phyllida Lloyd i Annilese Miskimmon.

Observem també que de *Macbeth*, de les dues vegades que s'ha programat, només una, la del 2003-2004, és una producció sota la direcció de la directora i cineasta britànica Phyllida Lloyd; destaquem que entre tots els títols pertinents al personatge Manon Lescaut, entre les vint temporades —i d'especial anàlisi en el Bloc 2 i Annex 2 tal com es veurà més avall, dins la temporada 2006-2007—, només hi ha una producció sota la direcció d'escena d'una directora: Liliana Cavani; i, de *I Puritani*, de les dues temporades que s'ha presentat, només una —la que coincideix amb la direcció de Carme Portaceli al 2018-19 per *L'enigma di Lea*—, és una producció portada a escena per una dona directora, Annilese Miskimmon.

I en contrast, els títols que només han estat presents en una temporada, han estat 16, dels quals el nombre de representacions d'aquest mateix títol, ha estat de 12, el màxim, per *Salomé*; 11 per *Semiramide*, *L'arbore di Diana* i *El castell de Barba Blava*; 10 per *I Capuleti e i Montecchi*, *Ariadne auf Naxos* i *Les pêcheurs de perles* amb la direcció d'escena de l'holandesa Lotte de Beer —qui, nascuda al 1982, és la més jove de totes les directores en l'inventari d'aquest estudi—; 8 per *Ariane et Barbe-Bleu* i *Romeu et Julieta*; 7 per *Rusalka*; 6 per *Die Frau ohne Schatten*, *Samson et Dalila*, *El cas Makropulos* i *Rodelinda*; 5 per *Lulú* i 4 per *L'enigma di Lea*.

Destaquem que *L'enigma di Lea* és el títol que, entre la totalitat dels 32 inventariats en aquest Bloc 1 i Annex 1, se li van programar menys quantitat de funcions.

Observem que en aquest darrer subgrup dedicat als títols programats en una sola temporada, que cap són d'una compositora, cap d'una llibretista, i només 2 d'entre els 16 inventariats, són portats a l'escena per una dona directora, Carme Portaceli, per *L'enigma di Lea*, i Lotte de Beer com hem vist per *Les pêcheurs de perles*.

A tall de conclusió d'aquest primer buidat, d'entre tots els títols inventariats en aquest Bloc 1 i Annex 1 relatius als que encabim en el biaix de personatges mítics —i esdevinguts tals— femenins transgressors, 11 pertanyen a les 14 temporades dirigides per Joan Matabosch, en el període encabir del 1999 al 2014; i 21 són els títols pertanyents a les 6 temporades dirigides per Christina Scheppelmann entre 2014 i 2019. Cal tenir en compte que de la totalitat, 4 d'aquests títols són de la temporada frontissa entre una

¹⁶¹ Franc Aleu, Barcelona, 1966. Durant anys ha estat l'home de l'audiovisual a La Fura dels Baus. Ara salta a la direcció d'òpera amb una producció de *Turandot* al Liceu marcada per l'ús de alta tecnologia. <https://www.liceubarcelona.cat/ca/estrena-mundial-de-la-nova-produccio-de-turandot>

¹⁶² Podreu veure extensament la informació voltant aquesta producció, i tot el que és pertinent a la codirecció de Susana Gómez, al llarg del capítol en els diversos blocs i corresponents annexos on també l'hem encabida.

direcció artística i l'altre, per tant, i per no atribuir-les ni a l'un ni a l'altra, ens sembla més equitatiu repartir-les i considerar que al període Matabosch en pertanyen 11+2, per tant 14, i al període Scheppelmann en pertanyen 21-2, per tant, 19. Amb tot, les xifres són eloqüents per elles mateixes, tenint en compte, a més a més, el nombre desigual de temporades programades entre un i altra —14, en Joan Matabosch— i 6, Christina Scheppelmann—.

En qualsevol cas, 32 títols de protagonisme mític, i/o esdevingut tal en el repertori, femení de caire transgressor, en vint anys de programació on per cada temporada hi ha una mitjana d'uns 12 títols, ens indueix a considerar que l'interès pel contingut del nostre biaix per part de les direccions artístiques així com de les demandes del públic liceista és més aviat escàs.

Conclourem, pel que fa a la incursió femenina de resultes de la paritat sota perspectiva de gènere que aquí postulem com ineludible i holística, que en la totalitat d'aquests primers vint anys de programació del segle vint-i-u, dins el biaix en el qual ens movem en aquest Bloc 1 i Annex 1, no hi ha entre els 32 títols cap d'una dona compositora, cap d'una dona dramaturga autora de llibret o del text per a l'escena, i comptem en un total de 6, les dones directores d'escena, dues de les quals són autòctones (Núria Espert i Carme Portaceli), i les altres quatre, són d'altres orígens europeus (Liliana Cavani, Phyllida Lloyd, Annilese Miskimmon i Lotte de Beer).

4.3. Bloc 2: Temporada 2006-2007. Una temporada “en femení”?

Ens aturem a fer una anàlisi a banda de la temporada 2006-2007 perquè, tal com hem anat avançant més a munt, ens va cridar l'atenció, des de l'inici de l'estudi i ja en els preliminars del buidat de títols cercant en quins confluïrien, si esqueia, algun, i/o dos, i/o tots tres, dels nostres eixos, pel fet de presentar-se'ns com una temporada de marcat caire femení¹⁶³.

Per tal de comptar amb el màxim de dades a l'hora de corroborar les nostres conclusions, hem volgut veure detingudament, per una banda, si en aquesta temporada, aparentment més idiosincràtica que les altres per la correlació de títols i dins el nostre marc temporal, n'eren aplicables (o no) els postulats de Dramatúrgia d'una Programació que a partir de Mortier (2010 [2009]) venim desplegant àmpliament. A l'hora però, d'aplicar per aquesta temporada el concepte besllumat per Gerard Mortier de Dramatúrgia d'una temporada, cal fer notar que Mortier, no havia escrit encara els seus tractats en el moment en què Joan Matabosch la dissenyava, si bé el director Belga ja era al capdavant de El Teatro Real des del 2010. Per tant, el mèrit, si escau, de quina coherència interna conté (o no) aquesta temporada, segons nosaltres aquí la resseguim, caldria atribuir-la a Joan Matabosch.

¹⁶³ Reiterem que la tria d'una temporada que crida l'atenció per la presència de personatges femenins, té l'objectiu, com tota la resta de l'estudi, de mirar de contextualitzar a partir de l'observació del llarg d'aquests vint anys del segle vint-i-u, i en retrospectiva, quin ha estat el sentit de perspectiva de gènere tal com el despleguem aquí.

La del 2006-2007, és, efectivament, una temporada en la qual es compte un nombre extra de títols femenins i una curiosa correlació pel que fa a un d'ells, en voltar el personatge de la Manon Lescaut.

L'observació d'aquesta temporada ens reporta les següents apreciacions:

Per començar, no hi conflueixen simultàniament, en cap dels títols que la componen, els tres eixos del nostre marc teòric.

Cal puntualitzar, a més, que no tots els noms femenins que intitulen les òperes d'aquesta temporada en particular, són transgressors, com tampoc tots són mites o han esdevingut personatges mítics o llegendaris en el transcurs de la formació del repertori tal com el coneixem avui. Alhora, però, s'hi troben obres que no essent el seu títol el nom de cap personatge femení, sí que els contenen com a coprotagonistes dins el seu argument, tal com veurem a continuació, i en l'Annex 2 en el qual rau aquest Bloc 2.

Així doncs, pel que fa a la dimensió de femení transgressor, ens hem immersit en cada un dels títols, i hem fet lectura atenta dels seus corresponents programes dins la temporada, per tal d'esclarir, des la nostra perspectiva actual, tal dimensió¹⁶⁴. Pel que pertoca als programes, cal que reiterem la importància que hem atribuït, ja en la introducció d'aquest capítol, a la mirada que la direcció del teatre, els teòrics escollits, la comunitat sencera, de fet, volen bolcar en el redactat, condicionant l'apreciació dels seus protagonistes, oferint-nos ja amb això un significatiu emmirallament social¹⁶⁵.

Els títols que van comprendre aquella temporada són:

La Clemenza di Tito, *Lucia de Lammermoor*, *Manon Lescaut*, *Don Carlos*, *Boulevard Solitude*, *Der Fliegende Holländer*, *La khovantxina*, *Le portrait de Manon*, *La voix humaine*, *Manon*, *Thais*, i per finalitzar, *Norma*.

D'entre aquests 11 títols, 3 d'ells, *Manon Lescaut* ('la Manon de Puccini'), *Thais* i *Norma*, són títols de protagonistes absoluts que tracten el periple de personatges femenins transgressors mitificats o fets llegenda en la seva travessa pel repertori humanístic operístic en el sentit ampli i profund que dilucidem en el nostre estudi.

D'entre els 7 restants, 5 d'ells, *La Clemenza di Tito*, *Don Carlos*, *Boulevard Solitude*, *Der Fliegende Holländer* i *La voix humaine*, malgrat els títols no prefiguren directament una dona ni tracten un mite femení ni un personatge femení mitificat o fet llegenda en la seva travessa pel repertori humanístic operístic, les coprotagonistes femenines que el componen contenen palesa la seva transgressió, en haver, d'una manera o altra, alterat l'ordre moral, social i/o polític del seu context, tergiversant la jerarquia de poder imposada per l'heteropatriarcat.

Dels 3 restants, *Lucia di Lammermoor*, *Le portrait de Manon* i *Manon* ('la Manon de Massenet'), malgrat els títols ens remetent a protagonistes dones i han esdevingut personatges femenins mitificats o fets llegenda en la seva travessa pel repertori

¹⁶⁴ Voldríem fer notat que l'anàlisi que hem fet dels personatges femenins de cada títol no s'ha aturat en l'estudi literari o en el resseguiment que hagi tingut al llarg la història de l'art, sinó que ha respost a un estudi psicodramàtic inscrit en el paradigma de perspectiva de gènere en sintonia amb la nostra contemporaneïtat, tal com ho tractem al llarg d'aquesta recerca.

¹⁶⁵ En una nota anterior, hem fet rellevància de com per cada moment sociocultural que un programa és escrit en presentar, tant si és estrena, com si de nou es tracta d'un títol enèsimament portat a l'escena del Liceu, s'hi pot detectar el biaix d'interpretació, condicionant ineludible del que en serà després la corresponent Dramatúrgia escènica.

humanístic operístic, no els cataloguem de transgressors, dins els paràmetres d'aquest estudi, ni pel seu periple ni per l'argument damunt el qual se'n sosté aquest mateix periple.

El binomi que per primera vegada es presenta al Liceu de *Le portrait de Manon* amb *La voix humaine* no té més relació entre sí que la percepció tan comuna per part de l'heteropatriarcat de mantenir un denominador comú de protagonistes femenines, sigui quin sigui el seu posicionament. En aquest sentit, els dos títols són a les antípodes l'un de l'altre per mor del concepte de transgressió femenina des de la perspectiva de gènere que aquí resseguim.

Entre els 11 títols no s'hi troba cap dona compositora, ni cap dona llibretista; i, malgrat ser una temporada que evidencia una feminitat pel que concerneix als arguments que l'han conformada, només s'hi troba una dona directora d'escena, Liliana Cavani, per la *Manon Lescaut* de Puccini. Liliana Cavani, nascuda a Capri, Itàlia, al 1933, és coneguda per la seva filmografia i guions al cinema, entre d'altres, per la realització d'*El porter de nit* (1974). Per tant, es tracta d'una dona directora, la sisena que dirigeix al Liceu sis anys després d'haver encetat el segle XXI, d'una altíssima reputació internacional. Una de les conclusions que també extrèiem de manera transversal, és que perquè una dona dirigeixi a l'escena dels nostres teatres públics ha d'haver demostrat un llistó altíssim¹⁶⁶, d'una alçada que en escriu supera la de molts homes directors coetanis, no només els nacionals, sinó també els internacionals.

De *Lucia di Lammermoor*, malgrat la seva enorme popularitat en tant que icona femenina al servei de la cosmogonia de l'heteropatriarcat, fem notar que cap de les presentacions o reposicions han estat portades a l'escena per una dona directora d'escena fins arribar a, per primera vegada al Liceu, la temporada 2020-2021 —en pandèmia—, fora ja del nostre marc temporal. Malauradament, doncs, no podem aturar-nos-hi per analitzar si la Dramatúrgia escènica que s'oferí, distava molt o poc de les tradicionalment presentades, provant d'anar a contra-text, i trobant la manera de passar el filtre d'una perspectiva de gènere en consonància al pensament i l'estètica del primer quart del segle XXI.

En el cas de *Le portrait de Manon* que es tractà d'una nova producció del Liceu en estrena absoluta, s'adjudicà al director d'escena i coreògraf Nord-americà David Lefkovich.

De *La voix humaine*, el conflicte i argument del qual és la transgressió a què la porta l'emotivitat femenina, no ens consta —a data d'aquest estudi— que en cap de les produccions en la qual ha estat revisió al Liceu, la direcció d'escena hagi recaigut en una dona.

I de *Norma* —la revisió per excel·lència del mite de Medea en el repertori operístic— destaquem que degut a la popularitat del títol i tot i ser conscients que escapem als marges establerts en el marc temporal del nostre estudi, ja que segons els annals¹⁶⁷ del Liceu, des de la primera funció en registre el 16/10/1847, fins l'última representació al 17/02/2015, entre 26 reposicions de produccions amb les seves respectives revisions escèniques, i amb un total de 155 representacions al Liceu, cap d'elles ha estat dirigida en escena per una directora. No tenim, doncs, cap dramatúrgia escènica amb mirada en femení d'un mite femení que des del seu origen clàssic és tan intrínsecament transgressor.

¹⁶⁶ Com és ben sabut, aquesta facultat no és exclusiva de la creació artística pel que fa als estaments de lideratge, però si bé es extrapolable a tots els àmbits de poder de la nostra societat, en les Arts escèniques és una realitat aclaparant, tal com les conclusions revelaran.

¹⁶⁷ Inventari de *Norma* al Liceu: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FObra?idobra=26>

Per tot plegat, concloem que la perspectiva de gènere que cerquem aquí no es correspon només al fet d'un desplegament de títols de dona, o d'arguments femenins, que n'emfasitzin els seus periples. Hi torbem a faltar molts altres elements i aspectes tangencials o en confluència, perquè hi veiéssim un propòsit de perspectiva de gènere. És una temporada que, certament, toca molts arguments femenins, molts més que en les altres 19 temporades del nostre marc temporal, però se n'evidencia el predomini imperant i característic de la perspectiva de l'heteropatriarcat. Bé podria ser que en els anys en què es va configurar, és a dir, en els dos o fins i tot tres anys anteriors a la programació del 2006-2007 —atesa l'antelació amb la qual s'han de concretar les produccions i els seus artistes participants en un teatre de les característiques de les del Liceu—, el seu director artístic i fins i tot el públic i la crítica, la consideressin una temporada que contemplava una Dramatúrgia de la programació “d'ínfules feministes”. Però vista des d'ara, en la retrospectiva del pas dels anys, si la contemplà, no fou pas, de cap de les maneres, en el sentit de Perspectiva de Gènere holística que aquí i ara ressegüim. Tampoc conté d'una manera explícita els altres eixos en confluència.

4.4. Bloc 3: Temporada 2018-2019. Temporada on s'encabeix *L'enigma di Lea*

Els títols que van comprendre aquella temporada són:

I Puritani, Candide, Kátá Kabanová, L'italiana in Algeri, Madama Butterfly, L'enigma di Lea, Rodelinda, La Gioconda, Les pêcheurs de perles, Tosca, i Luisa Miller; en versió concert¹⁶⁸, també: *Hamlet*¹⁶⁹ i *Agripina*¹⁷⁰.

Aquesta és la temporada número cinc de Christina Scheppelmann, incorporada des del mes de juny de 2014. Serà la seva darrera temporada al capdavant de la direcció artística del Teatre. La temporada de la qual ens ocupem ara, doncs, conté l'encàrrec de *L'enigma di Lea* detonat pel seu predecessor, en Joan Matabosch. Paga la pena sensibilitzar-nos davant l'evidència temporal del que costa arribar a materialitzar un projecte nou de les característiques d'aquest, una estrena absoluta de nova composició, nova dramatúrgia, nova producció, per tal d'esdevenir una estrena mundial.

Si s'ha resseguit o no una Dramatúrgia de la Programació (Mortier, 2010 [2009]) és el que observarem nosaltres aquí; i un cop hi catalitzem els paràmetres, corroborarem si s'encabeixen en el marc conceptual del nostre estudi, ja que segons la nota recollida en la web del Liceu a raó de la presentació de la Temporada 2018-2019, es descrivia, pel que pertoca al nostre eix principal, la perspectiva de gènere, que hi havia un 'marcat

¹⁶⁸ No analitzem els concerts, tot i que en aquest cas, per la rellevància d'aquesta temporada, i a efectes d'alguns dels resseguiments d'alguns dels paràmetres del marc conceptual que aquí contemplem, sí que comptarem els títols com a part de la mateixa. Ho farem notar, a tothora, però.

¹⁶⁹ Ambroise Thomas (Metz, 1811- París, 1896) compositor de *Hamlet* i excel·lent representant del drama líric francès, va llegir aquesta partitura rica en matisos i desplegament dramàtic, que contempla una ària de follia per a la soprano.

¹⁷⁰ *Agrippina* segons fonts en la web del Liceu, és una de les òperes més desconegudes de Händel, l'última òpera del compositor estrenada a Itàlia el 1709.

protagonisme femení¹⁷¹, cosa que en l'anàlisi del bloc hem de veure si corroborem o no, si hi estem d'acord, o no, amb la retrospectiva dels anys i la mirada en femení holística que apliquem nosaltres aquí.

Certament, dels 13 títols, 8 són prefiguracions de dones (entre elles, mites i llegendes, o revisionismes de mites i llegendes, o personatges històrics, o personatges esdevinguts tals al transit del repertori operístic i la història de l'humanisme i de l'art), *Kátá Kabanová*, *L'italiana in Algeri*, *Madama Butterfly*, *L'enigma di Lea*, *Rodelinda*, *La Gioconda*, *Tosca*, i *Luisa Miller*, i 2 d'entre els 5 restants, malgrat els seus títols no són el nom d'una dona, el seu argument conté en les seves coprotagonistes personatges femenins que s'encabeixen en el nostre resseguiment dins *Les pêcheurs de perles* i *IPuritani*. De tots aquests títols, dins el nostre biaix, destaquem que, per una banda, pel que fa a *Kátá Kabanová* és una òpera de Janáček que s'ha establert sovint en paral·lelisme amb *Jenůfa*. Els dos títols tenen com a protagonistes dues de les heroïnes més commovedores de tot el repertori, dues ànimes lliures ofegades pels convencionalismes d'una societat tancada, de la qual n'acaben sent víctimes de violència de gènere —direm avui nosaltres sota la mirada en femení i de perspectiva de gènere d'aquest estudi—, cosa que no va ser traduïda en la dramaturgia escènica amb tota la resolució que caldria desitjar¹⁷². I, per altra banda, *Rodelinda*, que fet un estudi profund del títol¹⁷³ s'hi encabeix, mentre que *L'italiana in Algeri*, dins aquest estudi, no el considerem un títol en consonància a la perspectiva de gènere que apliquem aquí ja que no conté els vestigis que n'atribuïm al final d'aquest primer quart del segle XXI.

Fem notar, doncs, que després de la temporada del 2006-2007, vista com la Temporada més femenina que programà Joan Matabosch entre 1999 i 2014, aquesta darrera

¹⁷¹ “El marcat protagonisme femení en els títols operístics es conjuga amb 3 propostes escèniques noves i actuals de tres directores d'escena, Portaceli, Miskimmon i de Beer. Una mirada femenina també en la innovació estètica, un tret indispensable per a la directora artística del Liceu: “*Intentem cercar espais de disrupció, creativitat i sorpresa. Busquem també l'equilibri de propostes que puguin ampliar l'horitzó del nostre públic*”. Kàtia Kabànova, un dels títols més sòrdids del catàleg operístic de Janáček i menys vistos al Liceu, retrata l'alliberament de la dona en un muntatge de David Alden que aprofundeix en una societat disfuncional dins del totalitarisme soviètic. Aquest títol és un repte per a l'Orquestra Simfònica del Liceu que esdevé protagonista en aquesta obra del repertori xec amb 85 músics al fossat dirigits pel mestre Pons. Una producció de l'English National Opera amb la soprano nord-americana Patricia Racette. *L'italiana in Algeri* de Rossini, també en la línia de l'alliberament de la dona i la cerca de la llibertat, torna al Liceu després de 36 anys. Una farsa còmica també poc representada al Teatre, que compta amb un muntatge vistós i colorista del regista Vittorio Borrelli, d'acord amb l'esperit imaginatiu de la música rossiniana que assumeix Riccardo Frizza.” <https://www.liceubarcelona.cat/ca/nova-temporada-201819-la-veu-del-liceu>

¹⁷² Un element biogràfic acompanya la creativitat desbordant de la darrera època creativa de Janáček, la passió que el compositor va viure per Kamila Stösslová, una dona casada 38 anys més jove, a la qual va dedicar una intensa activitat epistolar. En una d'aquestes cartes, el músic confessava a la seva musa que “he posat sense parar la vostra imatge sobre Kàtia Kabànova mentre componia l'òpera”. I poc abans de morir, li dedicava la partitura en una apassionada missiva. A diferència d'aquesta altra dona casada que és Kàtia, Kamila mai va voler anar més enllà d'una simple amistat. Per una altra banda, i per mor de les ironies del destí, el 1918, vuit mesos després de l'estrena triomfal de *Jenůfa* a Viena, per ordre expressa de l'emperador Carles I davant l'oposició dels sectors més nacionalistes alemanys, naixia la República de Txecoslovàquia. Programa: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

¹⁷³ *Rodelinda* és una òpera meravellosa, de Händel, tot just rescatada per al repertori, que no es coneixia al Liceu, i ha requerit un aprofundiment del periple de la seva protagonista per dilucidar-ne la qualitat de transgressora, cosa que hem acabat determinant que té, tal com en l'Annex 3 i en la nota corresponent al títol es pot corroborar.

temporada de Christina Scheppelmann, d'entre les cinc que va dissenyar entre el 2014 i el 2019, no només se li equipara, sinó que la supera¹⁷⁴.

Pel que ateny a la presència femenina a efectes de lideratge creatiu de cada producció, no hi consta cap dona compositora com tampoc cap dona llibretista. De directores d'escena, en comptem tres, incloent la mateixa Carme Portaceli, receptora de l'encàrrec de *L'enigma di Lea*. Així doncs, d'entre els 11 títols portats a escena¹⁷⁵ amb els seus 11 corresponents líders creatius escènics, Annilese Miskimmon¹⁷⁶ debutava al Liceu amb *I Puritani*; deixem aquí apuntat, de passada i per l'excel·lència que suposa, que la responsable de portar a escena el seu revival al Liceu en aquesta temporada 2018-2019, també és d'una dona, Deborah Cohen¹⁷⁷. La tercera de les dones directores, en qualitat de líder creativa escènica, és la jova directora d'escena holandesa Lotte de Beer al càrrec de la producció de *Les pêcheurs de perles* provinent del Theater an der Wie¹⁷⁸. Anotem que també la directora responsable de la seva reposició al Liceu per aquesta temporada 2018-19, fou una altra dona, Dorike van Genderen. I malgrat només ens ocupem dels líders creatius de les produccions, volem deixar anotat aquí que hem observat en aquesta producció un equip creatiu escènic majoritàriament femení, i ja que és tasca del líder escènic escollir els seus col·laboradors i conformar-ne l'equip, en el nostre marc teòric, i en virtut d'aquesta producció, això n'emfasitza el significat del que resseguim. Efectivament¹⁷⁹, el disseny de Noelia Rúa per la reposició de la coreografia, de Marouscha Levy per a l'escenografia, i de Jorine van Beek pel vestuari, comprenen una paritat rarament¹⁸⁰ atorgada a creatives dones.

Observem, a més a més, que d'entre els 13 títols només 1 és un encàrrec: *L'enigma di Lea*, el qual, alhora, reunint tots els requisits amb els que nosaltres confluïm, és també l'únic del segle XXI.

Comptem, però, encara que en una versió concert en semi-posada en escena, amb una altra estrena al Liceu, *Candide*, també producció pròpia.

D'entre els 13 títols, a banda *L'enigma di Lea*, 4, són operes del segle XX, *Candide*, *Kátá Kabanová*, *Madama Butterfly*, i *Tosca*, tenint en compte però, que només 1, *Candide*, és una obra estrenada a ran de la segona meitat del segle passat, essent les altres estrenes

¹⁷⁴ Efectivament, 8 i 9, respectivament.

¹⁷⁵ N'excloem d'aquets còmput els 2 concerts, però hi queda adscrit el títol en semi-posada en escena.

¹⁷⁶ Annilese Miskimmon (Belfast, 1974). La precedeix una impressionant trajectòria en la direcció escènica a l'òpera i en la direcció artística de diversos teatres i festivals tant al Regne Unit com en d'altres ciutats europees. Des del maig del 2020 és directora artística de l'ENO (English Opera House i el London Coliseum).

¹⁷⁷ Deborah Cohen, directora d'escena encarregada de la reposició de *I Puritani* al Liceu en aquesta temporada 2018-19, és una jova britànica vinculada en l'actualitat al WNO (Welsh National Opera), de qui cal fer notar que tot i havent estat ja al càrrec de la direcció d'òperes tant al Regne Unit com per arreu d'Europa, exerceix sobretot de Revival Director. És a dir, la seva trajectòria conté en molt menor grau Dramatúrgies escèniques de la seva autoria.

¹⁷⁸ Lotte de Beer (1981) ha conreat la seva reputació a partir d'una trajectòria determinada a apropar l'òpera al públic més jove: va fundar l'any 2010 la seva pròpia companyia, Operafont. És successora de la nova Òpera d'Amsterdam. Ha dirigit al Teatre an der Wien, al MünchenerBiennale, al Festival d'Holanda, al NeuköllnerOper, Ópera Leipzig, a l'AaltoMusiktheater Essen, al Teatro Real, a l'Óperalsraelí, entre molts d'altres, i al Gran Teatre del Liceu de Barcelona en debutar-hi aquesta temporada del 2018-2019.

¹⁷⁹ Amb l'excepció del dissenyador d'il·luminació.

¹⁸⁰ Més que 'rarament', qui sap si per primera vegada en la història de l'òpera, cosa que si volguéssim constatar hauria de ser fora dels marcs d'aquest estudi. En qualsevol cas, sí que és la primera vegada al Liceu.

esdevingudes molt a l'inici del segle i cap posterior als anys 30. Amb tot, mirant de ser coherents en el nostre resseguiment, l'observació ens fa fer notar aquí, també, que dels 4 títols, 2 són obres que formen part del repertori operístic per excel·lència, *Madama Butterfly* i *Tosca*, i de les altres 2, un cop descrit el cas de *Candide*, la que queda, *Kátá Kabanova*, és ben inusual al Liceu.

Volem fer notar que la informació que acabem de descriure en els dos paràgrafs de més amunt conté evidents exempcions entre els paràmetres que resseguim aquí. Efectivament, per una banda, de *Candide* no en tenim una dramatúrgia escènica total i completa, i, per una altra banda, ja hem comentat en algun altre punt d'aquest estudi, que les obres de Puccini no les computem com a obres dins la contemporaneïtat tant per la data d'incipient inici del segle vint en la qual foren composades i presentades, com per la presència aclaparadora que tenen dins el repertori operístic d'ençà la seva estrena, és a dir, cal veure que a hores d'ara ja són més de cent anys de reposicions i revisonismes en trajectòries a escala mundial. Creiem, doncs, que amb aquestes excepcions esdevindria condescendent considerar que hi ha hagut 2 estrenes al Liceu i 4 títols pertanyents a la contemporaneïtat.

Per tant, ens remetem a comptar que només n'hi ha hagut 2, de títols encabits en la cronologia de la contemporaneïtat, entesa aquesta a partir de la segona meitat del segle XX, *Candide* i *L'enigma di Lea*, i només 1, aquest darrer, com a únic títol significatiu de nova forja fet d'encàrrec per esdevenir estrena mundial.

Observarem, per una banda, que tal com Mortier (2010 [2009]) advocava, en referir-se a una Dramatúrgia de la Programació, per una correlació de títols per època i/o consonància music-historicista, això és detectable en aquesta temporada. Hi veiem amalgamats els compositors, ja que hi ha cohesió entre els 5 italians belcantistes-romàntics i veristes: Puccini (dues obres), Rossini, Bellini, Ponchielli, i Verdi, i, els 2 francesos, Bizet i Thomas, ambdós del segle XIX; com també els dos títols de l'anglosaxó Händel (una en versió concert) coincidents ambdós de ser presentats per primera vegada al Liceu; així com els 2 títols del segle vint molt menys representats i per tant no considerats com títols pertanyents al repertori, el del Txec Janáček, i el de l'Estatunidenc, Bernstein, aquest darrer, estrena al Liceu també.

Per altra banda, però, i en aquest mateix sentit més musical, atenyent a les oïdes del públic, i pensant en el que també Mortier (2010 [2009]) ens subratllava davant la necessitat de preparar una estratègia melòmana per tal de predisposar al públic a l'hora de fer-lo escoltar una òpera contemporània, no hi detectem cohesió o correlació en encabir una òpera del 2019. Benet Casablanca, va haver de tolerar ser precedit de Puccini i succeït per Händel. *Madama Butterfly* del 1904, i *Rodelinda* del 1725, ambdues partitures meravellosament melòdiques i recognoscibles per les oïdes del públic liceïsta. La primera, per ser un títol, no només clàssic, sinó una producció que es veia al Liceu per tercera vegada dins el nostre marc temporal, sumant amb aquesta reposició en menys de vint anys, un total de 46 funcions,¹⁸¹ incloent-hi les 10 en la temporada de la qual en aquest apartat ens ocupem; i la segona, *Rodelinda*, de la qual se'n van oferir 6 funcions, que tot i ser un títol presentat per primera vegada al Liceu, i malgrat les operes de Händel, com ja comentem en altres bandes, no són freqüents en els programes liceïstes, la música del Barroc, i les composicions que en són fruit, són prou familiars pel públic mig, cosa que a

¹⁸¹ Ho trobareu també dins l'Annex 1 al Modul 1 dels Annexos: *Madama Butterfly* (1904) del compositor Giacomo Puccini i llibret de Giuseppe Giacosa i Luigi Illica en tres temporades, amb un total de 46 funcions, repartides en 23 per la del 2005-2006; 13 en la del 2012-2013; 10 en la del 2018-2019.

la força ha de contrastar amb una òpera de nova composició i creació d'avantguarda, com és la rica i complexa partitura de *L'enigma di Lea*, de la qual se'n van presentar, (només) 4, de funcions.

A raó del nombre de funcions, i, cridant-nos l'atenció les 4 que es van oferir de *L'enigma di Lea*, llistem aquí a continuació, per veure-ho correlativament, l'inventari dels títols en ordre de més a menys nombre de representacions. Cal tenir present que tenint en compte que n'assumim l'enorme esforç que és portar a escena una estrena absoluta, potser ens sentim temptats a no veure la correspondència d'aquest esforç amb la quantitat de vegades que s'ha pogut veure aquesta nova producció. Si bé les circumstàncies per a determinar una quantitat de funcions d'una producció depenen de múltiples i diverses variables, n'hi ha una que és la que mena aquest nombre, que és, indefectiblement, la confiança (per experiència consumada) que té el teatre en l'èxit (o no) de la venda de les entrades d'un títol en qüestió. Aquest serà un tema que amplament esfilagarsarem en l'apartat dedicat a l'anàlisi escènic d'aquesta obra d'específic estudi.

En aquest sentit, el nombre total de funcions de la temporada 2017-2018 –94 més 2 concerts, 96–, en la qual s'encabeix l'obra d'encàrrec sense precedents, estrena mundial, *L'enigma di Lea*, quedà distribuït d'aquesta manera:

Tosca 15
I Puritani 11
La Gioconda 11
Luisa Miller 10
Les pêcheurs de perles 10
Madama Butterfly 10
L'italiana in Algeri 9
Kátá Kabanová 6
Rodelinda 6
L'enigma di Lea 4
Candide 2 (concert semi-posat en escena)

Hamlet 1 (concert)
Agripina 1 (concert)

Concloent amb les observacions de tot el que hem compilat en aquest Bloc 3, per una banda, aquesta darrera temporada del nostre marc tampoc compleix els requisits que se li haurien d'atribuir a una Dramatúrgia de la Programació amb Perspectiva de Gènere holística. Això queda corroborat, també, vist des de la contemporaneïtat, l'absència de paritat en l'àmbit dels creatius líders. La decisió de Christina Scheppelmann, en qualitat de responsable de la programació de la temporada 2018-19, d'assignar la direcció d'escena de *L'enigma di Lea* a Carme Portaceli, d'un encàrrec fet des del Liceu en l'anterior època de Joan Matabosch a sengles creatius homes per la composició i el llibret, és, òbviament, una acció diferencial respecte a les temporades precedents, però estem lluny d'una equitat femenina. Ni responem l'elecció de Portaceli, com s'ha fet públic, a una política de paritat. Ni anant aquesta elecció en detriment d'altres candidats, tots ells directores d'escena homes, desestimats a darrera hora a favor de Portaceli.

Per altra banda, tampoc compleix aquesta temporada els requisits que se li haurien d'atribuir a una Dramatúrgia de la Programació propulsora de la nova creació.

A continuació, passem a descriure les observacions dels subsegüents Blocs, els quals ens ha anat sorgint en fer els buidats i arribar a les conclusions dels tres Blocs precedents.

4.5. Bloc 4: Dones directores d'escena

En l'Annex corresponent, es podrà resseguir desglossats els següents conceptes:

- Crèdits exclusius de dones a la Direcció d'escena d'una o més produccions.
- Crèdits de dones a la direcció d'escena compartits amb homes directors.
- Nombre total de dones directores, per ordre d'intervenció des de la temporada 1999-2000, temporada d'inauguració del Nou Liceu i que delimita l'inici del nostre marc temporal, fins el 2018-2019, que el tanca.
- Nombre i noms de dones de casa nostra que han dirigit al Liceu.

Observem en el buidat de les vint temporades del nostre marc temporal que tretze (13) és el nombre total de dones directores: Núria Espert (1999-2000); Annabel Arden (2001-2002); Phyllida Lloyd (2003-2004¹⁸² i 2016-2017); Friederike Rinne-Wolf (en codirecció amb un altre director: 2005-2006); Liliana Cavani (2006-2007 i 2010-2011); Irina Brook (2011-2012); Valentina Carrasco (en col·laboració d'un altre director de casa nostra, l'Àlex Ollé: 2011-2012); Suzanne Andrade (en codirecció amb un altre director: 2015-2016); Monique Wagemakers (2016-2017); Annilese Miskimmon (2018-2019); Lotte de Beer (2018-2019); Carme Portaceli (2018-2019) i Susana Gómez (en codirecció amb un altre director, Franc Aleu: 2019-2020).

Ara bé, pel que fa a aquesta darrera, Susana Gómez, ens estenem una mica en les següents ratlles atesa la seva condició. Efectivament, volem rellevar l'observació que n'hem fet, ja que tot i tenir una extensa trajectòria en el món de la direcció¹⁸³ d'escena teatral, i molt concretament, en el de l'escena a l'òpera, els crèdits de reclam d'aquesta nova producció van recaure i es van esbombar en tots els medis només amb el nom i figura de l'home. El crèdit de codirecció no és doncs, equiparable al d'estar al càrrec (i haver estat un encàrrec) de la nova producció d'estrena mundial, tractant-se de l'artista audiovisual component de La Fura dels Baus, Franc Aleu, per la *Turandot* amb la qual s'han celebrat els 20 anys de reobertura del Liceu després de l'incendi, essent també amb aquest títol que s'havia inaugurat la tardor del 1999 —el dirigit per Núria Espert i amplament aquí documentat—. En aquest sentit, el nom de Susana Gómez pràcticament només es llegeix en la Web del Liceu, en el Programa, i en la Memòria de la Temporada. També volem deixar palès una

¹⁸² És la temporada, aquesta del 2003-2004, en la qual coincidim amb una servidora autora d'aquest estudi, amb la direcció d'escena al *Foyer* de l'espectacle *Remena Nena*, amb dramaturgia i nou text propi també, encàrrec de l'aleshores director artístic Joan Matabosch, esdevenint la tercera dona directora entre totes les internacionals, i la segona comptant de les autòctones, després de Núria Espert, dirigint en escena al Gran Teatre del Liceu en el segle vint-i-u.

¹⁸³http://www.susanagomez.com/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=1&Itemid=124&lang=es

altra condició que és que malgrat s'escapi del nostre marc temporal, durant el redactat d'aquesta tesi i havent superat la temporada estroçada per l'Estat d'Alarma provocat per la Pandèmia de la Còvid-19, Susana Gómez tornà a l'escenari del Liceu, però encara com a 'col·laboradora' i d'un altre home, d'un altre component de La Fura dels Baus, el director en residència de la temporada 2021-22, Àlex Ollé, pel *Pelléas et Mélisande*, malgrat haver estat ella la primera directora d'escena espanyola que ha dirigit una òpera en el Teatro Colón de Buenos Aires, també *Pelléas y Mélisande* (sic).

De nou, tornant a les nostres vint temporades del segle vint-i-u al Gran Teatre del Liceu, d'entre les 13 dones inventariades, d'una (1), s'ha reposat la seva producció diverses vegades, tractant-se de la *Turandot* de Núria Espert, i dues (2) dones han reincidit en dues direccions, tenint presència en dues temporades distintes per dos títols diferents cada una, Phyllida Lloyd i Liliana Cavani.

De les tretze (13) dones, set (7) han tingut presència entre les catorze temporades de l'època Matabosch, i les altres sis (6) l'han tinguda entre les cinc¹⁸⁴ temporades de l'època Scheppelmann; tindrem en compte, també, que dues (2) de les dones de la primera època són reincidents en la de la segona, Núria Espert en revival del seu únic títol en el nostre marc temporal, i Phyllida Lloyd en un de nou. De manera que en el recompte final, entre cinc temporades de Scheppelmann hi ha hagut vuit (8) presències femenines. Hi ha desempat numèric, doncs, entre ambdós directors. Hi ha més presència femenina ni que sigui per una dona de més, en l'època de Cristina Scheppelmann. Hem de fer notar, a més a més, l'eloqüència de la desproporció per la diferència numèrica, també, entre el nombre d'anys liderant programacions al Liceu de l'un (catorze temporades) i l'altra (cinc temporades). Efectivament, tot i haver estat al càrrec de menys temporades, la directora alemanya ha tingut en compta més presència femenina en la formació dels equips escènics.

Observem que fins la temporada 2006-2007, la presència femenina en la direcció escènica mantenia una mitjana d'intermitència d'una dona cada dues temporades, i que a partir de la primera producció de Liliana Cavani la primavera del 2007, hi ha una absència de direccions en femení de tres temporades, fins que el 2010-2011, és aquesta mateixa directora que reincideix amb un nou títol. Després, la presència s'evidencia de nou durant la temporada següent, la del 2011-2012, amb Irina Brook i Valentina Carrasco, en col·laboració amb l'Àlex Ollé. Seguidament, torna a haver-hi una absència notòria de quatre temporades, coincidint amb el traspàs de cartera en la direcció artística del GTL, fins que hi veurem a Suzanne Andrade a la temporada del 2015-2016¹⁸⁵, en codirecció amb un altre director. És a dir que entre les quatre darreres temporades de l'època Matabosch la presència femenina va ser nul·la. Més endavant, encara ens caldrà esperar tota una altra temporada per a veure una mirada en femení en una dramaturgia escènica, la de Monique Wagemakers al 2016-2017 i la reincidència de Phyllida Lloyd amb un títol distint del que va debutar al Liceu. Però no serà fins la temporada del 2018-2019, de la qual ens ocupem especialment aquí, que hi apreciarem una incursió destacable, i diem destacable atenent-nos a la mitja que hem anat observant, ja que de fet en seran tres (3),

¹⁸⁴ Comptem, com hem anotat en altres bandes, en cinc les temporades considerades de l'època Sheppelmann, en lloc de sis, atesa la condició de temporada pont la del 2014-2015, que deixa ja programada en Matabosch abans de marxar al Teatro Real, en la qual la directora alemanya s'incorpora al Liceu.

¹⁸⁵ Reiterem que aquesta, la del 2015-2016, és la temporada que considerem aquí com 'la primera' del disseny de programació Scheppelmann.

les dones, entre mig de vuit (8) homes directors, les que hi desplegaran la seva percepció del món a través de l'escena, Annilese Miskimmon, Lotte de Beer i Carme Portaceli.

D'entre la totalitat de les dotze (12) dones, quatre (4) és el nombre de directores de casa nostra que han dirigit a l'escenari del Gran Teatre del Liceu, Núria Espert (1999-2000), Valentina Carrasco (en col·laboració¹⁸⁶ amb Àlex Ollé —La Fura dels baus—, 2011-2012), i Carme Portaceli (2018-2019), i Susana Gómez (en codirecció amb Franc Aleu —La Fura dels baus—, 2019-2020).

Però d'entre aquestes quatre (4), només dues (2) han exercit el crèdit exclusiu.

Observarem que han hagut de transcórrer vint anys entre la primera, l'Espert, i la darrera, la Portaceli.

Pel que fa a aquesta darrera, la qualitat de ser l'última dona de casa nostra que ha dirigit al Liceu en crèdit exclusiu, també n'accentua la necessitat d'anàlisi de la seva Dramatúrgia escènica dins els nostres paràmetres.

En contrast, veiem, tot seguit, la presència d'homes directors d'escena.

4.6. Bloc 5: Homes directors d'escena

El resseguiment ens ha donat la xifra de vint-i-tres (23) homes directors de casa nostra, tal com es poden comptar i conèixer un a un en l'Annex corresponent, essent molts d'ells reincidents en la direcció al Liceu, tant de les seves reposicions com en varietat de títols.

L'eloqüència de la desproporció entre un inventari i un altre no ens genera la necessitat d'estendre'ns en comentaris, que a tota llum, resultarien superflus.

En tot cas, promovem a fer —ja que creiem que no concerneix a aquest estudi— un resseguiment de dones directores autòctones, i coetànies a aquests mateixos homes, que, a casa nostra o a l'estranger, exercien durant aquest mateix marc temporal la direcció d'escena de projectes¹⁸⁷ seus o d'encàrrec. En aquesta relació hi veuríem sense cap mena

¹⁸⁶ Com es podrà llegir en l'Annex corresponent, el 4, el concepte de 'col·laboració' és una acreditació que no s'havia emprat encara en l'escena a l'òpera de casa nostra, i que ens porta a consideracions vagues i ambigües atès que sembla que es vulgui defugir d'un crèdit de codirecció, o altres modalitats com són la de la direcció parcial dins els diferents àmbits de l'equip de direcció escènica: la direcció escènica del cor i/o la direcció de moviment, etc.

¹⁸⁷ Pel que pertoca a projectes propis, ens referim a la direcció d'escena del teatre de text, com es pot haver fet obvi; i pel que pertoca als d'encàrrec, bàsicament també, sobretot quan es tracta de produccions en teatres institucionals (TNC, Teatre Lliure, Mercat de les flors...), però també d'àmbit privat, com ho són les produccions de la productora Focus, per nomenar la més prolífica i apoderada econòmicament. Pel que pertoca a l'òpera, en són tan poques les alternatives al Liceu, com s'ha exposat en la introducció, i atès que el concepte de producció rau en la seva col·lectivitat ineluctable, es fa difícil d'imaginar un projecte operístic com a propi. Amb tot, pel que fa a l'escandall entre homes i dones directores, i malgrat l'aclariment que aquí desenvolupem, és evident que hi ha hagut moltíssima menys presència de dones que de d'homes, però el punt que aquí volem magnificar és que n'hi ha hagut més de dues, això, segur. Aquestes dades, es podrien resseguir fàcilment en altres estudis ja fets, els quals volten aquesta qüestió des de fa uns pocs anys.

de dubte, un bell munt de dones directores¹⁸⁸ que no sent visibilitzades en els mateixos contextos i categoritzacions que els seus col·legues masculins, senzillament no computaven com a candidates en igualtat de condicions a l'hora de dirigir una gran producció de les característiques que requereix el Liceu.

Per altra banda, essent que aquí ens ocupem de resseguir la perspectiva de gènere, és de les dones, quan n'hem pogut resseguir la pista de les que hi ha hagut, del que ens interessa desplegar-ne conjuntures, ja que dels homes, essent-ne la seva presència el més comú i el més generalitzat, ja hi ha multitud d'àmbits d'estudi que se n'han ocupat. En aquest sentit, justifiquem no haver-nos entretingut a extreure la llista de tots els homes directors d'escena, entre els d'aquí i els d'arreu, durant el nostre marc temporal¹⁸⁹, tot i que se'n pot fer una estimació tot restant les 12 dones directores d'escena que nosaltres hem comptat aquí, de les dues-centes quaranta-sis (246) produccions que han estat vistes pel públic liceista entre les vint primeres temporades del segle XXI, ja que d'aquesta senzilla resta, en sortirà el aclaparant nombre d'homes.

4.7. Bloc 6: Dones compositoras i llibretistes

En anar endinsant-nos en l'estudi, i en anar constatant la minsa presència femenina en els lideratges creatius, hem volgut revisar de bell i de nou, una vegada més, les vint temporades, per esbrinar si hi havia, i si esqueia, quantes i quines, dones compositoras i/o llibretistes en qualsevol títol i producció, indistintament de l'argument del títol dins el nostre marc temporal. L'escandall resultant és que no ha sortit cap dona compositora, i han sortit 4 dones autores de la dramaturgia del llibret.

Això que magnifiquem en el marc teòric-temporal del nostre estudi, si ens hi aturem, ens fa veure l'obvietat del que ja és ben sabut per tothom, i és que aquesta minsa presència femenina no tant sols és un escandall corresponent als primers vint anys del segle XXI, sinó que és extrapolable a tota la Història de la l'òpera i de la música, doncs en aquestes vint temporades que nosaltres analitzem aquí hi ha sobrerament mostres i manifestacions musicals de prop de cinc segles. Amb tot, ens sembla que aquest és el lloc per deixar-ho expressat una vegada més, amb l'objectiu d'ajudar a prendre consciència absoluta del repte que tenim davant en benefici de les generacions futures.

En l'anàlisi d'aquest bloc, doncs, d'entre aquestes quatre dones, una és coautora, Marie-Louise Bischofberger, i tres són autores titulars, Colette, Myfanwy Piper i Lisa Randall.

¹⁸⁸ El que seria pertinent en un altre estudi —o en el seu defecte, fer-ne un assaig, o un article, etc.— seria documentar, per exemple, què i on estava dirigint la Carme Portaceli —i/o tantes altres— durant tots aquest anys, i ens sorprendríem de veure que al pas d'aquestes dues dècades, ja havien/em estrenat en importants produccions i escenaris d'arreu, tot i que pel que sembla, no amb prou guardons com per ser anades a buscar per a dirigir al Liceu. Pel contrari, alguns dels noms d'homes inventariats en aquest Bloc 5 Annex 5, no havien tingut pas abans de ser cridats a dirigir al Liceu una carrera ni tan prolífica ni especialment idiosincràtica a l'escena, i molt menys a la de l'òpera, i tot i així van ser posats al càrrec de la direcció d'escena d'una producció de les característiques i de l'envergadura artística i pressupostària de les d'un coliseu líric com el de les Rambles de Barcelona, gairebé sense experiència —o cap prèvia experiència, en la immensa majoria dels cassos, com ens consta per convivència—.

¹⁸⁹ Aquesta relació, si escau, es pot anar consultat producció a producció en els annals de la Web Oficial del Liceu.

Cap d'elles és autòctona. Totes aquestes dones han estat encarregades d'escriure el seu text per una nova composició d'autoria d'home. Les quatre autores són dones nascudes al segle vint, per tant, totes elles han escrit el seu text voltant els darrers cent anys, destacant que una d'elles, Colette, tot i que ho feu al 1916, no fou estrenada a Barcelona fins la programació en la qual la trobem dins la temporada del 2003-2004; les altres tres van rebre l'encàrrec passada la segona meitat del segle vint, essent-ne el més antic el del 1973, fet a Myfanwy Piper; després, fins el 1999, amb coautoria amb el cineasta, guionista i director d'escena Luc Bondi, a Marie-Louise Bischofberger; i, el més recent de tots els encàrrecs, el del 2006, a Lisa Randall, en una inusualíssima nova coproducció internacional de nova composició i nova dramaturgia de la qual en tornarem a fer menció en el bloc de més avall (i corresponent annex) dedicat a tals marges d'escandall. A propòsit d'aquesta qüestió, observarem que tots són encàrrecs de coproduccions d'àmbit internacional.

Observem, també, que dels quatre llibrets resultants d'aquests encàrrecs, dos d'ells són dramaturgies pròpiament dites en el sentit que són revisitacions i versions d'obres anteriors d'una altra autoria ambdues pertanyents a d'altres homes. Es tracta, efectivament, de transposicions d'un gènere (teatre o narrativa) a un altre (llibret operístic). Són el cas de *Wintermärchen* (*El conte d'hivern* de Shakespeare) que Marie-Louise Bischofberger fa amb la coautoria de Luc Bondy, i el de *Death in Venice* de Thomas Mann, que Myfanwy Piper dramatitzà per encàrrec del compositor Benjamin Britten. Les altres dues autores escriuen els seus llibrets, l'una, a partir d'una proposta de creació en un assemblatge multidisciplinari, essent ella una persona provinent de l'àmbit científic, és el cas de *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes* de Lisa Randall¹⁹⁰; i l'altra, d'una obra pròpia, l'única, és el cas de *L'enfant et les sortilèges* de Colette, essent, com hem dit, un encàrrec del compositor, Maurice Ravel.

El que volíem destacar en les anotacions de més amunt, és que d'aquesta presència femenina, tan eloqüent és la seva minsa incursió com ho és el fet que no són dones que exerceixin l'autoria de la literatura dramàtica en llibrets ni en textos teatrals de manera consolidada.

Amb tot, val a dir que l'ofici i/o professió de l'escriptura del llibret al si de l'òpera contemporània no hi està adscrita de la mateixa manera que, tot i més precàriament del que seria desitjable, ho estan els compositors musicals, i fins i tot, els directors d'escena. Certament, l'àmbit dels llibretistes en la contemporaneïtat és el que ha anant quedant arraconant en la més diluïda de les ambigüitats, tant si es tracta d'homes com de dones.

Fem notar que una òpera no es programa, a dia d'avui, per l'autoria de la dramaturgia del llibret, com tampoc per la direcció d'escena, si bé totes quatre coincideix que s'encabeixen en l'època Matabosch, no creiem que escau atribuir-ne mèrits o guardons a l'hora d'encabir-les en una o altra direcció artística.

En tot cas, tornarem a aquest punt més endavant, atès que aquesta qüestió és crucial en el postulat d'aquesta tesi.

¹⁹⁰ Lisa Randall és una científica que fou convocada per l'equip directiu del projecte per a què col·laborés amb ell fent-li l'encàrrec d'escriure el text-llibret. Tot i no ser una autora literària, la computem també en l'inventari de les dones llibretistes atès l'exercici que en feu per aquesta nova producció. Per altra banda, el fet que sigui una dona científica també enforteix el discurs subjacent de la validesa femenina, fonament inherent damunt el qual se sustenta aquest estudi.

A continuació, els inventaris següents dins els blocs i annexos respectius 7 i 8, responen al postulat de la tesi, que avalat pels de Mortier (2010 [2009]) amplament desplegats en la introducció d'aquests Contextos, ens ha d'ajudar a extreure conclusions al voltant de la qüestió de l'afluència d'obres més recents en les programacions del nostre marc temporal, i a les de nova producció en totes les seves variants, per tal de mirar de configurar un mapa general en els límits del qual hi hem trobat *L'enigma di Lea*.

Els títols inventariats en aquests dos blocs 7 i 8 es poden resseguir en els corresponents annexos 7 i 8 seguint la cronologia per any de programació de la producció al Liceu, i no pas per any del seu encàrrec, o de la seva concepció (composició musical i escriptura del seu text-llibret). L'objectiu d'haver-ho fet així, és que el que ens interessaria d'observar aquí, és com s'ha esdevingut l'afluència i l'interès a mesura que anem avançant en el segle XXI, per aquesta obra generada en la contemporaneïtat. Les observacions, ens podrien dur a consideracions tangencials i complementaries, tals ho són, el risc que comporta generar, crear, finançar, produir, etc, una obra de nova forja.

4.8. Bloc 7: Títols operístics pertanyents a la Contemporaneïtat.

Consideracions sobre la perspectiva de gènere i la manca de paritat

En aquest Bloc 7 i Annex 7, doncs, s'ha dut a terme el resseguiment dels títols operístics, i si escau quants i quins, que havent estat generats a partir de la segona meitat del segle XX (de manera que així el tall el fem superant Strauss, Puccini, etc, compositors que formen ja part del tou del repertori liceista), s'hagin programat en el nostre marc temporal, indistintament del seu argument. I un cop aplicat aquest biaix, hem destacat, quan ha escaigut, les dones en el lideratge creatiu formant-ne part.

Alguns d'aquests títols, ja es veurà, es reiteren d'un bloc a l'altre, coincidint-ne els biaixos d'ambdós blocs.

El recompte és d'11 títols: *Billy Budd* del 1961 Compositor: Benjamin Britten, Llibretista: Edward Morgan Forster / Eric Crozier, Director d'escena: Willy Decker. Temporada 2000/2001; *Gloriana* del 1953. Compositor: Benjamin Britten, Llibretista: William Plomer, Direcció d'escena: Phyllida Lloyd Temporada 2001/2002; *Wintermärchen (El conte d'hivern de Shakespeare)* del 1999, del compositor Philippe Boesmans i els llibretistes Luc Bondy i Marie-Louise Bischofberger amb direcció d'escena del mateix Luc Bondy, durant la temporada del 2003-2004; *Babel 46* del 1967, del compositor Xavier Montsalvatge, amb llibret d'ell mateix i amb direcció d'escena de Jorge Lavelli, durant la temporada 2003/2004; *A Midsummer Night's Dream* del 1960, del compositor Benjamin Britten i el llibretista Peter Pearsa amb direcció d'escena de Robert Carsen, durant la temporada del 2004-2005; *Death in Venice* del 1973, del compositor Benjamin Britten i la llibretista Myfanwy Piper amb direcció d'escena de Willy Decker, durant la temporada del 2007-2008; *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes* del 2006. Compositor: Hèctor Parra, Llibretista: Lisa Randall, i Direcció d'escena de Paul Desveaux, durant la temporada 2009-2010; *Lord Byron. Un estiu sense estiu* del 2011, del compositor català Agustí Charles i del llibretista també català Marc Rosich, i amb direcció d'escena d'Alfonso Romero Mora, durant la temporada 2010-2011; *Le Grand Macabre* del 1978 del compositor György Ligeti amb llibret seu també, en col·laboració

amb Michael Meschke, i la direcció d'escena és d'Àlex Ollé (La Fura dels Baus) amb la col·laboració de Valentina Carrasco, dins la temporada 2011-2012; *Written on skin* del 2012, de George Benjamin, El llibret és de Martin Crimp amb La direcció d'escena és de Benjamin Davis i Mahler Chamber Orchestra (MCO), durant la temporada 2015/2016; *L'enigma di Lea* del 2019, del compositor Benet Casablanca, amb text de Rafael Argullol, amb la direcció d'escena de la directora de casa nostra Carme Portaceli, durant la temporada del 2018-2019.

Observem que d'entre aquests 11 títols, en són de compositors autòctons, 4; i la resta, els 7 que en resulten, són de compositors d'arreu fora les nostres fronteres, tenint en compte que 4 dels títols són d'un mateix compositor, Benjamin Britten.

D'entre els 35 líders creatius, en surten 6 dones: tres signant llibrets, de les quals dues l'han escrit amb crèdit exclusiu, Myfanwy Piper, llibretista de *Death in Venice*, i Lisa Randall, la científica responsable del llibret de *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes, mentre que la tercera*, Marie-Louise Bischofberger a *Wintermärchen* consta compartint el crèdit amb la cocreació del llibret amb Luc Bondy; i per la direcció d'escena, les altres tres dones, de les quals una, Valentina Carrasco, se l'ha acreditada en concepte de col·laboració a la Direcció d'escena d'Àlex Ollé per *Le Grand Macabre*, i les altres dues, ja en crèdit exclusiu, Phyllida Lloyd per *Gloriana*, i Carme Portaceli per *L'enigma di Lea*.

Observem que no hi ha cap compositora, i que les llibretistes de totes aquests produccions han estat encàrrecs d'homes, amb l'afegit que Myfanwy Piper és dramaturga a partir d'una obra anterior, d'autoria masculina, en tractar-se de l'obra homònima de Thomas Mann.

El nombre de funcions varia, però no passa de 9, el màxim, només per *Babel 46*, fins arribar al mínim, d'una sola funció, per *Written on skin*.

Nomes dues, *Written on skin* i *L'enigma di Lea*, són produccions programades en l'època de Christina Scheppelmann; la resta, les altres 9, totes pertanyen a l'època de Joan Matabosch.

Observem que l'únic argument d'aquet biaix pertinent a la contemporaneïtat que tracti una revisitació d'una protagonista mítica femenina transgressora és el de *L'enigma di Lea*.

4.9. Bloc 8: noves produccions (obres de repertori i obres de nova creació). Avaluació de la presència femenina en el lideratge creatiu

Indistintament del seu argument, hem destriat entre:

- Les noves produccions de finançament únic del Gran Teatre del Liceu de qualsevol títol de la història de la música de:
- Les noves creacions, de nova literatura dramàtica, de nova composició i nova dramaturgia escènica, és a dir les estrenes absolutes.
 - D'entre les quals, cal distingir entre:
 - Les coproduccions —entre un o més teatres, d'àmbit nacional o internacional— de
 - Les produccions de finançament exclusiu del GTL, les quals també s'entendrien com encàrrecs. Sota aquestes premisses, hem volgut saber si les òperes en qüestió s'han encarregat a creatius autòctons. El darrer biaix ha estat conèixer si hi ha dones de qualsevol nacionalitat en el lideratge creatiu formant-ne part.

Pel que fa a la primera secció corresponent a les de finançament únic del Gran Teatre del Liceu de qualsevol títol de la història de la música, hem trobat 6 produccions que corresponen a la següent relació: *Il viaggio a Reims* del 1825, de Rossini, amb direcció escènica de Sergi Belbel durant la temporada 2002-2003; *Peter Grimes* del 1945, de Britten amb direcció escènica de Lluís Pasqual durant la temporada 2003/2004; *Anna Bolena* del 1830 de Donizetti, amb direcció de Rafael Duran durant la temporada 2010-2011; *Lord Byron. Un estiu sense estiu del 2011* (que ja hem vist inventariada en l'anterior Bloc 7 i Annex 7 entre les òperes que pertanyents a la Contemporaneïtat), de Charles, amb direcció d'escena d'Alfonso Romero Mora durant la temporada 2010-2011; *L'elisir d'amore* del 1832, de Donizetti, amb direcció escènica de Mario Gas durant la temporada 2012-2013 i reposada la del 2017-2018; i, la *Turandot*¹⁹¹, amb direcció d'escena de l'artista audiovisual Franc Aleu durant la temporada 2019-2020¹⁹².

No s'hi compta cap dona entre els líders creatius de cap dels sis projectes.

Com es veurà —i ja ens hem estès en altres bandes—, la producció de *Turandot* comptà amb un crèdit de codirecció d'escena per Susana Gómez, però en no ser ella la persona que idea la producció, a qui no li és tampoc encarregada, ni en signà la Dramaturgia escènica, sinó que aquesta responsabilitat creativa va recaure exclusivament en el director Franc Aleu, tal com tota la informació documental que propicia la Web del Liceu, així

¹⁹¹ Aquesta és la *Turandot* amb la qual el Liceu inaugurà els 20 anys de Liceu del S. XXI celebrant la seva reobertura després de l'incendi, fent així coincidir el títol inaugural dirigit per Núria Espert amplament documentat en aquest estudi.

¹⁹² És una producció que s'endugué un guardó en els Premios Ópera XXI.: <https://www.liceubarcelona.cat/es/turandot-galardonada-en-los-premios-opera-xxi>

com tot el dossier de premsa que recull la difusió i el reclam mediàtic ho corroboren, no computem a Susana Gómez en aquest inventari com a líder creativa¹⁹³.

Observem que tots els directors són autòctons, i també observem que les direccions d'escena de totes aquestes produccions es van encarregar només a homes, amb un crèdit de codirectora d'escena per Susana Gómez.

Totes les produccions, amb l'excepció de la *Turandot* dirigida per Franc Aleu, van encarregar-se durant la direcció artística de Joan Matabosch, i només *L'elisir d'amore* dirigida pel Mario Gas s'ha reposat després de la seva primera producció en una següent temporada, ja corresponent a l'època de la Christina Scheppelmann. Pel que fa a la resta, cap de les altres quatre, s'ha tornat a reposar més al Liceu.

Observem que la temporada del 2010-2011 es van produir dos títols, la qual cosa és de rellevar tenint en compte que en vint temporades se n'hagin produït només cinc.

Els títols, amb l'excepció de *Lord Byron. Un estiu sense estiu*, que ja hem fet constar com a estrena absoluta, són tots pertanyents al repertori clàssic i de tots ells, només 1, *Turandot*, conté protagonisme en qualitat de mite femení transgressor.

Pel que fa a la segona secció, Les noves Produccions, de nova literatura dramàtica i de nova composició d'estrena mundial, el que correspon al primer subgrup dedicat a les Coproduccions —entre un o més teatres, d'àmbit nacional o internacional— n'hem trobat 3: *D. Q. Don Quijote en Barcelona*, del 2000, del compositor José Luis Turina, el llibretista Justo Navarro, i la direcció d'escena de l'Àlex Ollé i Carlos Padrixa (*La Fura dels Baus*) durant la temporada del 2000-2001; *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes* del 2006, del compositor Hèctor Parra, la llibretista: Lisa Randall, la direcció d'escena de Paul Desveaux, durant la temporada 2009-2010; i, *Jo, Dalí* del 2011, del compositor Xavier Benguerel, el llibretista Jaime Salom, i la direcció d'escena de Xavier Albertí durant la temporada del 2011-2012.

Observem que les composicions musicals de totes aquests produccions es van encarregar només a homes.

Observem, també, que les direccions d'escena de totes aquestes produccions es van encarregar només a homes.

Entre tots els líders creatius només s'hi compta una dona, Lisa Randall, l'autora de la dramaturgia del text-llibre de *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes*.

Compten, aquestes òperes, amb lideratges creatius autòctons pràcticament en la seva totalitat, amb l'excepció d'*Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes*, projecte singular tant pel seu propòsit en el procés de creació, com pel contingut, com per la missió dins el corpus de la Història de les Arts Escèniques i, en particular, la Història de l'Òpera, i de la qual ja n'hem desplegat molta informació en els blocs destinats a l'inventari de dones que hagin format part en algun dels lideratges creatius de la Composició i/o la Dramaturgia Text-Llibret en el nostre marc temporal al Liceu (Bloc 4 i Annex 4), i als de les òperes pertinents a la Contemporaneïtat (Bloc 7 i Annex 7).

¹⁹³És més, en coherència a l'evolució que dels crèdits relatius a la direcció escènica s'ha anat fent al llarg de la història de l'òpera, aquest seria un cas flagrant d'una ascensió de categoria dins la jerarquia escènica per la qual algú que en altres temps hauria estat acreditat d'Ajudant de direcció, aquí se li atorga un guardó de més amb la nova acreditació de codirecció, no sent 'Direcció' pel que ateny a la conceptualització de la seva Dramaturgia escènica, tal com hem argumentat sobrerament.

Entre la primera, *D. Q. Don Quijote en Barcelona*, i la segona, *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes*, transcorren nou temporades; mentre que amb la tercera, *Jo, Dalí*, en transcorren dues.

Podríem deduir d'aquesta observació que hi ha un interès creixent per aquest tipus de títols. Però aleshores, hem observat el nombre de funcions per cada un, i el resultat observat ens empeny cap a una altra direcció.

Efectivament, el nombre de funcions observat en aquest secció, si bé ha estat de 9 per *D. Q. Don Quijote en Barcelona*, un nombre de funcions més en la línia dels títols del repertori clàssic, ha estat de només 3 per *Jo, Dalí*, i només de 2 per *Hypermusic Prologue. A Projective Opera in Seven Planes*. Aquesta observació ens porta a contextualitzar el nombre de funcions de *L'enigma di Lea*, 4, que en relació amb les produccions del repertori, ens podia semblar minso, com s'ha pogut anar comprovant al llarg de l'estudi, però que ara veiem que està en coherència numèrica amb els títols amb els quals hi comparteix sinergies de disseny. Altrament, observem que el nombre de funcions per un títol de la contemporaneïtat, sigui o no de nova producció, del Liceu exclusivament, o en coproducció, va minvant amb els anys a mesura que ens endinsem en el segle XXI. Aquest és un dels puntals d'aquesta tesi, ja que amb aquestes observacions deduïm característiques de la nostra societat, entre les quals aquí rellevem el rebuig a la contemporaneïtat, que sembla no fer altra cosa que consolidar-se. I, tal com ens estendrem en les conclusions de tot l'estudi, voldríem posar-hi l'accent, en senyal d'alarma

Totes les produccions van encarregar-se durant la direcció artística de Joan Matabosch, i cap de les tres s'ha tornat a reposar més en el Liceu.

I, per acabar aquest Bloc 8 i Annex 8, pel que fa encara a la segona secció, detallem a continuació el que correspon al segon i últim subgrup, el dedicat a les produccions de finançament exclusiu del Gran Teatre del Liceu de nova composició i nova literatura dramàtica, per tant de nova producció d'estrena absoluta.

N'hem garbellat, doncs, 3, també, amb els següents títols: *Gaudí*, del 2004, del Compositor Joan Guinjoan i el Llibretista Josep Maria Carandell amb la direcció d'escena de Manuel Huerga, durant la temporada del 2004/2005; *La cabeza del Bautista* del 2009, del compositor Enric Palomar i el Llibretista Carlos Wagner, dirigida a l'escena per ell mateix, durant la temporada 2008-2009; *L'enigma di Lea* del 2019 del compositor Benet Casablanca, amb text de Rafael Argullol, i direcció d'escena de Carme Portaceli, durant la temporada del 2018-2019.

Observem que tots els crèdits de lideratge creatiu corresponen a artistes autòctons.

Observem també, que d'entre els líders creatius escènics només hi ha una dona, Carme Portaceli, al càrrec de la Direcció d'escena de *L'enigma di Lea*.

Entre la primera, producció, *Gaudí*, i la segona, *La cabeza del Bautista*, hi ha un espai de quatre temporades; i entre aquesta darrera i la tercera, *L'enigma di Lea*, hi ha, exactament, deu temporades de distància.

Pel que fa a nombre de funcions, *Gaudí* en presentà 9; *La cabeza del Bautista* també 9; però el nombre es redueix fins a 4, com sabem, per *L'enigma di Lea*.

Cap d'aquestes produccions no s'ha tornat a reposar més en el Liceu.

Totes tres són produccions encarregades per la direcció artística al GTL de Joan Matabosch, tot i que com ja s'ha explicat en altres punts, *L'enigma di Lea*, no es presentà fins molts més anys després, ja en l'època de Christina Scheppelmann.

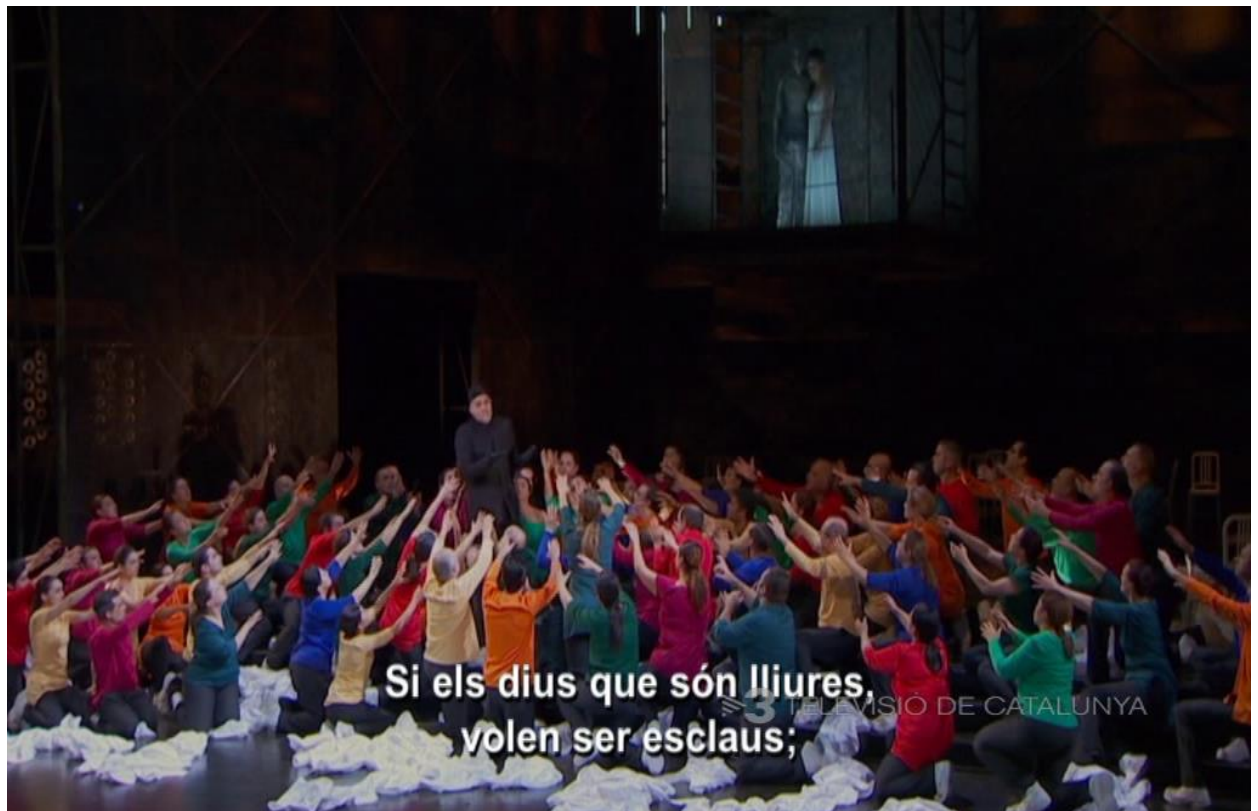
Observem, per tant, que cap d'aquestes noves produccions inventariades en aquest bloc, han estat un encàrrec de la direcció artística de Christina Scheppelmann, essent-ne només *L'enigma di Lea* l'única finançada per portar-la a producció durant el seu mandat.

El nombre de títols total d'aquest biaix de noves produccions i encàrrecs és d'11. D'entre tots ells, només s'hi compten 2 dones entre els líders creatius d'entre els 33 que en sumen en total; es tracta d'una autora de llibret, Lisa Randall, que a més a més no és una llibretista pròpiament dita tal com hem desplegat més a munt, atesa la seva condició de científica en incursió única en el món operístic amb el projecte amb el qual aquí l'hem coneguda, i una directora d'escena, Carme Portaceli. Entre la incursió d'ambdues a l'escenari del Liceu passen nou temporades (des del 2009-2010 de Randall fins a la del 2018-2019 de Portaceli). I de les dues, la darrera, és l'única autòctona.

Per ella, en confluència als eixos d'aquest estudi i en ser la més recent, n'analitzem la seva Dramatúrgia escènica.

Els encàrrecs tenen la particularitat d'haver sigut del tot fruit d'una tria consensuada durant un llarg procés de disseny creatiu, tal com contrastarem en arribar a les Conclusions; en aquest sentit, haver-ne rellevat, malgrat l'obvietat de què tots ja sabem, el recompte de la presència d'homes entre els lideratges creatius amb la —pràcticament— no-presència de dones, és concernent a aquest estudi.

5. La Dramatúrgia escènica en *L'enigma di Lea* —Fet teatral i compendi de temes en relació a la recepció contemporània de l'obra operística—



Il·lustració 1 (III. 14 Cor dels Espectadors 1:47:00)



Il·lustració 2 (III.12 Dansa eròtica de Ram i Lea 1:36:57—1:44:05)

5.1. Preliminars

Iniciem l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de l'òpera vista al Liceu sota la direcció de Carme Portaceli en funció de l'emmirallament social que ofereix.

A partir dels eixos que han sostingut aquest estudi, tot el contingut íntegre d'aquest capítol conforma aquesta anàlisi. Les referències a l'escenografia, el vestuari i caracterització dels personatges, i la il·luminació, compten amb el suport dels materials gràfics que es troben en els annexos corresponents. El programa de mà i el clipping de premsa del Liceu, en qualitat de materials publicats en obert, també són consultables a través dels enllaços que esparsament i reiterada s'han anat introduint —i se seguiran trobant— al llarg de tot aquest estudi. El vídeo resta a disposició del lector amb les consignes ja establertes i en l'exclusivitat de fer-ne ús únicament al servei d'aquest anàlisi. Queda sota la decisió del lector d'aquesta anàlisi mirar-se aquests materials abans, durant o després de la immersió que en faci. La relació de les converses que hem mantingut amb cada un dels creatius escènics responsables dels àmbits esmentats inclòs el de l'àmbit de la coreografia, es troba també consultable en l'Annex corresponent. No s'hi trobarà el contingut ja que han estat converses d'índole personal i interprofessionals. En aquest sentit, ens acollirem tant el respecte com a la deferència i confiança artística professional, en reciprocitat, quan n'atribuïm la contribució o corroboració en els punts on així s'ha escaigut.

Si bé la metodologia emprada per a aquesta anàlisi ha quedat extensament explicada en el subcapítol dedicat a tal efecte dins el capítol 1, tal com es pot veure en l'índex general, ens estenem a continuació amb alguns trets. Per una banda, ampliem consignes emprades que ja han quedat descrites; també en reiterem d'altres que considerem fundacionals de la metodologia d'aquest anàlisi i que ens ha semblat escaient en aquestes ratlles

preliminars tornar-les a posar a l'abast del lector; i, finalment, n'exposem algunes d'extres.

Fem notar, de nou, que tots els enllaços a la web del Liceu han estat consultats entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023 durant l'escriptura d'aquesta tesi. El recull de dades que s'han anat incorporant en aquest estudi pertany a les temporades passades, anteriors a la redacció del mateix, de manera que no són dades canviants. En aquest sentit, i atesa la condició d'annals i de recopilatori d'informació històrica així com de Base de dades de les temporades, la web visitada ens garanteix que la informació que s'hagi extret és consultable en qualsevol moment sense variacions. Determinem, doncs, de manera general, el període de consulta a la web del Liceu entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023 en coherència a la quantitat de vegades incomptables que s'hi ha accedit. Aquestes són dades que, complint amb la política de transparència d'un equipament públic, estan a disposició pública.

Aplicarem el mateix criteri de generalitat al període encabir entre la tardor del 2020 i la primavera del 2023 de dades consultades per tot el que pertoca a notes de premsa de diferents webs de diaris o revistes especialitzades relacionades amb les temporades passades del Gran Teatre del Liceu.

Ens referirem a “tot el que passà damunt de l'escenari” quan indiquem el que es va veure a partir del dia de l'estrena de l'òpera al Gran Teatre del Liceu i del que es pot veure en l'enregistrament que en feu TV3: DVD i Blu-ray comercialitzat per NAXOS [©NAXOS RIGHTS (Europe) LTD- Made in Germany] Coproducció del Gran teatre del Liceu en col·laboració amb la Televisió de Catalunya (TV3) i Catalunya Música. Filmat amb Direcció de Pep Hernández el 12 i el 13 de febrer del 2019 al Gran Teatre del Liceu. Barcelona, Espanya. (Bonusinterviews amb: Benet Casablanca, Rafael Argullol, Josep Pons, Xavier Sabata i Carme Portaceli.

Atesa la tècnica narrativa emprada, tal com ja s'ha dit en el capítol introductori d'aquest estudi a propòsit de la seva metodologia, i atesa la naturalesa descriptiva — literaturització— d'una anàlisi escènica d'un espectacle de les Arts Vives, que ens ha d'ajudar a mantenir, així, una mena d'il·lusió, pel lector d'aquest estudi, de trobar-se en el procés de descoberta del que va succeir a escena, anirem dosificant informació del que va sorgint en aquesta, a mesura que ens consti que es va fer més evident per a l'espectador, tant el que ja era en el GTL en el moment de la seva estrena, com el que es trobarà ara davant la reproducció audiovisual de l'enregistrament fet per TV3, damunt el qual treballem nosaltres¹⁹⁴. L'objectiu ha estat mantenir l'expectativa i l'interès del lector en la mesura que l'espectador podria sentir-ho en una primera vegada davant l'espectacle operístic, atesa la seva singular naturalesa d'estrena absoluta. Per tant, ens hem guardat prou d'avançar esdeveniments, raó també per la qual no presentem en cap moment resums argumentals ni sinopsis aclaridores del contingut dels actes ni de les seves escenes al pas de la història que pretén desplegar *L'enigma di Lea*.

¹⁹⁴ El material audiovisual amb el qual hem treballat nosaltres facilitat per TV3 en benefici d'aquest estudi manté en els subtítols les titulacions de les escenes tal com es va poder veure al GTL en l'exhibició que es va fer de l'estrena absoluta. Hem detectat, però, que el vídeo comercialitzat per NAXOS no les manté en pantalla aquestes titulacions de les escenes, i romanen en la divisió de les escenes en l'índex intern del suport audiovisual. Nosaltres ens hi referirem constantment a les titulacions de les escenes atesa la premissa que hem comentat de voler ser el més pròxims possibles a l'experiència de la recepció contemporània de l'obra en el moment de la seva estrena al Gran Teatre del Liceu.

Pel que concerneix a la recepció de la crítica especialitzada i a les reaccions del públic, en parlarem en aquest estudi de manera genèrica atès el volum de material a l'abast de tothom en obert i publicat pel GTL en el cliping de premsa (un Pdf del voltant de 250 pàgines) que ha compilat el mateix GTL.¹⁹⁵

L'anàlisi manté un diàleg constant entre el text original escrit per Rafael Argullol sota el títol: *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*, publicat a Editorial Acantilado, Barcelona 2019, i la proposta escènica que elaborà sota la seva direcció Carme Portaceli. El material essencial del qual ens servim per a mantenir aquest diàleg és tant l'obra publicada com la proposta escènica que ha quedat enregistrada pel document audiovisual que en realitzà TV3, a la qual hi sumem el fet experiencial d'haver assistit a la representació.

Els títols de les escenes que transcrivim en l'anàlisi els presentarem amb la mateixa font i mida que la resta del text en el cos, sense afegir-hi cap més distinció més enllà d'iniciar cada títol amb la seva corresponent majúscula, mentre que els títols que apareixen als subtítols del visionat els presentem en negreta.

Cada escena de cada Acte i els Actes mateixos els iniciem amb el que *veiem*. Un cop això queda establert, iniciem el diàleg, tal com ens hi referíem més amunt, amb el que es troba en la publicació d'Acantilado.

Per "pantalla" ens referirem tant al display on s'emeten els subtítols damunt l'escenari del GTL com a l'audiovisual que podrem veure des dels nostres home-vídeos.

En immernir-nos en l'Acte I, II i III, les metadades corresponents a la publicació d'Acantilado: *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019: pàgines corresponents) es troben indistintament tant en el cos del text com en les notes de peu de pàgina. Hem considerat adequat resoldre-ho d'aquesta manera amb l'objectiu de fer la lectura global el més fluïda possible. Hem provat de vetllar perquè aquestes metadades entorpeixin el menys possible el relat que s'esdevé d'aquest anàlisi. Es veurà que al tractament que fem per cada una de les escenes en base al vidomaterial poden correspondre-s'hi multitud d'entrades i citacions que en la publicació es trobaran totes en una sola pàgina. Aquesta ha estat una altra raó per no incloure, les més de les vegades, les metadades reiterativament en el cos del text.

Els que s'aniran trobant sota els títols dels Actes i de les seves escenes, així com sota les il·lustracions són força aproximats en els minutats malgrat potser no són exactes amb els segons, i corresponen als del vídeo amb l que s'ha treballat i que es troba en l'enllaç per visionar-lo, blindat i exclusivament al servei de la consulta d'aquesta anàlisi dins aquesta tesi.

L'engima di Lea, com s'ha dit abastament, s'estrenà¹⁹⁶ al Liceu dins la temporada 2018-2019, el 9 de febrer del 2019, oferint-se un total de quatre funcions, els dies que seguirem

¹⁹⁵ Cliping de premsa (un Pdf del voltant de 250 pàgines) que ha compilat el mateix GTL: <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

¹⁹⁶ Atès que les biografies dels directius i artistes implicats en aquesta òpera, des dels líders creatius del projecte fins a les intervencions escèniques més efímeres en l'òpera objecte específic d'estudi, són a l'abast

l'estrena, el diumenge 10, el dimarts 12 i, la darrera, el dimecres 13 de febrer del 2019. La música és de Benet Casablanca, l'autoria del text original és de Rafael Argullol, la direcció d'escena és de Carme Portaceli. La Direcció d'orquestra del Gran Teatre del Liceu fou de la mà de Josep Pons. La direcció musical del cor del GTL fou de Conxita Garcia. La publicació del text original de Rafael Argullol per Acantilado porta per títol *El enigma di Lea. Cuentomítico para una ópera*, a Barcelona, el 2019. El llibret operístic sorgeix del procés resultant entre la versió definitiva de la partitura i la creació escènica per a la seva estrena al Liceu¹⁹⁷. El visionat digital de l'òpera pertany a l'enregistrament que TV3 va realitzar per emetre-la per antena el 30 de desembre del 2019 a les 00:20, deu mesos després de la seva estrena en el Liceu.

Com s'ha dit, en *L'enigma di Lea* tractem d'una nova producció a partir d'una nova composició, autòctona, encarregada pel Gran Teatre del Liceu durant l'època de Joan Matabosch, a Benet Casablanca¹⁹⁸, qui va buscar¹⁹⁹ en el seu amic, l'escriptor i filòsof Rafael Argullol, l'autor que n'haurà d'escriure un text en una nova dramatúrgia, que acabarà esdevenint estrena mundial sota la direcció d'escena de Carme Portaceli, assignada a la tasca uns anys més tard²⁰⁰, i molt poc temps abans de la seva estrena al Liceu durant l'època de Christina Scheppelmann.

L'equip creatiu escènic que conformà Carme Portaceli fou el format per Paco Azorín pel disseny de l'escenografia, Antonio Belart pel disseny de vestuari i la caracterització,

públic en les respectives webs de referència professional, així com les del GTL, tant en la seva web oficial com en el mateix programa de mà, no hem trobat necessari de reproduir-les en aquest estudi, amb l'excepció de les referències que s'aniran trobant al llarg del mateix quan s'ha considerat imprescindible de parlar-ne. Programa de mà GTL 2019:17 <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

¹⁹⁷La data de la impressió d'aquesta primera edició que consta al llibre al final del volum publicat per Acantilado, és del mes de gener del 2019, a Capellades; per tant, abans de l'estrena. Podria haver estat a l'inrevés, i haver donat per definitiu el text final un cop haver passat pel sedàs del procés escènic en el qual ens estendrem en aquest capítol, tal com tradicionalment passava amb els dramaturgs clàssics, des de Shakespeare a Molière o Lorca..., ja que en el teatre de text, es considera el 'text final' el portat a escena i el dit pels intèrprets atès que fins el darrer moment del procés el text és susceptible de patir canvis. Així doncs, el fet que el seu dipòsit a la impremta (i les corresponents revisions i correccions de les galeres, etc.) fos, encara que per poc temps, anterior a l'estrena, ens corrobora que el llibret, amb les variacions respecte la publicació, com les que anirem veient al llarg de l'anàlisi, s'ha fet durant el procés d'assaig escènic, en concordança amb la Dramatúrgia escènica i la partitura musical en base a l'original alhora que al marge d'aquest mateix original. En aquest sentit, també cal considerar que d'aquest procés final en depèn indefectiblement l'ajustament i encaix dels subtítols. Per tant, el que veurem en l'anàlisi és la transposició a l'escena d'aquest text, el qual designarem com a 'original', en contrast amb el que ressegüem en visionar l'òpera.

¹⁹⁸Benet Casablanca també desenvolupa tasques de crítica i docència en diverses universitats i conservatoris, essent el director acadèmic del Conservatori Superior de Música del Liceu.

¹⁹⁹De manera reiterada, aquest periple del procés de gestació de l'òpera es pot llegir en tots els medis publicats a raó de l'encàrrec i de la seva estrena al Liceu. Nosaltres ens referirem constantment (i essencialment) a dues fonts en concret: el mateix programa de mà amb el que s'acompanya l'estrena i el clipping de premsa (un Pdf del voltant de 250 pàgines) que ha compilat el GTL.

<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

²⁰⁰Quan tot el projecte ja es trobava totalment consolidat i el càsting líric musical ja s'havia determinat (fins i tot, alguns dels cantants ja havien estat escollits i establert complicitats abans que Casablanca comences a compondre la música, de manera que alguns dels personatges s'han gestat tenint en compte la veu concreta que els hauria d'interpretar <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>).

Ignasi Camprodon pel disseny de la il·luminació; Ferran Carvajal per la coreografia (i la direcció del moviment); i Miquel Àngel Raió per la videocreació.

El repartiment, tal com es veu en el programa, fou conformat amb els següents intèrprets: **Lea**: Allison Cook (mezzosoprano); **Ram (El somnàmbul)**: José Antonio López (baríton); **Primera dama de la frontera**: Sara Blanch (soprano); **Segona dama de la frontera**: Anaïs Masllorens (mezzosoprano); **Tercera dama de la frontera**: Marta Infante (mezzosoprano); **Millebocche (Vigilant)**: Sonia de Munck (soprano); **Milleocchi (Vigilant)**: Felipe Bou (baix); **Dr. Schicksal (Antic amo d'un circ i psicòleg)**: Xavier Sabata (contratenor); **Michele (Artista)**: David Alegret (tenor); **Lorenzo (Artista)**: Antonio Lozano (tenor); **Augusto (Artista)**: Juan Noval-Moro (tenor). Cor i orquestra del Gran Teatre del Liceu. Els Ballarins: Miquel Barcelona, Santiago Bernardi, Fátima Campos, Nacho Carcaba, Chiara Marolla, Leandro Pérez, Laia Santanach, Maria Zulueta. I els figurans César Carrasco i Roger Salvany.

L'argument de la història d'aquesta òpera està descrita en la multiplicitat de suports que voltaren la seva estrena, de manera que se'n poden trobar les diverses aproximacions en els enllaços²⁰¹ especificats en les notes corresponents. El que nosaltres descriurem aquí, doncs, és 'el que veiem, de l'argument'. Abans, però, exposem a continuació que el conte mític, tal com Rafael Argullol s'hi refereix, tracta del periple d'un personatge femení, Lea, que es troba vagarejant en un univers indeterminat, havent estat posseïda —violada— per una divinitat (anònima), privada de la seva raó, i a mercè dels seus instints, per a seguir portant una existència sense rumb. En aquesta erràtica travessa, s'anirà trobant amb d'altres personatges. Uns l'amenacen i l'espanten; d'altres la volen controlar, sotmetre, i fins burxar-la per posseir-la també ells; d'altres, encara, fan la intenció de protegir-la mentre l'adverteixen de perills, uns d'hipotètics i metafòrics, però també n'hi haurà de reals; i, finalment, un personatge masculí que li sortirà al pas, serà la diana on Lea hi podrà abocar tota la passió desfermada que se li atribueix: es tracta de Ram, un somnàmbul que també va donant tombs en aquesta distopia, després que ha tingut relacions sexuals amb la Mort. Per càstig, aquest ha quedat privat de tots els seus sentits i capacitats sensorials —aparentment, ni tant sols s'hi veu, o li pressuposarem que patiria un grau de ceguesa més o menys lleu, com si tingués la vista enterbolida, o veiés només ombres, tot i que no se n'especifica cap altra, de mancança física, com que no hi sentís, per exemple, atès que respon a les preguntes que se li fan sense simptomatologies de sordesa, etc.—, però en qualsevol cas, el que el defineix és que és un ésser només racionalitat, raó pura. Tot plegat s'esfilagarsa a partir d'un secret que se li atribueix a Lea, que de fet ni ella mateixa sap que té —es tractaria de l'*Enigma*— raó pel qual molts dels que l'envoltaran voldran posseir-la per sostreure-l'hi.²⁰²

²⁰¹El principal de tots, d'entre molts altres enllaços, i on considerarem que l'argument quedà 'oficialment' posat al servei del públic, és el del Programa de mà del GTL 2019 (<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>). Amb tot, el que nosaltres descriurem a continuació és 'el que veiem de l'argument'.

²⁰²Transcrivim aquí un fragment amb les pròpies paraules emprades per Rafael Argullol en definir-nos *L'enigma di Lea*. (Programa de mà GTL 2019: 53 <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>): 'Des d'un principi vaig considerar per a mi mateix *L'enigma di Lea* com un conte mític. Amb això volia expressar que es tractava d'una història en què realitat i mite tenien una tal intimitat que arribaven a confondre's totalment. Aquesta història és, fonamentalment, una història d'amor i ahora la història d'un secret. La portadora d'aquest secret, Lea, és una dona que, després de ser sotmesa a circumstàncies excepcionals, convertida en protagonista absoluta, deambula per l'espai i el temps, pels països i pels segles, naufraga en la seva existència i posseïda per una passió gairebé impossible de canalitzar. (...)'

5.2. *L'enigma di Lea* en el context de l'obra literària de Rafael Argullol

Frontispici:

- Io • Prometeu • Lea • Ram • *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007) • *Teogonia. El treball i els dies* d'Hesíode • *Prometeu encadenat* d'Esquil • *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014) • *Prometheus* (Müller, 1967-68, estrenada a Madrid, el 1969) • *El enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019).

Si bé des de la direcció escènica es considera que les conceptualitzacions s'embeuen en multiplicitat i diversitat de fonts, el punt de partida en un espectacle rau en el text mateix que hem de portar a escena. És a partir del text genèric que decidim posicionar-nos a favor o anar-hi en contra. Alhora, les conceptualitzacions es retroalimenten d'altres textos del mateix autor. El mateix autor, per la seva banda, exposa les seves pròpies fonts d'inspiració així com els textos de referència de què s'ha servit per escriure la seva obra. És a dir, d'on ha partit per arribar a escriure l'obra literària definitiva i de la qual ens n'hem de servir com a base de text-material per a l'escena (Batlle, 2020).

No hi ha dubte, doncs, que el text base amb el qual contrastarem la Dramatúrgia escènica de l'òpera al GTL serà *L'enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera* de Rafael Argullol, publicat per Acanalado a Barcelona el gener del 2019, ja que aquest és la literaturització de sortida per arribar a l'espectacle operístic final. El precedeixen altres textos dels quals tant Argullol com Casablanca n'han parlat i s'hi han remès en els medis²⁰³. *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*, de Rafael Argullol, és d'on nosaltres iniciarem l'anàlisi de la conceptualització de la Dramatúrgia escènica, tot dilucidant-ne els trets i els vestigis atmosfèrics, així com els argumentals, que, vista l'òpera, han insuflat o retret el que s'esdevé en l'escena.

Per la seva banda, *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007) ens remet, principalment als textos clàssics: *Teogonia* i *Els treballs i els dies*, d'Hesíode²⁰⁴, i el *Prometeu encadenat* d'Esquil²⁰⁵, dins dels quals hi trobem el mite de Prometeu, i en el cas de la darrera el periple de Prometeu i d'Io²⁰⁶, a partir de la revisió del quals, segons s'ha fet públic, n'haurien sorgit Ram i Lea, respectivament, i de manera més destacada dins tota l'extensa obra d'Argullol, també ens remet a una altra obra posterior, *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014). Com diem, de la vinculació amb aquestes obres en tenim notícia tant a partir de declaracions del mateix Argullol com de Benet Casablanca com de Carme Portaceli, així com de la crítica especialitzada en les nombrosíssimes publicacions mediatitzades.²⁰⁷

En un apunt a banda ens estendrem en el resseguiment d'una altra font predecessora pel que pertoca a l'argument o als fils argumentals tant de la gènesi literària de *L'enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera* de Rafael Argullol, com de la conceptualització escènica de Carme Portaceli vista al GTL. Ens referim al *Prometeu* de Heiner Müller, que

²⁰³<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁰⁴Les edicions que s'han consultat les trobareu a la Bibliografia.

²⁰⁵Les edicions que s'han consultat les trobareu a la Bibliografia.

²⁰⁶També de Pandora, l'altre mite femení al que s'hi refereixen els medis quan ressegueixen possibles predecessores de Lea, i de qui n'és, aquesta, revisionisme.

²⁰⁷<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

ha sorgit de manera tangencial en el decurs del nostre estudi²⁰⁸. En trobar concatenacions cabdals, n'ampliem les ressonàncies en un annex ja que, per una banda, Carme Portaceli dirigí la Dramatúrgia escènica de la versió del dramaturg alemany al Festival El Grec del 2010, comptant, entre el seu equip creatiu, per a l'escenografia amb Paco Azorín i pel vestuari amb Antonio Belart, coincidint aquests dos creatius amb els de *L'enigma di Lea*, i, per una altra banda, Argullol data el copyright de *El fin del mundo como obra de arte* el 1991, malgrat la publicació sigui del 2007 per Acantilado, tractant-se de la mateixa data, en any, en què Heiner Müller va venir a Barcelona a interpretar la seva versió al Festival de Tardor.

La preeminència de *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental* (Argullol, 2007) respon, en primer lloc, al fet que Benet Casablanca va referir-s'hi quan va anar a demanar a Rafael Argullol que fes un llibret per a una òpera que ell volia compondre, encàrrec del GTL. Una obra que Casablanca coneixia i admirava²⁰⁹ profundament, i de la qual n'ha embegut també l'atmosfera per a treballar en la composició musical de l'òpera. Efectivament, en un primer moment la idea de Casablanca era que Argullol a partir d'un text ja escrit —aquest de què parlem: *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental* (Argullol, 2007)— fes un llibret per a la seva òpera. És a dir: fes d'una obra assagística-filosòfica una adaptació que s'encabís en una partitura operística. La resposta, en un primer moment, de Rafael Argullol, fou que s'ho volia pensar; i quan va haver-ho fet, efectivament va dir que acceptava el repte, i va expressar el desig de pensar en una història nova, tot formulant una primera condició a partir de la qual retornessin als orígens de l'òpera, a Monteverdi, i establissin de fer una peça de creació conjunta on llibret (text i argument) tinguessin el mateix pes que la música (instrumentació i lírica).²¹⁰

Si bé en *L'enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera* s'hi troben, certament, els postulats estètics de Rafael Argullol²¹¹ curullats al llarg de la seva prolífica obra, s'hi evidencien, a més a més també, i de manera especial, molts dels trets amb els quals ja perfilà els personatges de *El fin del mundo como obra de arte*. Ho hem comentat ja a propòsit de les figures de Lea i Ram, però també, molt versemblantment, en la del Dr. Schicksal, amb la seva doble vessant de terapeuta mental i de circense. Des de la mateixa introducció a *El fin del mundo como obra de arte*, Argullol ja ens diu que l'estructura del seu llibre respon a un simulacre. Expressions com “art” i “obra d'art”, però també una selecció en l'imaginari col·lectiu propi de la cultura occidental de la fi del món, són qüestions que remetent, precisament, a la poderosa capacitat de simulacre en la qual es fonamenta la nostra cultura, cosa que queda especificada en el subtítol: “un relato occidental”. Així mateix, el marc que Argullol fa en *El fin del mundo como obra de arte* és una parateatralització o parateatralitat respecte el món, i, a l'inrevés, el teatre com a metàfora del món. També respon a aquest concepte de simulacre tota la lexicologia —

²⁰⁸Prometheus, 1967-68, estrenada en 1969.

<https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=muller-heiner>

²⁰⁹<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²¹⁰Argullol, doncs, amb aquesta condició, advocava per una importància per igual d'argument i música, segons ha declarat en multitud d'ocasions: (<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>). En aquest sentit, si bé la importància d'aquesta condició de Rafael Argullol rau en el fet que aquesta praxis creativa conjunta s'havia perdut en el temps i al llarg de la història de l'òpera, i, per tant ell n'emfasitza la preeminència, el que ens ha mogut a elaborar aquest estudi és, precisament, que al segle XXI no es faci extensiva la inclusió, en aquesta praxis creativa conjunta des de la gènesi, de la Dramatúrgia escènica en tant que vessant ineludible en el poliedre triprisma que és un espectacle operístic.

²¹¹<https://www.acantilado.es/persona/rafael-argullol/>

l'argot— que empra de manera metafòrica (decorats, escenografia, teló, etc.), i també la denominació o les referències als gèneres: tragèdia, comèdia, tragicomèdia, drama, farsa... I els arquetips emprats, com ara el Bufó, etc..., corroboren l'extrapolació que es dibuixarà en la conceptualització de l'escena operística. I, també pertinent, per tal d'entendre la sensibilitat d'Argullol vers l'àmbit de la creació artística de quelcom tan descomunal com és una òpera, paga la pena resseguir els capítols de *El fin del mundo como obra de arte* que volten la figura de Wagner. Pel que fa a aquesta figura, és extrapolable l'admiració que Argullol li professa per la seva capacitat de crear mons, com la seva vessant histriònica —reconeguda tant pel mateix Wagner com pels seus detractors—, és a dir la seva part de creació d'arguments, de compondre una història, de demiürg de cosmogonies, fins i tot, més imponent que la vessant de músic. Destaquem, encara, que *El fin del mundo como obra de arte* comença i acaba amb Io, i es clou amb una pregunta oberta i intensa. Això ens és de gran interès ja que Argullol comenta en la introducció que, malgrat el títol de la seva obra —*El fin del mundo como obra de arte*—, no es tracta pas d'un text apocalíptic sinó que més aviat vol ser el contrari: “un alegato contra los ‘grandes ideales’ que, a través de sus símbolos y mitos, han envenenado el aire en el que nos ha tocado respirar” (Argullol, 2007: 8). Aquest mateix al·legat, tal com n'ha quedat constància en els medis²¹², és el que ha traslladat a *L'engima di Lea. Cuento mítico para una ópera*. Efectivament, per bé que una primera apreciació superficial del text i/o l'argument, així com un primer —o únic— visionat de l'òpera portada a l'escena al GTL, podrien, també, fer-nos pensar que es tracta d'una història 'apocalíptica', un cop s'hi fa la immersió, i se'n cospa el sentit íntegre, l'arribada al final de l'òpera conté un missatge que aparentment vol insuflar esperança, com, de fet, la Dramatúrgia escènica de Portaceli emfasitzarà.

En la Introducció a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 7-8), a propòsit de la parateatralització que quedarà dissenyada en la Dramatúrgia escènica, també llegim (Argullol, 2007:8): “De ahí, asimismo, los decorados y protagonistas elegidos, es cierto, arbitrariamente, mas, en mi opinión, vinculados todos ellos por una herencia espiritual que llega a adquirir el valor de estigma. (...) En cualquier caso, los sucesivos episodios que configuran esta historia pueden —y quizá deban— ser entendidos como los sucesivos escenarios en los que transcurre una larga representación. En ella ciertos personajes aparecen, con nitidez, bajo la luz de los focos, a condición, no obstante, de que sea en las sombras donde habitan las fuerzas determinantes del drama. O, lo que es lo mismo: de la farsa”.

Dins el text que conforma la ressenya del llibre en la web de l'Editorial Acantilado, i en la mateixa contraportada del llibre, ja se'ns posa en antecedents de quins són els personatges que inquieten Argullol, bé per atracció bé per repulsió (Argullol, 2007:7) com diu ell mateix en la Introducció. En són set, doncs, els 'protagonistes' escollits a través dels quals fa el trajecte narratiu i la introspecció filosòfica: *Prometeo encadenat* d'Esquil; *l'Apocalipsi* de Joan de Patmos (Sant Joan); *El Judici Final* de Michelangelo; el *Faust*, el de Marlowe i el de Goethe; *l'Òcàs dels deus* dins *l'Obra Total* de Wagner; Hitler en el seu somni d'arquitecte, el Hongo Nuclear, vist des de la perspectiva del físic Oppenheimer. De tots ells —del tractament que Argullol en fa en passar-los pel seu personal sedàs metafòric— i dels postulats estètics que contenen, se'n desprèn un enorme tou d'informació pel que a dibuix i caracterització dels personatges pertoca, així com de l'atmosfera cosmogònic-escènica que s'evidenciarà en la Dramatúrgia escènica de

²¹²<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

l'òpera *L'enigma di Lea*. Efectivament, Portaceli i el seu equip permeten que l'espectador detecti a partir de la visualització de la corporeïtat escenogràfica i del clarobscur que la il·luminació ha reflectit i de la caracterització dels éssers que l'habiten, tota la plasticitat freda, grisa, blanquinosa i ombrívola d'aquest imaginari d'ambientació apocalíptica descrita i continguda ja en aquest llibre.

Argullol, però, segons ens diu ell mateix (2007: 8), no vol fer una detallada descripció dels seus protagonistes en la introducció, al·legant que ja s'aniran desvetllant al llarg de l'obra; això també ho trobem al text de *L'enigma di Lea*, atès que els personatges tenen noms que si bé són de significació al·legòrica, n'anirem desxifrant la identitat a mesura que es van expressant o interactuant. En tot cas, a *El fin del mundo como obra de arte*, sí que ens presenta Io, i pel que ens diu ja podem veure'n la correlació amb Lea, gairebé com un alter ego: (2007: 8): "Solo me permito una excepción con el primer nombre que surge en el escenario, Io, casi desconocido para nosotros, pero ilustre en la Antigüedad, como lo prueba el hecho de que Herodoto se sirva de él para iniciar sus crónicas. Io, la hija de Inaco, tras ser poseída por Zeus fue castigada por los cielos de un modo significativo. Transformada en animal (una hermosa vaca), le fue impuesta por la vengativa Hera la compañía de un tábano que le picase continuamente, obligándola a huir en un peregrinaje interminable. Desprovista de razón es incapaz de comprender, pero al mis mo tiempo, acuciada por el dolor trata desesperadamente de descifrar el sentido de su periplo."

Lea, per la seva banda, igualment està desproveïda de raó, i igualment se sent incapaç de comprendre què li ha passat. Està atordida i desorientada. Viu un pelegrinatge aparentment interminable, un vagarejar comú a Io a partir d'haver estat 'condemnada', també, tot i que en el cas de Lea no sabrem bé mai qui la condemna ni per què. Ha estat 'posseïda' per una divinitat (violada igual que Io), però no se'ns diu quina és la seva culpa, i perquè ha de merèixer un càstig.

Altres diferències i similituds són la qüestió del dolor que pateixen o no, Io i Lea, ja que aquesta darrera, d'inici, si bé ha estat violada, no té una consigna clara en les didascàlies del text en què s'indiqui que ha de patir dolor físic i sensorial (en la pròpia pell), cosa que sí consta per a Io eloqüentment, degut al tàvec físic que la martiritza. Una altra cosa és el tàvec al·legòric d'Io, el seu dolor al·legòric, el qual ens remet al patiment humà. Pel que fa a Lea, i contràriament a la consigna que hi ha descrita en les didascàlies del Cuento mítico, en escena la veurem patir físicament, sobretot en l'Acte II, i molt, quan els tres homes artistes-escultors l'assetgin per ordre del Doctor Destí.

Encara en la Introducció hi veiem divergències i paral·lelismes pel que fa a ambdues creacions femenines (Argullol, 2007:8): "Ésta es la situación en la que se halla (Io) cuando se encuentra con Prometeo al principio del relato. Luego permanecerá a lo largo de él, muda y invisible, hasta ser rescatada en su final". Lea es trobarà també amb un personatge masculí, Ram —les aproximacions del qual amb Prometeu anirem veient més avall—. Però, així com a *El fin del mundo como obra de arte*, Io desapareixerà després del primer capítol, i ja no tornarem a saber d'ella fins l'últim capítol en el qual Argullol ens ofereix la conclusió del seu 'relat occidental', a *L'enigma di Lea* Lea hi és present pràcticament sempre, tant en el text com en l'escena, i a més, és ella l'eix al voltant del qual els altres personatges tenen sentit, i/o tenen raó d'expressar-se i se'n justifica la interacció en l'argument.

En el capítol 1: Io y El Tábano a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 9-10), la presentació en escena d'Io ja prefigura el marc del relat en el qual Argullol ens vol

fer entrar. La lexicalització i l'argot utilitzat des de l'inici mateix “Cuando Io sale al escenario” (2007:9) i al llarg del paràgraf introductori, desplega la metàfora d'un escenari teatral en tant que escenari del món en què vivim, com veurem en la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea* al GTL. D'entre els vestigis evidents que les resembren és d'enorme interès pel nostre anàlisi detectar-ne els trets que per evolució i/o involució les fan correlatives: Io és només un cos perdut en el buit de forces incomprensibles; se sent tímida i temerosa, fins i tot de fer preguntes, perquè està tan espantada de les respostes com de fer-les. En Io trobem una certesa que la divergeix de Lea, i és que Io sap des de fa molt de temps que ella és només ignorància. Això és tot el que ella arriba a comprendre: que és ignorant i que més enllà, no hi ha res. Més enllà del cos, res. (Argullol, 2007:9)

En el segon paràgraf d'aquest primer capítol, segons Argullol, Io és un ésser pur instint, tal com definirà a Lea anys més tard.²¹³ Segons Argullol, Io es va limitar a acceptar, sense lligams, la violència del desig²¹⁴. En catalitzar aquestes recreacions artístiques d'Io amb les de Lea del mateix autor, veiem que no hi ha ni en l'una ni en l'altra una emancipació d'aquesta servitud al paradigma masculí de l'heteropatriarcat.²¹⁵

En contraposició, una altra observació feta a partir de les dues darreres frases amb què l'autor tanca aquest mateix primer paràgraf, enriquiria el que s'ha expressat més amunt, si més no des de l'àmbit de la filosofia, quan Argullol sentència que Io ha estat condemnada a salvar-se en perdre la pàtria segura de l'instint per a vagar en el desert del coneixement (2007:9): “Mas ha sido condenada a salvarse. A perder la patria segura del instinto para vagar en el desierto del conocimiento”. Això ens portaria a deduir que malgrat en un context en què se'ns fa veure una Io violada que vagareja moguda només

²¹³Tal i com posarà en veu de la mateixa Lea aquesta idiosincràsia.

²¹⁴Argullol fa una deducció d'Io, o hi posa una mirada pròpia i pròpia de la masculinitat entesa en el marc de l'imperatiu propi de l'heteropatriarcat, a través de la qual aquest mite és algú en contínua i ininterrompuda projecció sensual en servitud sexual, en un comportament que ella no controla, una característica pròpia d'èssers més primaris mancats, en part o del tot, de raonament i/o de disciplina mental, en el fet de sucumbir a un desig irreprimit; és més, un desig retroalimentat nit rere nit pels seus somnis —eròtics—.

²¹⁵Efectivament, sempre és amb la mirada del nostre temps que catalitzem un temps històric passat; per tant, la recreació, les conclusions, les assumpcions i les reflexions sovint no són més que una extrapolació del nostre propi període històric, i per tant aquí es connota damunt un mite atàvic i ancestral tota la càrrega de perspectiva psicològica freudiana, de distinció de classes, de desitjos i d'ambicions, i de penes i turments, de la contemporaneïtat de l'escriptor que les recrea. Són múltiples els exemples en els quals s'han anat fent òbvies les apreciacions dels reflexes del present en què està creada una obra d'art, o en el desplegament d'un postulat, idea o pensament, quan aquest és un rescat o revisionisme d'un fet històric, d'un mite, una llegenda, o, simplement, d'un períple i conflicte del passat, curullats al llarg de l'humanisme. Una de les moltes referències que ens ve a col·lació a propòsit d'això, i que vam vincular amb el que aquí tractem mentre érem immersos en aquest estudi (raó per la qual ens paga la pena de relatar en aquesta nota) foren les paraules de Vicenç Villatoro en la Setmana de la Novel·la Històrica del novembre del 2020 a propòsit de comentar l'obra genèrica d'en Jaume Cabré, sobre la qual ens feia notar que quan un autor al 1974 recrea la Barcelona del segle XVIII, està parlant de la societat del 1974. (Entrevista realitzada On Streaming degut a la Pandèmia i reportada a: <https://www.villatoro.cat/vicenc-villatoro-parla-amb-jaume-cabre-al-festival-barcelona-novel%2%B7la-historica/>). En el seu torn, cal no perdre de vista que el biaix que aquí fem sorgeix del moment coetani en què hi posem la mirada de gènere, mirada en femení, que ens marca aquest anàlisi escènic de l'òpera tant com les conclusions a què arribem. En aquest sentit, doncs, les diferències entre la Io de *El fin del mundo como obra de Arte* del 2007 —i amb copyright del seu autor del 1991—, d'aquesta mirada tan masculina de la complaença que emana una Io absolutament entregada al plaer i al desig, i malgrat ella mateixa, en contrast amb la mirada que ens donarà Carme Portaceli al 2019, així com l'autora sotasignat d'aquest estudi al 2023, venen marcades evidentment des de la perspectiva de dones en edat madura de finals del primer quart del segle XXI, amb veu pròpia i llibertat llargament i dolorosa conquerida per totes les dones de la nostra època.

per l'alienació de la seva ignorància, l'instint no ha de tenir (exclusivament?) aquesta connotació sexualitzada que tendim a veure-hi de primer moment, sinó que sembla que seguir l'instint és una virtut, si va en contra del que és tot (exclusivament?) raó. Des d'aquest angle, vagarejar en el desert del coneixement, a més de ser una imatge molt reeixida des d'un punt de vista poètic i que ens reassegura visualitzar Io dins un suposat escenari tot confusió, i romandre en el reialme del pur instint, ens arriba com una característica pejorativa. És a dir, que més li haguera valgut quedar-se en els marges de l'instint, que és el que Argullol diu que ella hagués volgut.

En el tercer i darrer paràgraf d'aquest primer capítol, Argullol ens fa veure que Io ha estat castigada amb el "*regalo de la conciencia*" (2007: 9) amb el tàvec que la pica i atordeix els seus sentits. Segueix dient que el seu cos, havent estat admirable en anterioritat tant com per haver estat objecte de cobdícia divina, s'ha obert ara al patiment i a la culpa. Distingim la manera en què Lea ha estat condemnada. Vagareja, sí; està privada del seu enteniment o raó; però no pateix en el seu cos. Argullol tornarà a tancar el paràgraf, que alhora serveix de cloenda del capítol, amb un bri d'esperança: per una banda, ens remet a una imatge de bellesa que bolca sobre la figura d'una Io que ens ha de commoure, dansant en un paisatge crepuscular, posseint una fascinació inigualable. Aquesta fascinació ha de cobrir dos fronts, segurament; el primer, fer conservar en la nostra memòria una Io físicament bella i atractiva, sensual, etc, per tota la resta del relat, atès que aquest és el primer capítol i que, de fet, nosaltres, si fóssim mers lectors d'aquesta història, no sabríem que potser no retrobarem Io fins al final de tot l'arc dramàtic del llibre, ni si la retrobaríem mai. I el segon, obrir la porta al concepte espectral encunyat per Argullol per a referir-se a un univers que descriu i sistematitza a partir del capítol 2: Espectros (Argullol, 2007: 11-12), en el qual ja es prefigura l'ambientació onírica de l'univers del conte mític que es farà corpori²¹⁶ en la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*.

A partir d'un resum del capítol 3: El Soldado de Maratón y El Visonario de Patmos a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 13-14) amb els punts més destacats comentem que aquí sorgeix el concepte *Frontera* per primera vegada, i que és un referent importantíssim a *L'enigma di Lea* atès que hi ha tres personatges que són Les Tres Dames de La Frontera. Elles, tant al conte mític com a la Dramatúrgia escènica són 'les salvadores'. Elles són les que, en acabat, protegeixen Lea de la parella acusadora Milboques i Milulls, també del Dr. Destí, i també són les que donaran esperances al 'poble-cor', i, per tant, al públic, a l'espectador d'avui.

Per a recrear aquest concepte, Argullol es serveix de dues obres que ell cataloga de 'Frontera'; per una banda, el *Prometeu* d'Esquil, al qual li atribueix el concepte de *Frontera* extrema en tant que marge últim de l'univers; per una altra, l'Apocalipsi de Juan de Patmos, (l'Evangeli de Sant Joan), en tant que llindar de la fi imminent. A partir d'aquesta argumentació, Argullol fa una confrontació d'ambdues obres, segons la qual "El Soldado de Maratón" s'interroga pel poder de l'home, mentre que "El Visionario de Patmos" reclama el poder de Déu, per anar fent exponencial el que les uneix, que és la gran potència d'imatges de "sinistra hermosura" amb les que han enriquit el nostre imaginari humà (2007:13).

²¹⁶Ho veurem en l'anàlisi: posada en escena: espai, llum, ambientació, tractament dels personatges des d'unitat de to interpretativa, fins a la visualització dels seus estigmes idiosincràtics (caràcters), a partir de l'atuell, i sobretot, dels atributs que veurem que cada un porta, en ser elements de representació identificables en la nostra època.

El capítol acaba amb una frase dedicada al concepte de Frontera (2007:14): “Éste es, pues, el estigma: la atracción enfermiza, obsesiva, apremiante, que mueve, al precio que sea, a traspasar la *frontera*”.

Destaquem dels ítems pertinents a l'estudi del capítol 4: Finisterre a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 15-16) que Io desapareix de 'l'escena', d'aquesta escena narrada per l'autor on ens fa entrar i sortir els temes i els personatges (mites i/o personatges, i fets històrics) dels quals ens vol parlar, com si actors amb cames i braços i caps i enteniment propi es tractessin. Tot el primer paràgraf d'aquest capítol sembla ser la inspiració de base per, anys més tard, construir el conte mític de Lea, o fer-ne la seva recreació: es parla d'Io com a ballarina i es relata la seva 'dansa de la por'. Un altre tret que hem observat, aquest en divergència és que Io es descrita com un personatge esporuguit, aterrat, de fet, i en canvi Lea no se'ns prefigura com un personatge amb por, ni en la publicació d'Acantilado del conte mític (no en les didascàlies, no en les seves intervencions), ni molt menys en la Dramatúrgia escènica. Hi ha desorientació, etc, però no por. De manera que en l'evolució o transposició del mite de Io a Lea, hi ha un salt. Com també, com hem dit, en el fet de la seva presència en lloc d'en la seva absència.

Es parla també de Prometeu, i es parla i es presenta, per primer cop en aquest llibre, la idea/concepte de “Destino” —que Argullol escriu en majúscula—: “El hombre nunca será libre pues la única libertad corresponde al incomprendible e imprevisible Destino” (Argullol, 2007:15). Aquesta observació ens remet al nom propi que tindrà en el conte mític el personatge director de la institució mental i ex-gerent de circ, precisament Schicksal, “destí” en alemany .

També en aquest capítol es fa servir el terme de tragicomèdia: “! (...) la tragicomedia del hombre!” (Argullol, 2007: 15), un concepte important que reapareixerà més endavant, com veurem.

De nou, a propòsit dels llinars de la terra, la *Frontera*: un Finisterre..., se'ns reitera el que ja s'ha anat apuntant més amunt sobre aquest tema amb la idea postulada per Argullol de “peñasco caucásico” (2007:15), en referència al mite grec, que situava al Caucas el famós càstig de Prometeu.

Prometeu ha estat encadenat pel “herrero Hefesto” (2007:15). L'escenografia dissenyada per Paco Azorín per la Dramatúrgia escènica de *L'engima di Lea* és de connotació fèrria; però Ram no porta cadenes ni argolles, ni en les descripcions de les didascàlies del text publicat ni en la dramaturgia escènica.

Hi ha una relació que hem tingut en compte quan Argullol fa referència als “dos fieles esbirros de Zeus” “Fuerza y Violencia”, que són aquí els vigilants de Prometeu, no pas d'Io, com Milulls i Milboques ho serien, si ho són, de Lea.

Per acabar amb aquest capítol, val la pena de citar el següent passatge, en la mesura eb què, en un sentit molt oníric i ric en poètica i metàfora, també ens servirà per copsar l'imaginari de la posada en escena: “Pero el mayor castigo de Prometeo no son sus cadenas, ni el sol carnicero que lacerará su carne durante días eternos ni, tan siquiera, el águila que devorará su hígado noche tras noche. Su mayor castigo es el paisaje que le rodea, la mirada perpetuamente atrapada en una estepa desnuda cuya infinitud y desolación le conminan a adentrarse en el vacío” (Argullol, 2007:15).

Del que aquí cerquem, el capítol 5: Prometeo, el seductor a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 17) és el primer d'una agrupació de contingut en la qual paga la pena dilucidar la possible correlació que hi hagi de Prometeu a Ram. La impressió que

ens dona el títol és que podrien fer-se evidents vincles del mite original amb el futur Ram, i partint d'aquest, en relació a Lea. Efectivament, fent-ne un resum, trobem que Argullol parla de Prometeu com l'únic dins de la 'representació' que no porta màscara, i que al contrari que Io, no necessita de cos en llibertat per moure's ja que és només veu perquè vol ser només consciència. Prometeu està descrit com un ésser de hieràtica mobilitat, cosa que, pel que fa a l'efecte visual a la Dramatúrgia escènica (no està pas així descrit en les didascàlies del text a Acantilado), correspon molt a la impressió que ens dona Ram, ja que no es mou, o es mou molt poc (no és que no es desplaci, que sí que ho fa malgrat ho faci molt a poc a poc i gairebé imperceptiblement, sinó que per la seva mínima o nul·la expressivitat motriu, el seu moviment queda gairebé imperceptible a l'espectador). En qualsevol cas, l'immobilisme del tractament que rep el Prometeu d'Argullol a *El fin del mundo como obra de arte*, permet entendre la presència de Ram com un personatge que en l'argot escènic anomenem personatge-*dolmen*, tant atesa la corpulència del cantant com per la manera que des de la Dramatúrgia escènica s'ha treballat per a l'escena aquesta corpulència.

Totes les referències del Prometeu Encadenat en l'escenari que crea Argullol en el seu relat *El fin del mundo como obra de Arte* dins el segon paràgraf d'aquest capítol ens remetent a la visualització, plasticitat, corporeïtat del Ram que crearà anys més tard.

Per altra banda, segons es llegeix en passatges com aquests: (Argullol 2007:17): "(...) su voz (de Prometeu) se constituye en *centro del mundo (...)*", "(...) exige que el cosmos, con sus hechizos y turbulencias, gire en derredor suyo", trobem en aquest capítol consideracions a partir de les quals Argullol sosté que el personatge és molt seductor, com d'altra banda ja s'anunciava clarament al títol del capítol. Serà, però, en l'anàlisi escènic de l'òpera *L'enigma di Lea* on ens caldrà valorar aquesta qualitat de Prometeu-Ram com a seductor²¹⁷.

Argullol, per la seva banda, argumenta que aquesta força de seducció rau en el fet que l'home mai abans s'havia atrevit a col·locar una veu que el representi en el cor de l'enigma (2007:17). Argullol fa servir aquí la paraula 'enigma' per primera vegada en el seu relat, i per al nostre estudi és significatiu d'anotar-ho per valorar-hi aquesta aparició de la paraula —del concepte— *enigma*, atribuïda a Prometeu hipotèticament serà un precedent de l'evolució cap al personatge Ram... O potser no per al personatge en ell mateix, però sí per al que acabarà sent el nus de tot l'argument de *L'enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*.

El capítol 7: Ciegas esperanzas a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 21-22) conté també punts destacats de la correlació Prometeu ≈ Ram. Segons Argullol, en el *Prometeu encadenat* d'Esquil, el que Prometeu confessa que va insuflar als homes són "*Ciegas esperanzas*" (2007:21). I en aquesta confessió, segons Argullol, es resumeix l'essència de la Tragèdia grega, ja que és la major seducció de l'home per l'home que s'hagi concebut. Això, en tot cas, ens entroncaria amb la necessitat de traslladar en el seu conte mític aquesta essència de la tragèdia atribuïda a l'òpera en tant que art total, a partir

²¹⁷Caldrà veure què és el que el farà seductor per a Lea, com, així mateix, quins són els trets que caracteritzen a un personatge de 'seductor' en funció del biaix socio-ontològic-cultural i/o la cosmovisió que s'empri per a tal qualificació. És a dir, el que aquí ens pertoca és referir-nos al fet que, sota una perspectiva de gènere emancipada de l'imperatiu marcat consuetudinàriament per la mirada masculina de l'heteropatriarcat, un personatge esdevé seductor de múltiples i diverses maneres i en base a multiplicitats d'altres criteris (que a més a més es troben en continua revisió i canvi meteòric).

de Monteverdi i, després, a partir, també, del sedàs paradoxal que fou el tàndem Nietzsche-Wagner.

A raó encara de la correlació Prometeu \approx Ram, el capítol 8: Cantos Crespulares a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 23-24) ens porta a esmentar l'elucubració d'Argullol sobre el sadisme del catolicisme, provada la necessitat de desembocar en un apocalipsi: destrucció i autodestrucció. Se'ns fa palès en la bellesa d'aquest contingut tot el que s'ha bolcat en l'argument que es desprèn en el Cuento mítico, així com el trasllat que s'ha fet del postulat atmosfèric-filosòfic d'Argullol en la posada en escena de l'òpera que s'ha vist al Liceu.

Resseguint la correlació que fem de Prometeu \approx Ram, en el capítol 9: Filantropia a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 25-26) es continua desenvolupant la idea cosmogònica de tot el llibre i del postulat estètic d'Argullol que es faran evidents en escena, tot corroborant que “Prometeo, al unísono frontera y centro de este vértigo, lo sabe y lo proclama” (Argullol, 2007:25).

Ens aturem breument en el capítol 10: Nostalgia y Destino a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 27-28), a banda de la correlació Prometeu \approx Ram, atès que Argullol clou el capítol dient que Prometeu és la tragèdia (2007:28), per posar l'atenció en la paraula que s'expressa ja en el títol, “Destino”, per la implicació que tindrà en l'òpera, atès que, com ja hem dit, tal concepte esdevé el nom propi d'un personatge en la figura del Dr. Schicksal.

En el capítol 12: La esencia del arte a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007: 31) hi hem trobat consideracions sobre la frontera i sobre Prometeu encara, i, potser encara més rellevant per a nosaltres, anotem que hi torna a aparèixer el concepte de Tragicomèdia. Argullol s'hi refereix en parlar de la Tragèdia de Prometeu, al qual anomena que en si mateix és una “obra de arte” (2007:31).

Aquest capítol captiva el nostre interès també pel que pertoca a la correlació entre el Prometeu d'Esquil vist des d'Argullol, perquè especialment concatena amb una obra posterior a aquesta —també esmentada com a referent predecessor, tant per part del mateix autor com pels medis—, *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Acantilado, 2014), havent-hi realment, inferències²¹⁸ a partir de les quals es pot observar una evolució del mite vers el personatge final Ram al Cuento mítico, uns anys més tard, al 2019.

Per copsar l'atmosfera d'Argullol que a partir del seu anàlisi de l'Apocalipsi quedarà bolcada en el text i en la Dramatúrgia escènica del conte mític, ens han estat referents imprescindibles els capítols 13: Lo Perverso; 14: Un maestro del suspense; 15: Una obra maestra del suspense (el més llarg de tots els capítols vistos fins ara i un dels pocs amb una extensió superior als de la majoria del llibre); 16: Un monumento a la nostàlgia; 17: La pasión más poderosa; 18: El olor de la sangre; i, 19: El gran castigo a *El fin del mundo como obra de arte* (2007:33-48).

Seguidament, en l'inici del capítol 20: Estigma a *El fin del mundo como obra de arte* (2007:49) hi trobem indefectiblement el que més d'una dècada després bolcarà en el conte mític: “Entre el alba prometeica y el ocaso apocalíptico: así, siempre oteando la frontera, cumple su jornada esta cultura incapaz de vivir sin ensoñaciones espectrales” (2007:49).

²¹⁸Tot i ser-hi, aquestes inferències, no despleguem aquesta obra del 2014 perquè no hi hem trobat les estretes vinculacions en tant que font de la Dramatúrgia escènica de l'índole que s'evidencien en l'obra del mateix autor publicada per Acantilado el 2007.

Del capítol 21 fins el 26, però sobretot el capítol 23 a *El fin del mundo como obra de arte* (2007:51-62) hi veiem la correlació entre el tractament que Argullol fa de la figura històric-artística de Michelangelo amb el que a l'òpera seran tres artistes escultors: Miguel, Lorenzo i Augusto. Ens crida l'atenció, doncs, que Argullol tracti en els capítols 21: *Cuerpos ya no humanos*, 22: *La caída*, 23: *El alma de la piedra*, 24: *La estatua de Carrara*, 25: *Hybris*, i 26: *Geometria y fe*, l'argumentació de l'artista en tant que demiürg del món. També, 'arquitecte' és el concepte que Argullol desenvolupa per a arribar fins a Hitler en la dissertació que en fa al llarg d'aquest relat. Ens inclinem a corroborar que la idea de l'artista renaixentista quedarà extrapolada a l'òpera, o si més no, aquesta referència és la que s'evidencia en la Dramatúrgia escènica en els tres escultors que hi apareixeran assetjant Lea.

La idea que volta és l'artista prometeic que ha deixat dibuixat en els capítols anteriors al 21. El capítol 23: *El alma de la piedra* (2007:55 i com dèiem, el més destacat de l'agrupació corresponen a aquest contingut) s'inicia resseguint la idea que l'artista prometeic és qui ha concedit un valor absolut a l'art, una cega esperança a la salvació per la bellesa, de manera que també s'hi troba palesa la idea de la importància de l'escultor quan acaba el capítol amb la frase —hom diria, que a mode de màxima—: “La misión del escultor es rescatar el *alma de la piedra*. En ella està el alma del mundo.” (2007:55). Tot plegat es transcriurà en les intervencions dels personatges de *L'enigma di Lea*, sobretot les que faran els tres escultors: Miguel, Lorenzo i Augusto, i el Doctor Schicksal.

Del capítol 27 fins el 37 a *El fin del mundo como obra de arte* (2007:63-84) despleguem un resum d'aquest compendi a propòsit del tractament que Argullol ens transmet de Faust i la correlació que n'observem amb el Doctor Schicksal, personatge principal de *L'enigma di Lea*, atès que el disseny plàstic d'aquest personatge determina enormement la conceptualització de la Dramatúrgia escènica i la supranarrativa que se'n desprèn.

El capítol 27, tot i ser de transició, en portar per títol *Funámbulo*, ja ens és indicatiu d'un traspàs oníric del tractament de l'escultor i l'artista que hem vist en l'anterior agrupació de contingut cap a la seva dissertació sobre Faust, en l'actual agrupació que tractem en aquesta secció. Seguidament, el capítol 28: *Gladiadores celestes* ja és la immersió en la figura de Faust. Ens ha semblat d'enorme interès, quan així ho hem apreciat, com Rafael Argullol tracta el mite de Faust al llarg d'aquesta agrupació de capítols i sempre que en té l'oportunitat i/o ho treu a col·lació, en tant que mite emancipat del seu demiürg, que s'arrossega autònomament pels temps i les èpoques i va evolucionant per ell mateix, en lloc de fer-ne una aproximació més convencional a partir de la qual es responsabilitzaria de la seva idiosincràsia als autors que el van generar i fer evolucionar. En qualsevol cas, això ens remet a un àmbit intrínsec de les Arts Escèniques en les quals, en escena, i a través de les tècniques d'interpretació i el treball de direcció i Dramatúrgia escènica, un personatge *És* per si mateix, en tant que suma i acumulació del que l'humanisme ha fet d'ell quan arriba al públic al qual es destina.

Al capítol 31: *En el principio fue la acción* (2007:71-72, el qual preval per damunt dels seus predecessors, els capítols 29: *Travesía del Funámbulo* i el 30: *El lugar del infierno*, 2007: 67-70) hi ha l'establiment de la complementarietat entre Faust i Mefistòfil. També hi ha l'exposició de Faust com un personatge molt vital, i que és l'acció. Amb aquesta definició ens remetem al vitalisme de Don Joan —vitalisme existencial²¹⁹ no

²¹⁹D'aquest vitalisme existencial en el qual vaig assentar la meua Dramatúrgia escènica del *Don Joan* de Molière estrenat a Barcelona el 2002, i del qual ja ens n'hem referit en d'altres parts d'aquest estudi, també

exclusivament sexual, com s'ha tendit en el reduccionisme clàssic amb què el populisme l'ha encasellat—, i que Argullol traspasa en les intervencions amb les quals construeix en el seu conte mític el Dr. Schicksal, extrapolat de manera evident dins la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*.

Encara dins d'aquesta agrupació, el capítol 33 ens és especialment interessant ja des del seu títol: Fausto contra Fausto. En ell, Argullol estableix una relació entre Faust i Sísif, i desenvolupa el seu postulat sobre la insaciabilitat de l'esser humà en la nostra actual cultura, ja que parla d'un estat cíclic (com el de Sísif) de desig-plaer-més desig-més plaer, etc., contingut implícit en el missatge subliminal textual i escènic de *L'enigma di Lea*, evidenciat sobretot en les intervencions dels cors de l'obra. Expressament ens hi referim en tant que *cors* —ens hi aturem breument—, en plural, atès què, com es veurà en l'anàlisi escènic, si bé Argullol en la literaturització que es llegeix en la publicació d'Acantilado presenta tres cors, en la Dramatúrgia escènica la conceptualització rau en un mateix i únic cor (una mateixa identitat coral) que es transforma en escena, que prendrà decisions pròpies i que patirà una evolució evidentíssima, la qual anirà des de la uniformitat monocromàtica absoluta cap a la individualitat multicolor més palesa. En qualsevol cas, tot plegat ens sembla evident que ha estat pouat entre aquests capítols.

Al seu torn, en el capítol 36: El hastío de Hamlet, Argullol vincula Faust i les cegues esperances que Prometeu ha donat als homes amb Hamlet, paradigma del qüestionador escènic per excel·lència, atribut que caracteritzarà la Lea del conte mític però sobretot la de la Dramatúrgia escènica.

Del final del capítol 37: Vuelos del Àguila en transcrivim el fragment íntegre per l'extrapolació que en la Dramatúrgia escènica veurem en l'anàlisi que en fem, i per la mena de sentit que se'n desprèn d'espectacle volgudament tragicòmic, així com per tot l'esmentat més amunt sobre la parateatralització que Argullol fa del món en el seu sentit més oníric en l'obra tota: “Se necesitan nuevos decorados, nuevas tramoyas para fomentar la ilusión de que este infierno puede ser superado. Se necesitarán alardes teatrales sin precedentes, gigantescas escenografías del hechizo. Desmesurados histriones, corrosivos arlequines, superdotados ventrílocuos: un gran espectáculo para representar, con más énfasis que nunca, la fantasmagoría de los *grandes ideales*. (2007:84). Les connotacions inequívokes d'un univers circense del qual bé en podria haver fet sorgir el Dr. Schicksal ens porten a fer-ne la corresponent correlació.

Tot el que inclou l'agrupació de capítols entre el 38 i el 45, ambdós inclosos, a *El fin del mundo como obra de arte* (2007: 85-100), amb contingut referit a Wagner, està implícit en *L'enigma di Lea*, tant en la resolució que la literaturització d'Argullol proposa com en el propòsit d'espectacle tragicòmic que esdevé explicitat en la Dramatúrgia escènica.

Ens sembla adient esmentar que per la nostra banda el que més ens ha colpit d'aquests capítols dedicats a Wagner són els punts en comú que hi hem trobat en algunes de les consideracions que s'apunten, i amb d'altres que s'hi despleguen, amb el que Gerard Mortier postula. Això ens concatena tant pel que fa al concepte de Drama —més que de Música—, com per la implicació i/o el mirall, en tant que paradigma, que això ha de tenir i té en l'obra de Wagner. Efectivament, fets històrics i percepcions de realitats socials són entrelaçades aquí a propòsit del dramaturg, director i músic alemany, tal com ens hi hem referit ja nosaltres en els capítols d'aquest estudi relatius als Contextos 1. Per tot això,

en parla Albert Camus quan fa referència al 'Donjuanisme' en el seu article del llibre Vol. 1 de les Obres Complertes, on hi ha, específicament, el tractament d'aquest autor del mite del Sísif (Camus, 1996)

doncs, hem considerat que pagava la pena deixar aquí constància dels vincles que hi hem observat.

En el capítol 38: Prestidigitación, ja s'han acabat les transicions temàtiques i trobem la immersió de ple en la figura de Wagner (2007:85), de manera que, efectivament, en els capítols 39: El Homúculo i el 40: Sensualidad y tiniebla (2007: 87-89) ens és interessant apreciar-hi el tractament que Argullol fa dels déus i de la transposició del Walhalla enloc de l'Olimp o de l'Apocalipsi i també, com Wagner crea un relat, un univers, una cosmogonia per a després destruir-la, com en una mena de destrossa apocalíptica.

Encara, al capítol 41: El buen Bárbaro, hi podem llegir la següent frase a propòsit de Wagner, entès aquest com a 'buen Bárbaro': "Sin embargo, ¿cómo barbarizar el arte cuando el sutil cáncer de la civilización ha llegado a concebir productos tan corruptos como la ópera italiana?" (Argullol, 2007:91). També per la seva (avui dia, quinze anys més tard, altrament ja més òbvia) apreciació, del que en surt resultant de la destrucció total en tant que *obra de arte total* al final del capítol (2007: 92).

En el capítol 43: Arte y transformisme —interessant pel que aquí ens pertoca i intens pel que se'n projectarà en escena—, ens remet directament a un Guinyol grotesc, fent-ne Argullol la referència en tractar els continguts de Wagner. Certament, en el tractament que Argullol fa de Wagner, aquest esdevé un mestre depurat en la capacitat de fer que un guinyol grotesc es converteixi en tremendament seriós quan els putxinel·lis descarreguen sobre els espectadors les il·lusions precises per a despertar la seva afamada necessitat d'afirmació (2007:95).

També, d'aquest capítol 43, ens ha semblat adient esmentar, per eloqüents, les extrapolacions que veurem en la Dramatúrgia escènica *de L'enigma di Lea*, i més específicament, en el disseny del personatge del Dr. Schicksal d'Antonio Belart i de l'interpret contratenor Xavier Sabata — la consideració de Gran Histriònic d'Argullol sobre Wagner: "No es el gran músico que ha quedado asfixiado por el gran histrión, como pretenden algunos puritanos. Es, por el contrario, el gran histrión que se ha servido del gran músico con una calculada premeditación. Y lo que es más importante, con una asombrosa intuición de las sombrías mutilaciones que cercenan el alma moderna." (2007:95) .

Encara, en aquest capítol 43, hi ha també una mena de crítica social entre el públic burgès que es tanca al *Festspielhaus* i que no entén, en realitat, el que Wagner, en tant que mag, li està volent transmetre amb *L'anell del Nibelung*, que també trobarem en les intervencions explícites —i no tan explícites, les subliminals que es desprendran de la Dramatúrgia escènica— del Dr. Schicksal.

Del capítol 44: La herència de Sigfrido, ens és interessant rellevar-ne, pel que fa al mateix concepte social, el final, perquè segons Argullol, Wagner sabia que inaugurava els nous camins de la simulació estètica, i veu en ell tal grau de lucidesa, que aplaudeix que l'histrió superés al músic: "Por eso no podeos lamentar que el músico cediera paso al histrión, a diferencia de lo que alegan tantos *amantes del arte*. Acaso porque, al menos para nuestro relato, lo que aprendemos en el gran histrión es más elocuente de lo que admiramos en el gran músico. Para bien o para mal." (2007:98)

Per acabar aquesta agrupació de contingut dedicada a Wagner, Argullol, al capítol 45: Un concierto en Berlin, fa un reflex interesantíssim de la posada en escena que no va ser necessari de fer un concert verídic —que aquí queda ficcionat, i per tant no se n'especifiquen els crèdits— celebrat els anys seixanta, després de la mort de Wagner. Es

tracta d'un concert de *L'ocàs del Deus*, que té per rerefons el decorat (simbòlicament parlant) de l'Europa destruïda per la Segona Guerra Mundial. Aquest capítol —en transcrivim un fragment essencial: “(...) Los escasos espectadores, tiritando a pesar de permanecer enfundados en gruesos abrigos, estaán sentados en sillas que se han traído consigo. No hay ninguna esperanza en sus rostros. Probablemente se trata de hombres y mujeres acostumbrados desde hace tiempo a disimular la ausencia de esperanza. (...)”—, a més de semblar-nos colpidor, ens vincula, de nou, al que Mortier diu també al respecte, però sobretot, amb el que es desprendreà de les intervencions dels personatges, principals i secundaris, així com dels cors, en la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*.

El resum i els punts destacats de la següent agrupació que conté des del capítol 46 fins el 56 (Argullol, 2007:101-123) són concernents a Hitler. Per començar, el capítol 46: Aurora boreal, és de transició de Wagner a Hitler. Però a partir del capítol 47: La tentación del Arquitecto (2007:103-104), el tema ja és 'l'Arquitecte Hitler' (2007:103), entès aquest com a demiürg arquitectònic del nou món que va voler crear, i alhora, i de nou, fent la parateatralització del món. Ho il·lustren, a continuació, parts de la seva argumentació estètica, com les del capítol 48, Forja del porvenir: “Es así como, en cierto modo, la utopía romántica de la *obra de arte total* se pone al servicio del Estado. Para ello, el *artista* Hitler dispone de dimensiones que exceden con mucho el reducido ámbito de un escenario teatral u operístico. Dimensiones casi ilimitadas que pueden alimentar la más abrumadora y premeditada escenografía que nunca se haya concebido”. (Argullol, 2007: 105-106)

Passant directament al capítol 55: La imagen —sense veure la necessitat d'aturar-nos en els capítols entremig d'aquesta mateixa agrupació de contingut—, hi trobem la drecera per anar cap al tancament al qual Argullol ens vol dur, havent-nos-hi portat de la mà dels seus personatges, en el seu passeig per la història. En aquest sentit, Argullol ens vol fer veure el romanent de consciència que tenim en tant que cultura i societat que som d'ençà acabada i assumida la segona Guerra Mundial. Tot aquest missatge inherent, Argullol el va deixant anar, anys més tard, al llarg del seu conte mític, com també es pot apreciar en les entrevistes²²⁰ que li faran en el moment de l'estrena de l'òpera, quan ell fa el seu propi diagnòstic sobre quin tipus de societat som. La metàfora del Hitler artista que ha anat utilitzant al llarg de *El Fin del Mundo com obra de arte*, segons el mateix Argullol, ens parla de por i de nostàlgia, ja que és a través de Hitler que podem comprovar, que a més de ser el sinònim d'un desastre, és el nom d'una metàfora llargament incubada per la nostra cultura, i que, per tant, ens concerneix completament (2007:121). D'aquest substrat, segons les nostres observacions, és del que se n'ha retroalimentat l'equip creatiu escènic en l'òpera que dirigí Carme Portaceli.

En el capítol 56: En la estepa, trobem que Argullol unifica tots els conceptes tractats en el seu relat per a ressituar-nos en un paratge de silenci damunt de runes. Hi observem, doncs, un imaginari afí en el qual hi ha recreat l'argument de *L'enigma di Lea*, aquesta vegada en boca de personatges que pel fet de ser secundaris no seran per això menys determinants, com Les Tres Dames de la Frontera, el binomi monstruós format per Milulls i Milboques, tant com per les vuit figures inquietants silencioses que genera la Dramatúrgia escènica. i, atès que en aquest capítol el tema de La Frontera és imperant, tal com veurem detalladament en l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*, hi hem trobat una correlació directa amb l'escena de l'Acte I en què es presenten les Tres Dames de la Frontera, les quals, tot dialogant amb Lea, li descriuen a prosceni el que hi ha a l'horitzó: un paratge entre apocalíptic i esfereïdor del que és la humanitat, mentre

²²⁰(<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>)

que per la seva banda, del que expliquen, no sembla que gaire o res, sigui entès per una Lea absolutament desconcertada i sobrepasada pels esdeveniments del seu periple. En tot cas, la frase darrera d'aquest capítol 56 ens ha semblat que pagava la pena de ser reproduïda aquí, a banda de la bellesa que conté, per ser el fragment que ens ha suggerit d'establir-ne els vincles amb l'escena de l'òpera tot just descrita: “Por lo demás, no hay ninguna otra circunstancia destacable a excepción de ese silencio y esa inmovilidad que parecen más aterradores que cualquier orgía de guerra.” (Argullol, 2007:123)

És al voltant d'Hiroshima que gira la darrera agrupació de contingut, que va des del capítol 57 fins al penúltim capítol, el 70, a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007:125-154). El capítol 57: El roce del Límite (2007:125-126), és de transició des de Hitler fins a la imatge de la bomba atòmica. És, efectivament, un capítol que engloba tota la dissertació feta, recollint tots els personatges que Argullol ha fet sortir ‘a escena’ i el sentit metafòric del seu tractament. Pel que fa a això, ens remetem a la columna vertebral del nostre estudi quan des de l'inici del mateix postulem la idea de retroalimentació del que és imaginari amb el que som nosaltres —cultura i societat— que ahora és el que reflectim en l'imaginari —mític, literari, teatral, operístic,... En definitiva, tot allò artístic— i què és el que se'ns revela en la punta de l'iceberg visible que és, en el cas que aquí ens ocupa, la Dramatúrgia escènica.

En el capítol 58: Teofanía (2007:127-129) hi trobem la idea de la Destrucció com a paradigma de la Bellesa, de la qual també n'està embegut l'argument de *L'enigma di Lea*, visualment i de concepte.

Si bé el capítol 66: Usurpación ens ha semblat important pel tou de dissertació a partir del qual entendre amb major profunditat el conte mític, el capítol 63: Carnaval, ens sembla imprescindible. Efectivament, aquest capítol en qüestió concerneix a *L'enigma di Lea* per les referències al teatre en general, un cop més, però amb major eloqüència, si cap, ja que Argullol tracta el tema del Circ que, en tant que paradigma metafòric, específicament aplicarà en la seva concepció del personatge Dr. Schicksal, resultant-ne una mena d'híbrid, o una metamorfosi, entre un ex-Gerent de circ, ex-domador, i un director d'institució mental, la mena de casa de bojós i d'inhabilitats que tant llegim en la publicació d'Acantilado com veurem en la Dramatúrgia escènica del GTL. Atesa la sensació de gènesi de tot el que acabem de desplegar que conté el capítol en transcrivim aquí íntegrament el següent paràgraf, per la seva especial rellevància (2007:140): “Sin embargo, más allá de esta macabra confusión, no es sorprendente que el drama exija ser prolongado en la farsa. En el teatro griego, la comedia sucede a la tragedia, aligerando la densa pesadez de los dioses y los héroes, y trivializando sus acciones. Las sátiras y mascaradas de la Edad Media incorporan, a menudo, aunque desde el otro lado, el de la distanciamiento profano o burlesca, las mismas imágenes de terror que, en su dimensión sacra, pueblan las exhortaciones de la liturgia y los relieves de las catedrales. Mefistófeles, el gran negador, es desde la otra óptica un bufón, cuyos propósitos de destrucción devienen materia bufonesca. Los infiernos transfigurados por la farsa se vuelven paisajes grotescos. Y lo *grotesco*, al velar el rostro amenazante, descarga sobre los espectadores el ansiado hechizo del Olvido”.

Val a dir que, pel que pertoca al contingut inherent d'aquest estudi sobre el fet teatral (dramatúrgic i escènic), en aquest paràgraf Argullol ens remet també a una Teoria del teatre continguda en el giravolt estètic que s'esdevé en el grotesc²²¹.

²²¹Ho veiem en multitud d'altres autors de la literatura i de la literatura dramàtica, des de Saramago —qui també utilitza el grotesc en tant que eina d'orfebreria de l'artifici responsable que ha de commoure

Per acabar ja amb aquesta agrupació final de contingut, en el capítol 64: La danza del Olvido (2007:141-142), hi trobem subratllada la seva argumentació apocalíptica, i un dels temes principals, tal com veurem més endavant, de *L'enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera*, i així mateix en la Dramatúrgia escènica de Carme Portaceli, atesa tota la pinzellada final d'Argullol de voler remarcar, en essència, la consciència de soledat que té l'home.

En el darrer capítol, 71: Io y el Tábano a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007:155-156), del qual ja n'hem avançat les vinculacions principals a l'inici d'aquesta secció dedicada als precedents de la Dramatúrgia escènica de l'òpera que analitzem aquí, conté, com a concatenació cabdal amb aqueta darrera, el fet de donar cloenda a un relat amb el mateix personatge amb què l'ha començat, Io, que com hem vist és el predecessor de Lea. A banda d'això, no hi hem observat més vincles a establir. I amb tot, Lea, en tant que revisionisme de nova encunyadora de la Io que tracta Argullol, és també, com queda descrita aquesta darrera en aquest capítol final, una “*amnèsica*” (Argullol, 2007:155), i una condemnada a vagarejar per l'escena: “Y mientras (Io) se desliza sin posible descanso por el escenario, piensa en lo maravillosa que hubiera sido su existencia sin la funesta compañía de su persecutor (el tavec). Piensa en su cuerpo libre de dolor” (2007:156), dolor que nosaltres, a través del que es desprèn en la Dramatúrgia escènica concebuda per Carme Portaceli, atribuïm al causat per la violació divina que ha patit Lea.

A través de l'anàlisi que aquí fem, anirem desgranant com s'ha anat fent corpòria, en tots els àmbits, la *mise en scène*: escenografia, il·luminació, vestuari, caracterització, interpretació, coreografia, i, sobretot, les consignes escèniques al marge del text, subratllant-ne el text, o a contra text o, fins i tot, ometent-ne text –licències totes de la Dramatúrgia escènica–, la que, per una banda, exerceix de veritable transmissora dels continguts de la història, i per altra, la que en determina la mirada. Per tant, correspon a l'anàlisi dels instruments artístics escènics, objectes aquí d'estudi, caracteritzar i valorar aquest vessament.

Efectivament, el vessament d'un codi purament textual i musical a un altre d'escènic i visual ens mostra que, si bé el fet escènic resultant en qualsevol obra operística del repertori en la contemporaneïtat és inherentment el reflex de la nostra societat, quan es tracta d'una obra de nova creació l'emmirallament que es projecta des de l'escena cap al públic és tal que creiem que el fa especialment mereixedor d'estudi, tant per la seva riquesa i renovació artística, com per a extreure'n conclusions d'autoconeixement de la mena de cultura que som.

Altrament, aquest vessament també ens ha de mostrar com en el cas d'obres de nova creació i nova producció és la reescriptura escènica la que, a manca de referents anteriors de cap mena, cospa el sentit i contingut de la nova història que se'ns vol explicar, fins i tot a l'hora d'interpretar-ne el llegat mític i/o llegendari. De fet, és degut i gràcies a aquesta reescriptura escènica, o en detriment d'ella, que ens sentim atrets –o no– a escoltar la música, que ens podem sentir convidats i encuriosits –o no– a voler saber-ne la història, a conèixer-ne les paraules, l'argument, els conflictes dels seus personatges, etc.

l'espectador o el lector—, a Ionesco i Samuel Beckett —paradigmàtics ambdós dels autors que s'hagin apropiat al Teatre de l'Absurd—, i molt més coetani a nosaltres, destaquem Roland Shimelphening qui és mestre tant en desenvolupar aquest to en el seu teatre com en impartir-lo en els seus tallers de dramatúrgia.

Cal tenir en compte, a més a més, que l'anàlisi present també compta, inherentment, amb les entrevistes que hem mantingut amb l'equip directiu escènic, així com amb els materials gràfics que es poden veure en els annexos corresponents propiciats pels components de l'equip creatiu escènic²²². També, reiterem que si bé no és de l'àmbit d'aquest estudi entrar en qüestions estrictament musicals, sí que és inherent el factor de la realització de l'audiovisual enregistrat per TV3. Efectivament, per una banda, sense cap mena de dubte, és un element innovador al qual acollir-se per tal de fer l'anàlisi escènica d'un espectacle pertanyent a les Arts Vives com és la d'una òpera estrenada en un coliseu líric. És, doncs, una eina inestimable també, atès que el 'document' final que persisteix d'aquesta proposta escènica és la realització en format audiovisual a l'abast de qui ho vulgui. Per tant, es farà menció d'elements d'anàlisi propis del medi audiovisual com són destacar-ne els punts de gir argumental, el ritme audiovisual, la lectura que en fa la càmera, la qual també condueix a l'espectador creant-ne la seva narrativa, i subratllant la mirada proposada per la direcció d'escena, etc.

En relació a la recepció del text de l'obra operística estrenada, per la seva banda, la naturalesa del tou literari del qual ha partit el projecte ens concatena amb una de les qüestions més complexes de la dramaturgia contemporània. Tal i com ens indica en la nota introductòria al seu conte mític el mateix Argullol (2019:9-11), el seu propòsit era fer un text diferent de la resta dels que ja havia escrit, però, alhora, que donés cabuda a la música i a l'experiència lírica. En aquest sentit, el text resultant va esdevenir més proper a un text-material, tal com postula Carles Batlle (2020:166) en el seu recent *El drama intempestiu* (2020), al qual ens hi hem anat referint —i ens hi continuarem referint en aquest capítol—, quan aquest, a més, s'adscriu al que al seu torn ja postulà Joseph Danan (2012:107). D'entre les singularitats de la naturalesa del text de Rafael Argullol en un context de teatre post-postdramàtic tindrem en compte el fet que encapçala les escenes amb un títol, a mode de capítols. Efectivament, es tracta del famós concepte de «frame», amb el qual els dramaturgs contemporanis del teatre textual de l'avantguarda no només fan parangó, sinó que en fan mestratge²²³. Una altra gran singularitat és el tractament de les didascàlies, és a dir, la informació que donen aquestes —tant en propiciar-ne com en ometre'n—, i com condiciona al lector, però sobretot, a la direcció d'escena a l'hora de conceptualitzar la seva supranarrativa. Efectivament, el que es trobi en les acotacions escèniques encapçalant tant els tres actes com les escenes, i, fins i tot el que l'autor hagi espargit entre diàlegs, condiciona tant la percepció de l'escena com la dels personatges. El conte mític es pot ben llegir com un relat tant com un text de literatura dramàtica. En ambdós casos no hi haurà la música fins que no el llegim damunt les subtítolacions durant la representació operística, tant si és al GTL com si és en el visionat de l'enregistrament audiovisual. Ens referirem a voltes al text d'Argullol que es llegeix en la publicació d'Acantilado, i a voltes i en contrast, al que llegirem en format de subtítolacions a mesura que l'òpera és visionada. Aquest darrer és el mateix text que ha quedat en el llibret de l'arxiu del Liceu. És el que els espectadors llegeixen en temps real al tempo dels lírics i l'orquestració en succeir-se el periple argumental. Durant l'espectacle en directe al Liceu, aquest text conté, per altra banda, i com anirem comentant, la peculiaritat de no

²²²En aquest sentit, es pot observar qüestions diverses: diferències entre els figurins inicials (sabates de taló desestimades per l'enreixat de l'escenografia; capes dels tres escultors que no es veuran mai; nuesa integral de Ram en tant que primera proposta del disseny i finalment desestimada; etc., en tant que periple propi de qualsevol procés de creació que s'ha d'anar adaptant i revisant a mesura que s'hi treballa, amb tots els components humans reals (no només sobre el paper o en una reunió de producció quan encara tot és una abstracció).

²²³Exemples a l'ordre del dia en són: Roland Schimmelpfennig, Wajdi Mouawand, Sanchís Sinisterra, el mateix Carles Batlle, etc., només per esmentar alguns dels que ens són més propers.

permetre'ns d'aturar-nos a rellegir-lo, com ho faríem en un llibre. Per a l'anàlisi que aquí tractem, evidentment hem pogut aturar el vídeo per posar-hi tota l'atenció i assegurar-nos que el que hem copsat és el que de primer hem ràpidament llegit. També escoltat. De la qualitat d'aquesta comprensió per l'escolta, però, ens estenem amplament al llarg de l'anàlisi. Cal tenir present, doncs, com direm ara i adés, que el que aquí prenem de referència és la percepció que es du el públic en veure l'òpera al teatre per primer cop i que, per tant, ni pot recular la pàgina ni rebobinar el vídeo. Aquest és el text resultant de la destil·lació final de tot l'equip artístic: musical i escènic. Argullol ja ho reconeix així mateix al final de la seva nota introductòria, datada molts pocs dies abans de l'estrena en l'escena al Liceu (2019:12). En aquest sentit, la font literària és el text que donem com a original: el que ens consta a la publicació del febrer del 2019. Per una altra banda, el que llegirem en els subtítols, més el lirisme que emetran els cantants, és el que, finalment, el públic entén, o li arriba, o copsa. Aquest, és, doncs, la punta visible de l'iceberg immens que és arribar a la meta escènica. Per tant, és aquest darrer el que cohesiona amb la Dramatúrgia escènica.

Al llarg d'aquest anàlisi anirem dilucidant que Rafael Argullol fa una proposta en el seu text que, en quedar plasmada, sembla voler resumir tota la tradició visual²²⁴ del segle XX, incloent el revisionisme del mite/mites en els quals s'inspira per fer la seva obra, tenint aquí per mites a Io-Lea i Prometeu i/o Sísif-Ram, però també el Doctor Destí, mentre que Carme Portaceli amb el seu equip fan la transposició cap a un imaginari més rabiosament contemporani en l'incipient segle XXI. Efectivament, en sintonia amb una estètica emfàtica, emprant tot d'atributs estesament reconeixibles atesa la seva evident simbologia, la conceptualització escènica prova de destinar-se a un públic molt més ampli socialment, cultural, intel·lectual, generacional i transgènere.

Argumentarem, també, que aquesta consciència d'ampliar l'espectre del públic és més pròpia de creadors de les Arts de l'Espectacle, en contrast amb l'hermetisme literari que caracteritza l'obra de Rafael Argullol, fonamentada en textos assagístics-filosòfics i no necessàriament literatura dramàtica. També, en el cas de l'equip artístic escènic de l'òpera que aquí tractem, en quedarà demostrada l'àmplia i profunda coneixença de la retroalimentació que sublimarment aquest públic conté, dominant-ne la propietat visual en relació dels seus símbols i el seu llenguatge —i dels secrets que de les imatges n'apareguin entre fissures (Durand, 1971)²²⁵—. Així, es relleva que per tal de fer-se més entenedors i connectar amb un públic divers, han estat eficaços en fer anar des de les dramatúrgies visuals i silencioses —en una pinzellada grossa— un contingut d'imaginari més generalitzat i genèric.

Pel que fa a explicar-nos una història, la publicació ho fa. Puntualitzem aquesta idea malgrat sembli una obvietat, ja que són molts els textos generats en la post-veritat que poden oferir dubtes raonables davant aquesta qüestió. La premissa segons la qual un nou text, avui, no té per què estar explicant-nos “una història”, ha estat més que debatuda (Batlle, 2020:59-77). El text d'Argullol, si bé no ens explica una història de manera canònica, bé ho faria de manera emancipada (Batlle, 2020:114-118), cosa que a l'hora de posar-se en escena, tant com a l'hora de ser catalogada per la crítica²²⁶ especialitzada, comporta un bell munt de complexitats. Pel que fa als personatges, la “dimensió Arquetípica i Icònica” en el text publicat d'Argullol, altrament molt recurrent en els

²²⁴Específicament, d'aquesta tradició visual, en parlem extensament en el capítol 4.1.4.4 Concatenacions d'un imaginari mític femení a partir del llegat Hollywoodenc.

²²⁵Veure-ho, dins d'aquesta Tesi, a: 3.3.4. L'imaginari mític femení i el llegat hollywoodenc.

²²⁶<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

clàssics (a propòsit dels mites, els déus, etc), presenta un enorme contrapunt amb el concepte de la “dimensió del Personatge humanitzat” i ple de —d’humanes— contradiccions, de les quals les tècniques d’interpretació en la representació operística se’n fan càrrec²²⁷. Per tot plegat, arribaríem a les qüestions plantejades per la recepció de l’espectacle²²⁸ sobre l’emoció a *L’enigma di Lea*, de la qual n’hem de discernir l’emoció en el text i/o l’emoció en la música i/o l’emoció en l’escena, essent d’aquesta darrera de la qual nosaltres ens ocupem: l’efecte catàrtic (Pavis2015 [2007]: 303).

D’acord amb Batlle (2020), en l’actualitat, mantenir la incertesa en l’espectador és encara important, tot i que ja no és una condició imprescindible en el teatre post-postdramàtic. Amb tot, pel que fa a la recepció contemporània, això no és necessàriament així. Efectivament, i ens ho desplega Batlle mateix: “També cal acceptar el caràcter ineluctable de la recepció *històrica* per part de l’audiència” (2020:259), atès que és comunament sabut que els cànons del públic solen ser molt més lents de desplaçar-se que els criteris dels propis creadors, molt més exercitats en portar als límits conceptes d’avantguarda i en encunyar noves premisses artístiques i intel·lectuals. Pel que fa a *Lea* per ella mateixa, en tant que personatge femení vist sota perspectiva de gènere, transcrivim a continuació els mots de Carme Portaceli amb els quals encapçalà en el programa de mà l’apartat destinat a la Producció:

“Durant segles hem vist com la visió de «la dona» ha estat creada des de la projecció dels desitjos i la necessitat dels homes, que eren els que decidien el nostre món segons les seves necessitats econòmiques i, per tant, ètiques. La creació d’aquest univers seu era en l’òptica de totes les coses, de tots els éssers humans i dels seus rols dins d’aquest món creat a «la seva imatge i semblança».

L’enigma di Lea parla d’això. Una dona ha estat violada per un «ésser superior» i, a partir d’aquest moment, caminarà errant per l’univers, víctima dels seus sentits i desposseïda de la raó”.²²⁹

El resseguiment en aquest anàlisi escènic de la perspectiva de gènere de mirada en femení ha de començar, efectivament, pel tractament de la qüestió de la violació d’una dona, en rellevar que en el text de partida no rep aquest tractament. En el conte mític la referència es fa sota el concepte de “possessió divina”. Aquest concepte, que és l’emprat al llarg de tota la cultura occidental i tota la història de l’art dramàtic, ha anat adquirint una connotació tal que, consensuadament, ha acabat fent-se percebut com un d’admissible i tolerable. Irremeiable, podríem dir. Per tant, ja no ens commou. O no commou als autors que en parteixen. Ens ha estat relatada tantes vegades la possessió d’una dona per un home, qualsevol que sigui la seva forma, si humana o divina, que el fet ha quedat integrat com una part circumstancial més dins els relats universals, en lloc de rebre’n el tractament de conflicte nuclear. D’alguna manera, vam deixar d’escoltar-lo, de tant emprar-lo, fins que n’hem assumit la seva integració social i cultural. Fins que ha de ser un cop d’imatge el que ens el faci desencaixar de la seva zona de confort: el vestit de *Lea*, tacat de vermell des de la pelvis en avall, des de l’inici de l’òpera. Bé podríem prefigurar que *Lea*, quan

²²⁷És a dir, la primera dimensió és el que en diríem una d’un personatge pla, en no presentar-se’ns amb totes les seves imperfeccions i febleses i inquietuds, totes aquelles que ens fan inquietar a nosaltres com a espectadors, mentre que la segona dimensió té la facultat d’universalitzar-se emotivament a través de la posada en escena.

²²⁸<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²²⁹Programa de mà GTL 2019:17 <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

se'ns presenta, potser ja ha estat violada per la divinitat en qüestió més d'una vegada, cosa que es justifica en escena perquè està tancada qual presonera, i no balla, molt a l'inrevés del que Argullol descriu en el llibre (2019:15). En qualsevol cas, l'eloqüència de la taca vermella²³⁰ simbolitza la injúria femenina.

5.3. Anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*

5.3.1. Compendi de temes transversals a l'anàlisi

En relació a la recepció contemporània, un compendi de temes s'han anat desvetllant durant el procés d'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*. Ja hem explicitat que l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica és el tot pel tot que del que es veu dalt de l'escenari, ens apel·la com a societat atès que ens hi emmiralla. En conseqüència, en l'anàlisi escènica que exposarem a continuació replicarem l'ordre i el tempo de la lectura de l'obra que realitza l'espectador a mesura que aquesta es va desenvolupant davant seu, és a dir, seguint el temps de l'espectacle. Això ens obligarà forçosament a algunes discontinuïtats i repeticions en el tractament de temes que apareixen i reapareixen en moments diversos de l'espectacle, en combinacions entre ells sempre canviant i dictades pel context dramatúrgic i escenogràfic més immediat. Per aquest motiu, ens sembla que pot resultar útil per al lector incloure aquí, com a frontispici a l'anàlisi detallada que seguirà, un compendi en forma esquemàtica dels principals temes transversals a tota l'anàlisi.

- El vagareig de Lea • La creació en els artistes • La racionalitat versus la sensibilitat • El destí ineludible • L'amor i el desamor • La frontera • «outsiders» • El càstig diví.
- Problemàtiques de perspectiva de gènere: Perspectiva de gènere genèrica en tota l'obra literària (dramatúrgia textual) • Perspectiva de gènere genèrica en tot l'espectacle operístic (Dramatúrgia escènica) • La violació de Lea i la seva eufemització: La possessió divina • Lea, “la puta de Déu” • Perspectiva de gènere en el conflicte i periple de Lea en relació a tots i cada un dels personatges, inclosos els artistes que la volen posseir al II Acte • El vestit tacat de sang de Lea • Erotisme i desexualitzacions en la Dramatúrgia escènica: la dansa de Lea: didascàlia de la publicació; la dansa de Lea i Ram: didascàlia de la publicació contrastada amb la que fou vista en escena amb els vuit ballarins.
- Problemàtiques de nova producció —estrena mundial— • Problemàtiques de literatura dramàtica contemporània • Problemàtiques de Dramatúrgia escènica contemporània: contingut textual; contingut d'imatge; didascàlies; «frames»; unitats Aristotèliques (i absència d'aquestes); Temps escènic/Temps oníric; humor/ironia/patetisme/drama • Problemàtiques de la transposició del

²³⁰Iconografia clàssica en Tiziano, Michelangelo, Boucher, Rubens, Velázquez, en són exemples principals, entre multitud d'altres.

text material a un llibret al servei del dispositiu escènic • El Cor escènic; coreografies; direcció de moviment; tècniques d'interpretació actoral; càstings escènics a la lírica; dissenys creatius: escenografia — espai escènic—; vestuari i caracterització; il·luminació —espai lumínic—; videoart; tecnologia escènica • Components humans i logística tècnica i tecnològica entre bambolines en temps real de l'espectacle en viu.

- Problemàtiques de l'Emoció i/o absència d'aquesta • Problemàtiques d'excés d'imatge engolint-se l'escolta musical • Qüestions de llengua • A propòsit del públic, la crítica i els medis.

5.3.2. Acte I

I Acte:

1. Dansa de Lea i violència divina • 2. Cor de sacerdots • 3. Lea errabunda •
4. Entrada de les Tres Dames de la Frontera • 5. Trobada de Lea i Ram•

Començament.

(00:09:33) ²³¹

En el moment en què el director titular de l'orquestra del Gran Teatre del Liceu, Josep Pons, inicia amb la seva batuta el gest que l'òpera comença, el subtítol que es llegeix — bé en la pantalla suspesa damunt l'escenari del GTL, bé en la del nostre home-video— prescriu un text a mode de títol literari, o de marc —«frame»— com els que s'empraven en el cinema mut. Aquesta frase aporta una informació a l'espectador, a partir de la qual cabria encabir-hi l'escena o quadre que s'esdevé a l'escenari. Aquesta mena d'informació, com dèiem, no és corrent que la trobem a l'òpera ni al teatre de text canònic, de manera que ja ens predisposa que som davant un format d'espectacle operístic no convencional. En el text publicat per Acantilado: *El enigma de Lea. Cuentomítico para una ópera* de Rafael Argullol, també hi trobem, com també dèiem més amunt, al costat de la numeració de les parts, un títol que fa d'encapçalament, sense que per aquesta raó aquestes parts quedin catalogades d'escenes o quadres. En la representació escènica, però, no es corresponen aquests títols amb els del text de manera exacta, presentant variacions en la frase mateixa, en la numeració i/o en la concordança respectiva. És d'aquesta manera, doncs, com ja des de l'inici mateix ens endinsem en una Dramatúrgia escènica idiosincràtica, tal com aquí s'analitza.

²³¹De nou: Els «Timings» que s'aniran trobant sota els títols dels Actes i de les seves escenes, són acuradament aproximats però no exactes i corresponen als del vídeo amb el qual s'ha treballat i que es troba en l'enllaç per visionar-lo, blindat i exclusivament al servei del tribunal d'aquest anàlisi dins aquesta tesi.

➤ 1. *Dansa de Lea i violència divina.*

Il·lustració 3 (I. 1. Dansa de Lea i violència divina. 0:10:00)

En pantalla es pot llegir: 1. Dansa de Lea i violència divina.

A Acantilado, per la seva banda, dins aquest inici d'I, es llegeix:

1. *Baile solitario de Lea bajo un rayo de luz.*
2. *Posesión de Lea por parte de dios.*

En el I.1. de la publicació: *Baile solitario de Lea bajo un rayo de luz* (Argullol, 2019:15), s'hi llegeix una didascàlia on queda descrita com Lea hauria de ballar en escena sota un llum zenital i al so d'una flauta. No hi ha diàleg ni intervenció textual de cap personatge.

En el I.2. de la publicació en paper: *Posesión de Lea por parte de dios* (2019:17), se'n llegeixen tres, de didascàlies, que inclouen la descripció d'un canvi en el mode de ballar de Lea respecte a l'anterior I.2., així com la descripció de la caiguda d'ella en fulminació, la foscor que l'ha d'envoltar, el crit esfereïdor que ha d'emetre, l'esbufec que ha de proferir, un silenci i, finalment, hi ha descrites també directrius d'emocions de desassossec, que han de portar a Lea a emetre una mena de mantra tot repetint la paraula: *Abboeh, abboeh*.

Portaceli, en escena, fa que una Lea, molt allunyada d'una estètica hel·lenística i d'una expressió extàtica d'experiència mística després d'una possessió divina, vagi d'una banda a l'altra esperitada. En correspondència a una voluntat desexualitzant que expressament combat tota reminiscència bucòlica convencional, Lea se'ns presenta amb el cabell molt curt i pentinat cap a munt, despuntat i espinós de manera vertical, molt a l'inrevés de les cabelleres tradicionalment atribuïdes a les nimfes i donzelles de qualsevol de les cultures assentades en el heteropatriarcat; sense maquillatge evident; cap joia. Vesteix amb una mena de túnica blanca de tall recte llarga fins els peus que té estampada una taca de color vermell sang enorme. Aquesta il·lustrativa taca neix en la zona corresponent a la pelvis i

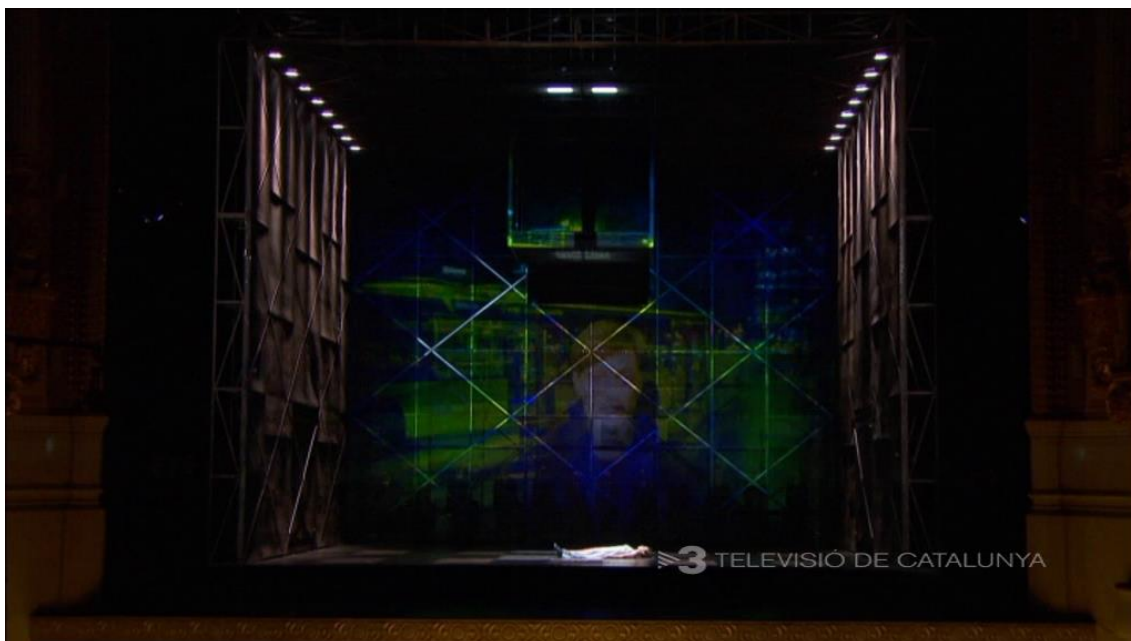
s'allargassa amplament cames avall, fins gairebé arribar al final del vestit, a l'alçada dels turmells. Als seus peus hi calça botes negres de referència militar i connotació tradicionalment masculina.

L'expressió corporal del seu moviment ens assenyala que es troba tancada, com presonera, entre unes reixes invisibles. Res de ballar. Xoca com per voler sortir d'aquesta presó que només veu i percep ella, doncs la corporeïtat d'aquest impediment és inexistent a la vista de l'espectador, i és el seu moviment escènic i la interpretació actoral del que fa, el que ens informa del seu estat emocional. És la suma de codis expressius recognoscibles pels receptors el que ens insufla el punt de partida emocional, és a dir, l'estat del personatge, i ens predisposa a voler conèixer el seu conflicte, tot esperonant-nos a resseguir la seva resolució. De fet, ja se la veu angoixada i desorientada des del primer moment, per tant, se'n desprèn una naturalesa emocional distinta de la indicada en el text publicat, en l'I. 1., on, i al pas del I. 2., s'hi vol fer palès que Lea pateix una transformació, mentre que en escena, Lea no pateix tal transformació perquè ja està afectada per l'abús de la violència de gènere que ha patit des de ben bé l'inici.

De seguida, Lea sembla sentir-se atreta per alguna cosa que la fa dirigir-se cap el centre de l'escena, hi va, s'estira a terra, i veu damunt seu abaixar-se la mena d'ascensor que s'estava suspès i aturat fins ara, amb les vores il·luminades amb fluorescència de neó; Lea emet un xisplet tot arronsant-se en posició fetal. L'ascensor no arriba a tocar-la. Darrera, es veuen —més aviat, en aquest principi, s'intueixen, més que veure's— unes siluetes de figures humanes. Lea, pren una altra posició, s'agenolla i canta *abboeh, abboeh*²³².

Portaceli estableix l'escena, doncs, anant contra el text de les didascàlies atès que si bé Argullol a I. 2. 'Posesión de Lea por parte de dios', dona la directriu que Lea ha de tenir un moviment molt més frenètic i convuls, en escena, Lea, que no balla ni fa cap moviment atribuïble a cap mena de dansa, va, pel contrari alentidament a jeure al centre de l'espai escènic, com cridada sense saber per qui ni per què, ja que l'espectador no rep cap indici de reclam, donant amb la seva expressió corporal el sentit associat de trobar-se sota un embriu, com si estigues més aviat posseïda.

²³²Veureu el tractament d'aquests mots en un altre subcapítol d'aquest mateix capítol 5 de l'anàlisi.



Il·lustració 4 (I. 1. Dansa de Lea i violència divina. 0:10: 05)

La llum, intensament blanca, que formant un quadrilàter sembla desplomar-se damunt de Lea estriada en terra cap per a munt, connota la irrealitat a què la ficció cinematogràfica ens té acostumats a associar les prefiguracions extrahumanes, divines o demoníques, propulsant vers l'espectador l'esfereïdora impressió que aquest element la podria esclafar, i, aturant-se de sobte, just arran del seu rostre, propiciant l'efecte d'una agressió, sense intervenció física de cap altre índole. I les figures que s'endevinen per darrera²³³ ja es perceben inquietants i amenaçadores, ambientació que no està descrita en la publicació a *Acantilado*, restant a l'escena la capacitat d'haver estat capaç de generar una atmosfera plena que, sense paraules, sense intervencions líriques encara, orienta l'espectador a transitar per l'univers ignot que se'ns exposa damunt l'escenari.

²³³A raó de les figures d'aquest inici, en direm el nombre quan per l'espectador siguin més visibles, també.



Il·lustració 5 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:10:20)



Il·lustració 6 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:11:00)



Il·lustració 7 (I. 1. Dansa de Lea i violència divina. 0:11:35)

Lea ha quedat de genolls frontalment encarada al públic, en mig de l'escena, i just allà mateix on només uns instants abans acabava de jeure-s'hi i recollir-se en posició fetal amb un gest i esglai de dolor i angouxa, canta *abboeh, abboeh*. És el primera vegada que la sentim cantar i els espectadors li prenem el pols, just en aquest moment i no abans, a la tessitura de la cantant, l'Allison Cook, així com li hem pres ja el pols a la dimensió interpretativa actoral (Egea, 2012 i 2017) que exigeix el personatge, fent-se'ns plausible la seva humanitat, i desestimant-ne la dimensió arquetípica.

La transformació que experimenta Lea difereix molt, també, del text a la posada en escena, ja que pel que fa al primer, Lea se'ns ha descrit com algú que simplement balla, de manera que la immediata referència és que ho fa per plaer, per tant no se li atribueix cap angouxa. En principi, doncs, hem de copsar Lea com algú sense conflicte ni drama aparent. És a causa de la possessió de déu, de la violació,²³⁴ que cau fulminada, i, segons les didascàlies, ha de manifestar senyals de desassossec i de terror que l'aboquen a un estat de defalliment i obsessió, raó per la qual s'expressa amb les hermètiques paraules *Abboeh, abboeh*. A la posada en escena, però, ja se'ns ha presentat Lea, des de l'inici mateix, convulsa i esfereïda, evidentment agreujada.

A continuació, el fet que, inexplicablement, es dirigeixi cap el centre de l'escenari i s'hi estiri, connota la franja subtil, fàcilment franquejable, i ambigua, del territori existent que hi ha entre les llindes de la consciència i la inconsciència, a partir de la qual ens hem avesat a valorar i interpretar les accions humanes en la contemporaneïtat. Un cop Lea ha estat posseïda pel déu, no se'ns revela més alenada que abans. El conflicte de Lea té una arrel més profunda, fins i tot pot ser una característica intrínseca del personatge, atès que ja era presonera abans de ser posseïda, de ser violada, i per tant, ja vivia en una asserció d'estar sent dominada per un poder, un poder invisible –i aquesta és la qualitat extrapolable a les realitats estructurals del públic que assistim–, en lloc de ser algú que càndidament és sotmès sense previ avis.

²³⁴Ens hem referit a l'ús d'ambdós conceptes en altres apartats d'aquesta tesi: en el subcapítol precedent a aquest, dins mateix de: capítol 5. Anàlisi de La Dramatúrgia escènica sota perspectiva de gènere —mirada en femení— en *L'enigma di Lea*. I, més específicament tractant-ne l'eufemització, en el capítol 4.1.4.4 Concatenacions d'un imaginari mític femení a partir del llegat Hollywoodenc.

➤ 2. *Cor de sacerdots*
(00:12:57)

En pantalla s'ha pogut llegir aquest anunci que correspon en la publicació al I. 3, mantenint el mateix títol (Argullol, 2019:19).

En el llibre, és la didascàlia la que inicia aquesta part. Presenta l'entrada dels sacerdots com una comunitat que, pertanyent a una ordre religiosa, se n'especifica que no ha de ser-ne cap, en concret. L'única nota identificaria que hi llegim és una descripció genèrica de les seves veus. S'apunta, tot seguit, l'entrada de dos personatges nous, *Milojos* i *Milbocas*, dels quals se'n diu que són dos vigilants amb característiques compiladores l'un i l'altre de masculinitat i de feminitat, sense especificar-ne a qui recau què. De *Milojos* se'ns informa que està vinculat a una vigilància totalitària de l'ésser humà, i de *Milbocas* que ho està al moralisme, a la calúnnia i al judici continuu. La referència a les seves veus també queda constatada en descriure's que han de ser de tessitures oposades de l'agut al greu. De tot plegat se'n desprendria que l'atemporalitat i la inconcreció (Batlle, 2020: 109-114) semblen ser volgutament part de l'artifici literari a què es convida al lector a immiscir-se.

Aquesta ambigüitat és, per una banda, com dèiem, una característica dels textos post dramàtics, i per altra, un repte d'interpretació que la conceptualització escènica haurà de superar. La seva capacitat de reescriure els continguts amb corporeïtats visuals és la que permetrà establir complicitats amb una història que ens és totalment desconeguda.

A continuació de la didascàlia explicada més a munt, en aquesta mateixa part de la publicació, és troba la intervenció verbal del cor de sacerdots, essent, de fet, la primera intervenció argumental pròpiament dita de l'obra que tenim entre mans. La intervenció dels sacerdots està escrita en un llenguatge artificios, més proper a l'hermetisme conformat per imatges d'àmbit poètic i metafòric que allunyen el seu contingut de la quotidianitat, i en essència parlen del déu omnipotent que es permet violar a les seves criatures; també parla de Lea, i del seu vagarejar, tot i que la condemna i la conseqüència d'aquest abús de poder no s'estableix decantada ni a favor ni en contra.

A l'escenari, la direcció escènica estableix l'entrada del cor d'homes en el rol de sacerdots evidenciant-ne la uniformitat²³⁵ amb idèntic vestit i corbata propis del segle XXI. Tots per igual, porten el rostre pintat amb una mena de símbol; es tracta de dues bandes amples, una de vertical i l'altra d'horitzontal, que en forma de creu de color vermell lluminós marquen des del front a la sota barba i, de dreta a esquerra i associable a un antifaç, els ulls.

²³⁵Portaceli s'hi ha referit, a aquesta uniformitat, estesesament, en els medis: <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>, i en la presentació que fa del que és per ella *L'enigma di Lea* en l'audiovisual enregistrat per TV3.



Il·lustració 8 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:15)

Els espectadors ja podem fer una primera extrapolació de significats atès que comptem amb una sèrie d'identificadors visuals que ens són recognoscibles.

Els homes, en entrar, fan dues fileres ben endreçades l'una davant de l'altra a mode de barrera a primera línia de l'escena. Lea ha desaparegut en aquest moment de la vista de l'espectador. Els sacerdots, alhora que canten, s'expressen en una seqüència idèntica de gestos amb les mans sense moure's del lloc. La semiòtica emprada a través del seu llenguatge corporal ens és totalment recognoscible: els membres del cor es freguen tots a la vegada les mans en senyal de cobdícia, mantenen el dit índex alçat cap a dalt en senyal d'un dictamen d'ordre superior, s'adrecen amb aquest mateix dit cap endavant vers el públic en el més comú i primari dels gestos compresos entre el llenguatge gestual, l'acusatori. És a través d'aquesta coreografia hieràtica que el text que canten pren el sentit que des de la direcció escènica es vol que el públic copsi. La Dramatúrgia escènica ja és un mecanisme autònom idiosincràtic per si mateix que ens acull.

En llegir les paraules al llibre, la vaguetat del seu concatenat no va més enllà d'una descripció impersonal d'accions que s'han dut a terme amb anterioritat al moment present del drama. Fins i tot, escoltant només el cant del text del cor de sacerdots, no en registraríem el conflicte, i no tant sols perquè la intel·ligibilitat musical ateny a altres àmbits de la percepció, sinó també, i sobretot, perquè no en tenim cap, de referència anterior, d'aquesta nova història dels sacerdots recent entrada a escena que aquí se'n conta.

L'òpera que veiem és com una mena de punta de l'iceberg del que és la contemporaneïtat, on hi trobem les seves pors, els seus símbols, la seva imatgeria, les seves contradiccions, etc.²³⁶ És en aquesta punta visible on hi percebem l'enorme i profund corpus submergit en l'oceà de la història, i de l'humanisme, que és el continu dels arguments universals.

Però també ho és 'llegir', i aquí, és més indispensable que mai. En una òpera de la qual n'hem sentit, llegit i copsat desenes de vegades la història i l'argument, assistir a una

²³⁶Un cop més, tot plegat, justifica haver-nos-en ocupat amb aquest estudi.

representació on no tinguem accés als subtítols no és prioritari; fins i tot, si senzillament volguéssim entregar-nos al pur plaer melòman de l'escolta, o a la complaença visual de l'acció escènica sense fer l'esforç del seguiment textual, res no ens impediria seguir el fil argumental de la performance. Però en una òpera de nova producció, es fa pràcticament imprescindible comptar amb el suport lector dels diàlegs que la sustenta, si volem copsar-ne el periple argumental. A l'època de Häendel i Mozart, al públic no se li satisfia, si la tenia, la necessitat de llegir els diàlegs en simultaneïtat a l'assistència de la representació. Per una banda, quan l'òpera encara no era cantada en la llengua²³⁷ local del públic al qual es destinava, l'auditori operístic ja s'havia ben avesat a la seva ressonància degut a l'assiduïtat de la seva assistència i podia seguir l'argument sense entrebancs. Altrament, i precisament a partir d'aquests dos compositors esmentats, a finals del segle XVIII s'iniciava una de les primeres grans revolucions dins el gènere: compondre arguments per ser cantats en la llengua autòctona del lloc de l'estrena. Però el que volem despuntar aquí, en aquesta comparativa historicista de la capacitat de comprensió del públic d'allò que s'està cantant, és la complexitat del canemàs. Entre les obres dels segles XVIII, XIX i primera meitat del XX, i les de la gran majoria de trames dels darrers seixanta o setanta anys, hi ha un enorme salt. No es tractaria només dels enrevessats —malgrat, sovint, banals— plantejaments, nusos i desenllaços operístics, sinó, des d'una perspectiva metalingüística, del giny dramaturgic. Les estructures amb les que creem les obres textuales, tant de forma com de contingut i de vehiculació d'aquest contingut, ens han variat molt en la contemporaneïtat. Per una banda, com es el cas en *L'enigma di Lea*, un argument pot estar exigint, avui,²³⁸ al seu públic, tenir adquirit prèviament un bell tou de coneixement. Per una altra banda, si bé aquest tou de coneixement, que és transversal i variat, i que entreteixeix des de la més ínfima quotidianitat fins a la més complexa de les problemàtiques mundials, no hauria de raure en el pressupòsit que tothom el processa de la mateixa manera, atès que som una societat molt plural i no sempre hi ha consens en què implícitament podem fer vincular amb l'espectador.

En qualsevol cas, cal tenir en compte que el nostre enteniment pot, certament, manegar molta informació —fins i tot de molt feixuga—, i que per damunt de tot la processa de manera satisfactòria amb el degoteig que ofereix la infiltració de la paraula. La precisió que propicia la paraula ens fa addictes a ella, de manera que ja no en tenim suficient amb un coneixement superficial de la història que se'ns explica en un argument, en qualsevol dels gèneres creatius. Un públic del segle vint-i-u, nascut i format al si d'una cultura cinèfila, més trepidant d'any en any, i xuclat i abduït per la multimèdia, genera, tant com copsa, missatges d'una complexitat que, si bé aquesta pot ser variable, el que la caracteritza, és l'atapeïment de l'entreteixit de correspondències i correlacions, d'aquesta complexitat. Així com la velocitat, aclaparant, amb què és detona. L'observança del gruix d'informació que una pel·lícula de Christofer Nolan ens emet en qualsevol dels seus plots—per exemple, per citar-ne només un, dels centenars que hi ha—, i la velocitat a què els actors que n'interpreten els rols, ens la propicien, corrobora aquesta asserció, malgrat tot el desplaçament audiovisual que l'acompanya. Estem tan avesats a ser captivats

²³⁷L'italià va ser la llengua de l'òpera, fins i tot en el cas dels països nòrdics dels compositors posats d'exemple, fins que aquest mateixos compositors i els governs pels que treballaven ja van anar desplaçant-se cap a respectives llengües autòctones. (Leibowitz, 1990 [1957])

²³⁸En d'altres èpoques, i atès el paradigma social i cultural que li era propi, és a dir, la classe social al que exclusivament es destinava aquest gènere, catalitzar l'exigència de coneixement d'aquets públics alhora d'afrontar la comprensió dels arguments operístics, invalida l'argumentació de la nostra contemporaneïtat, ja si bé el ventall de la miscel·lània de públics s'ha eixamplat considerablement, encara no s'acompleix, com s'ha dit en altres parts d'aquesta tesi, l'eslògan-objectiu 'd'òpera per a tothom' o 'el Liceu de tots' <https://www.liceubarcelona.cat/>

cognitivament pels arguments que se'ns contenen, que si es perllonga la manca d'intel·ligibilitat textual corresponent, malauradament, ens incomodarem i ens distanciarrem. Dues paradoxes, doncs, menen el paradigma de la societat d'avui. La primera rau en què essent com som al colofó de la cultura de la imatge, el nostre índex de tolerància, a la digestió d'informació visual incerta, és més aviat baix. I això ens ha generat dependència textual.²³⁹I l'altra gran paradoxa: tot i ser una cultura lectoescriptora en resecció i en decadència, ni que en siguin un parell, de línies, el suport textual és encara imprescindible en la nostra contemporaneïtat.

A *L'enigma di Lea*, aquesta conjuntura es fa palesa just al moment en què sabem que el cor d'homes en l'escena 2. *Cor de sacerdots*, es disposa a cantar. Ha arribat l'hora d'obtenir una comprensió satisfactòria.

La presència del cor que entra en escena a l'inici del I Acte ens obliga a romandre ben atents als subtítols que sabem que apareixeran, els quals han de versar clarividència al que estem assistint. I amb tot, si no hagués estat pel primer l'impacte visual, no ens sentiríem incitats —encuriosits, atrets irremissiblement— a saber-ne més,

D'aquesta manera, ens endinsem ara a la descoberta no només del que ens diran, sinó del com. La qüestió de la llengua,²⁴⁰ en les representacions operístiques, ha estat un dels grans temes de confrontació i debat al llarg de la història de la música i de les arts escèniques, connotada la seva resolució segons les distintes relacions de poder d'àmbit polític de cada època. I així mateix ho és avui encara per nosaltres en la contemporaneïtat a Catalunya, tal com es reflexa en aquesta òpera. La proposta idiomàtica en què es canta *L'enigma di Lea* ens referencia l'estatus quo d'una realitat socio-lingüística complexa, i la percepció²⁴¹ que ha voltat la decisió d'ús de la llengua en una estrena operística al Gran Teatre del Liceu genera debat. Si tradicionalment els criteris artístics i musicals s'han considerat pràcticament secundaris pel que fa a la qüestió, aquí s'han usat d'escut. Quan aquesta decisió ha pertocat a l'esfera governamental, ha pres finalitats propagandístiques, ha insuflat partidismes i/o exacerbats populismes, de manera que, generalment, s'ha espremut l'oportunitat que oferia la gran ocasió, i es recolzava l'ús de la llengua lliure, en mostra de revel·lia vers sotmetiments forans de qualsevol índole. Per *L'enigma di Lea*, l'esfera de poder, en bona part, n'ha estat el diner públic, i d'aquest, els seus creadors, n'han extrapolat que el text a la partitura queda escrit en italià excepte una part que es relleva en català per a l'estrena al Liceu, havent partit per a articular aquest llibret operístic d'un text original que el seu autor ha publicat en castellà. Els personatges principals són els que canten en italià i el cor és el que canta en català, justificant²⁴² que, la primera, és la llengua atribuïda originàriament a la música, i la segona, la que correspon al públic, de

²³⁹Pensem, per exemple, en la nostra comuna popular necessitat en els museus d'Art Contemporani de llegir-ne els títols i continguts explicatius de les Instal·lacions i quadres no figuratius, en lloc de cedir directament al plaer contemplatiu com ho fariem davant d'un quadre de l'Impressionisme; o la urgència en haver de llegir prèviament el contingut d'una peça de dansa contemporània; o l'agraïment que sentim —per necessitat— de poder llegir els missatges subliminals —fins i tot— dels anuncis televisius; o la complaença que ens proporciona descobrir una llegenda quan ens trobem en un paisatge nou al bell mig d'una ruta rural. Així seguiríem amb els rotuls d'aviso, consignes pels transports i mobilitat, normatives conductuals, codis de seguretat, etc.

²⁴⁰Del la qüestió de la llengua a l'òpera n'hem anat parlant de manera transversal al llarg de l'estudi.

²⁴¹<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁴²<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

manera que quan l'òpera viatgi,²⁴³ la part coral es traduirà a la llengua que estimi més adient el lloc de representació.

No concerneix a aquest estudi argüir sobre l'italià com a llengua atribuïda originàriament a la música.²⁴⁴ Ens concerneix parlar, però, de la comprensió que la llengua o llengües emprades en aquesta nova creació a l'escena operística a Catalunya propicia a l'espectador de la nostra contemporaneïtat. Per una banda, l'italià no és cap de les llengües estatals ni governamentals, per tant, és només estimable o presumible el grau de coneixement que d'aquesta llengua, com de qualsevol altre llengua estrangera, pugui tenir el públic de casa nostra. Si bé el públic operístic està avesat a escoltar el repertori en aquesta i en d'altres llengües que no en són les pròpies del país,²⁴⁵ és raonable qüestionar si s'hauria de pressuposar la comprensió absoluta d'aquestes llengües a l'hora de seguir fil per randa l'argument de l'obra i els matisos dels conflictes dels seus personatges. I donar per fet que tot el públic que assisteix al Liceu en l'actualitat pertany a la ciutat, o és originari del nostre país —i més encara tractant-se d'una estrena de ressò mundial amb repartiment internacional—, tampoc no es correspon a la realitat; de manera que la comprensió o no comprensió de l'italià per part d'aquests espectadors, no depèn de l'associació del territori amb la seva llengua.

S'ha destinat, doncs, el català a les parts corals. Però s'hi ha destinat aquí, a casa nostra, ja que tal com l'autor ha deixat prescrit,²⁴⁶ en un altre emplaçament s'hi destinarà una altra llengua, amb l'ànim que l'escollida pel cor d'un altre lloc, en sigui la més pròxima al públic que assisteixi. Aquest postulat connota, des de l'àmbit teatral, l'intima relació que la veu del cor té amb el poble que l'escolta, d'ençà l'origen de la tragèdia grega. Hi ha una voluntat afegida en la necessitat d'identificació, d'aquesta veu coral amb l'espectador, que la direcció escènica ha jugat a favor en el sentit de subratllar-ne, aquesta identificació, amb la caracterització amb què el presenta. Si bé el programa de mà, així com els medis, durant els dies anteriors a la gran estrena, advertien sobre el bilingüisme de l'òpera i les decisions al respecte, en ser aquesta intervenció del cor, pràcticament la primera incursió vocal d'ençà que s'ha aixecat el teló,²⁴⁷ la percepció que tenim d'escoltar el cor en una de les nostres llengües oficials i recogudes no ens fa ser conscients d'aquest propòsit de possible voluntat d'identificació, atès que no hem tingut encara l'ocasió de contrastar-ho amb la llengua vehicular amb la qual s'expressaran la resta de personatges protagonistes, el drama dels quals és el que ens ha de mantenir interessats en la representació. Tanmateix, una altra cosa que el públic no sap encara, és que ho hi haurà interactuació entre un estament i l'altre. És a dir, en la publicació d'Acantilado, no hi diàleg entramat entre el cor i Lea, com tampoc n'hi ha entre el cor amb els altres protagonistes, encara per desvetllar-se'ns en escena. Cada grup parla la seva llengua i no estan obligats a entendre's entre ells. I essent aquesta la convenció establerta, es convida a l'espectador a preocupar-se'n menys, de com es justifica aquesta situació en la trama, allunyant-lo una mica del perill de caure, si es quedés sense una resposta satisfactòria, en el no gens desitjable pou de l'ambigüitat argumental.

²⁴³A priori, aquest és el desig i propòsit de tota nova producció d'estrena mundial de l'envergadura d'aquesta.

²⁴⁴Declaracions de l'autor pertinents a la qüestió. <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁴⁵Ens referim al tema del plurilingüisme a l'òpera, la internacionalització, la riquesa cultural i el factor no local versus l'universal a la que tendeix el gènere, i en l'actualitat més que mai.

²⁴⁶<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁴⁷Eludim aquí expressament fer referència a la prèvia intervenció de Lea amb el seu Abboeh, abboeh, suggestiva, potser, però completament incomprendible, i de la qual en tornem a parlar més endavant.

La constatació de com es presenta aquest cor a l'espectador del Liceu ens connecta, certament, amb l'antic Corifeu i la funció d'informant que li és característica en les obres de la Grècia Clàssic; i a posteriori, a les obres líriques del final del Renaixement i el primer Barroc, tal com Rafael Argullol i Benet Casablanca han insistit en deixar palès en els medis²⁴⁸. En aquest sentit, també és rellevant que el cor escrit i significat per Argullol a *El enigma de Lea. Cuentomítico para una ópera* tingui una funció passiva, amb participació nul·la en el desencadenant de l'acció, i aliè a cap mena de compromís amb el drama dels seus protagonistes; mentre que, tal com anirem veient, a *L'enigma di Lea* amb música de Benet Casablanca, l'òpera estrenada al Liceu sota la direcció escènica de Carme Portaceli, aquest cor pren posició transformant aquesta passivitat convertint-la en objecte d'emmirallament del públic, de la societat a què s'està dirigint.

Però en són els subtítols,²⁴⁹ com diem, els que ens connecten amb el que es diu i passa. Afirmant això, però, no voldrem subscriure'ns, de manera pusil·lànim, a aquella tendència que advoca que a raó d'aquesta necessitat, doncs, en acabat, tant és la llengua amb què es canti una òpera. Ans el contrari: com és ben sabut per tothom, pel que fa a l'oralitat, la llengua cantada, malgrat en sigui una del domini lingüístic del receptor, és de més difícil comprensió que la parlada, sobretot la primera vegada que s'escolta, com és el cas que aquí ens ocupa.

Dèiem que no hi ha diàleg entre el cor i els protagonistes dins *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*, ni en sentit literal ni en sentit figurat, per tant, tot el diàleg d'acció fefaent que veurem a l'escenari serà deutor de la Dramatúrgia escènica —l'escriptura escènica—, que la direcció haurà establert, oferint-nos-en una altra lectura, la supralectura.

La supralectura —s'aprecia sobretot en els revisionismes— sobreïx en un relat quan, pertanyent aquest a la tradició, esta sensiblement contrastat, i fet cohesionar, amb un altre, el qual fa les funcions de supranarrativa. Aquest relat, pot ser-ne un de nou, que la direcció d'escena encunyi per un revisionisme en concret,²⁵⁰ o pot ser un altre relat extret d'un altre context,²⁵¹ que es faci amalgamar amb el primer. L'efecte que en ambdós casos se n'esdevé, és la d'una comprensió distinta —potser nova i impensada— de la consensuada canònicament: un nou biaix, com un nou color a través del qual mirar-nos l'entorn, en manipula el significat, pervertint-lo, alhora —no podem negar-ne la facultat— d'enriquir-lo.

En l'escena que ens ocupa, no s'ha establert, de moment, que la supranarrativa sigui un text extret d'un altre context, i el que hem d'anar copsant és el relat propi amb el que Carme Portaceli ens anirà fent navegar per la supralectura que se'n despregui. En l'inici de l'òpera *L'enigma di Lea*, elements per una supralectura ho són, també, el contrast

²⁴⁸<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁴⁹En l'actualitat, aquest suport textual pot ser llegit en diferents llengües gràcies a la tecnologia propiciada a l'espectador de l'opció plurilingüe, cosa que ens permet allotjar, no en aquest nostre Liceu, sinó en qualsevol teatre d'òpera del món, a una comunitat internacional.

²⁵⁰O estar al servei d'un estètica idiosincràtica, en el cas d'artistes plàstics que han entomat la direcció d'escena, com, per exemple, William Kentridge: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

²⁵¹Durant l'escriptura d'aquesta tesi s'ha pogut veure en el GTL diversos exemples d'això, certament; però n'hi hagut un en particular, que n'ha corroborat, més que cap altre, el que aquí despleguem: Tosca de Puccini, amb la direcció escènica de Rafael R. Villalobos qui ha superposat, tan lliurament com ha cregut necessari, al relat original, l'episodi de la mort de Pier Paolo Pasolini. El resultat ha estat una vehement tergiversació dels continguts del drama verista, en la reeixida i contundent supralectura que se n'ha esdevingut. <https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2022-23/opera/tosca>

cromàtic que ens aporta la blanca Lea surant per damunt de les negres jaquetes del cor d'homes, amb convencional camisa clara i corbata fosca, així com veure-la intermitentment sostinguda pels vuit personatges inquietants, els quals vesteixen amb un conjunt blau fosc de tabards mariners, pantalons, guants de dits tallats i casquets de llana. La blanca Lea està encabida dins la gama de colors foscos i freds de la il·luminació general, fragmentada pels intermitents llampecs blancs provocats pel llum de neó, disseny de l'Ignasi Camprodon, i el ferro de l'arquitectura escenogràfica, disseny del Paco Azorín. La concordança entre el roig de l'enorme taca que escampada per la faldilla de Lea ens n'evidencia la injuria feta en la zona dels seus genitals amb la marca de la creu que tots els sacerdots porten estampada en les seves façs, ens pot portar perfectament a conformar en el nostre imaginari subliminal l'associacionisme-me arrelat en la contemporaneïtat de la sang vesada amb la violència del fanatisme de faccions o confraries de naturalesa religiosa reaccionaria.

Dels personatges Milulls i Milboques, en escena, encara no en sabem res, més que el que n'anuncia el cor de sacerdots, just al final de la seva intervenció, descrivint-ne la funció de vigilats i vetlladors del compliment del càstig imposat a Lea. Per tant, correspon, també, a la decisió de la direcció d'escena, quan han de fer-se presents, aquests dos personatges; és a dir, en quin moment precís entraran en escena —podrien haver entrat ja i haver romàs presents mentre el cor d'homes intervenia, per exemple, tal com ho indica la didascàlia del text (Argullol, 2019:19)—, però sembla que és només quan tinguin alguna cosa a aportar, a fer o a dir —justificacions totes en consonància amb les regles de la Dramatúrgia escènica—, que se'ns faran presents, opció molt escaient a l'hora d'endreçar els focus d'atenció a l'espectador i de prioritzar-ne els impactes de presentació de personatges nous.

Sobre el cor, encara n'haurem d'anar esfilagarsant contingut —ha estat un dels temes que més controvèrsia ha causat—. Catalitzar a quin públic, més específicament, ha anat destinada l'òpera, i la percepció que n'ha tingut, tant com corroborar si n'és representatiu, aquest públic, de la nostra societat en la contemporaneïtat a Catalunya, rau en els seus comentaris a peu de la porta del teatre a partir de la seva estrena tant com en el teixit de crítiques i comentaris d'especialistes que s'han anat expressant entre tots els medis, des de l'emfàtic desplegament que se'n va fer com en el que es continua fent.²⁵² En aquest sentit, encara caldrà que passi un temps prudencial, per fer-nos-en una idea més equànime, també perquè la naturalesa pròpia del fet artístic requereix, molt sovint, del sediment de les èpoques i la mirada en retrospectiva. Per altra banda, cal tenir en compte que davant un fet creatiu d'aquesta envergadura, el públic és molt divers, ja que en primer terme per saber-ne les consideracions, hi hauria tot aquell grup —amb els corresponents subgrups— directament implicat i vinculat a les Arts i a la Cultura i/o la Intel·lectualitat; és a dir, en el cas que aquí ens ocupem, des dels cantants solistes, comprimaris, cor, personal tècnic i artesà escènic²⁵³; als músics mateixos que la van interpretar; a tots els col·legues coetanis de Casablanca incloent-hi estudiants i pupils, musicòlegs i d'altres compositors; als filòsofs, filòlegs, etc., deixebles i seguidors de l'obra de Rafael Argullol; totes aquelles persones que, malgrat no estiguin avesades a l'òpera són amatents a les Arts escèniques i per tant coneixen la feina de Carme Portaceli i/o el seu elenc de creatius

²⁵²Durant la redacció d'aquest estudi, el DVD de *L'engima di Lea* ha sortit a la venda, i la revista 'Diapason' del Setembre del 2022 en va publicar una crítica signada per Benoît Fauchet.

²⁵³Ens referim a aquests dos col·lectius de l'àmbit més tècnic o executor (sense implicació estrictament creativa escènica) atès que en formar part en processos de llarga durada entre les bambolines de l'espectacle operístic també en són, de 'públic', molt sovint més especialitzat i melòman fins i tot que els que n'ostenten el títol, l'etiqueta o la professionalització.

en l'equip; fins, els cantants professionals i joves estudiants de cant que davant l'inusual fenomen d'una òpera de nova composició li hagin pres el pols a aquesta òpera per pur usdefruit professional i formatiu...

Voldríem deixar constància, a propòsit de la qüestió del públic i a mode de suggeriment per a un futur estudi, que fora d'interès catalitzar entre la seva recepció i la dels medis, la sensibilitat vers la perspectiva de gènere que tractem aquí de l'argument de l'òpera i la seva Dramatúrgia escènica. Això, requeriria, òbviament, un estudi en profunditat a banda del que realitzem nosaltres, ates que, com assenyalàvem més a munt, els públics —i les crítiques— són diverses i plurals i les seves percepcions responen, ineluctablement, als seus respectius àmbits i interessos. En tot cas, creiem que, d'entendre això que aquí ens preocupa i dimensionem fins el punt d'haver-nos vist empesos a fer-ne un estudi, tant si s'ha detectat com no, som conscients que també exigiria fer-ne una anàlisi socioantropològica específica a l'hora de catalogar-ne els resultats estadístics finals, abans de prendre'ls com a simptomàtics de la societat que som. O, si, en canvi, s'ha detectat la proposta escènica de Portaceli com a volgudament de mirada en femení, de perspectiva de gènere, i si això s'ha aplaudit o no; com també, en cas afirmatiu, què en pensa —estadísticament— el públic i la crítica de si s'ha detectat que ho hagi fet amb tota la premeditació, per tal de posicionar-se vers un material textual tan paradigmàtic de l'heteropatriarcat com el del que parteix l'òpera que li van encarregar de posar en escena. Com, tanmateix, creiem que fora interessant de fer un estudi —un altre— per catalitzar en un recull estadístic quin és el missatge que el públic comú copsa d'una òpera de nova producció en estrena mundial, amb tot el cost humà i econòmic que comporta, com diu en Xavier Sabata²⁵⁴, una raresa, un fet insòlit alhora que un privilegi, en contrast amb les èpoques anteriors en la Història de l'Òpera. I en fer-lo, aquest estudi que apuntem ara, però, hauríem també de distingir els diferents públics: per exemple: els iniciats en l'òpera però titllats de populistes, si és que d'aquests en tinguéssim entre els que van assistir a l'estrena d'aquesta nova composició.²⁵⁵ A raó encara del que implica fer estudis sobre el 'públic', val a dir que, tal com hem apuntat en d'altres apartats, creiem que caldria, primer de tot, fer estadístiques específiques per catalitzar-ne el grau de consum general de cultura (en diversos i tants com poguéssim, d'àmbits), en la nostra ciutat, en el nostre país.²⁵⁶

Paga la pena apuntar, pel que fa a *L'enigma di Lea*, la percepció de l'expectació que es va crear entre els melòmans liceistes durant l'estrena, atès que fins després de gairebé deu minuts d'espectacle operístic encara no n'havíem escoltat la lírica de Lea ni el tou musical que li ha treballat el seu compositor. Certament, és a partir d'aquest moment, i no abans, que de la valoració que se'n desprendrà en sorgiran els seus primers adeptes o detractors, atès que aquesta nova composició —no ho podem obviar— està sent jutjada per una oïda musical apostada en la melòdica consuetudinària del repertori clàssic, per falta de noves

²⁵⁴Vídeo *L'enigma di Lea*. Inici: Falques. Extracte d'entrevistes pre-estrena dels líders creatius i d'alguns dels components artístics.

²⁵⁵Massa sovint testimoniem com en l'assistència a una òpera contemporània de qualsevol nacionalitat, el públic va aixecant-se i abandonant la Platea del Gran Teatre del Liceu a mesura que aquesta transcorre, quedant-se fins el final un nombre molt més reduït de públic del que hi ha entrat.

²⁵⁶L'hipotètic estudi al que ens referim hauria de computar en preguntes, respostes que ens donessin raó de: Quant d'aquest públic també assisteix al teatre de text, a les galeries d'art contemporani, al cinema alternatiu, a la literatura d'avantguarda i o només els best-sellers de lectura ràpida...?; i/o a l'Auditori, a escoltar 'només música!'; la diferència entre aquest públic barceloní i el d'altres ciutats del món occidental, com Londres, etc., on la classe mitjana, en el seu ampli espectre, sol estar al dia de tota —o d'una molt considerable part— de la cartellera general de la seva ciutat.

produccions. Amb tot, el drama, malgrat la condemna o absolució de la seva música, seguirà estant pendent del fil argumental que rau en el conte mític de Rafael Argullol.

I el que sentim i llegim en primer lloc, és *Abboeh, abboeh*, que, a priori,²⁵⁷ no vol dir res en cap llengua coneguda, té la particularitat, si més no, sonora, de remetre'ns als cants i/o expressions vocals i guturals atribuïts a les cultures ancestrals. En qualsevol cas, és un mot que no apel·la a l'intel·lecte del lector ni de l'espectador de la contemporaneïtat, si no és que hagi escoltat el comentari en boca dels seus creadors, els quals ja han comentat²⁵⁸ moltes vegades que es tracta d'un recurs efectista que ha d'ajudar a recrear el món de meravella per on es mouran els personatges d'aquest relat. En aquest sentit, certament, el fet que aquests mots se'ns facin audibles i se'ns transmetin amb una melodia pròpia dins el tou orquestral de la partitura, ens ajuda molt més a prefigurar-ne un entorn al·legòric que no pas si només els llegim en el text, ja que la interconnexió més amunt descrita és, precisament, la pertanyent al reialme de la música, i aquesta qualitat sensorial –no racional– n'és la seva bellesa.

Pel que fa al tractament escènic del cor, 'moure'l' —com s'empra en l'argot escènic— és un procés a banda dins el tot de l'espectacle operístic. A mode de referència, cal apuntar que en moltes produccions de primera línia, és comú que hi hagi un director escènic amb trajectòria,²⁵⁹ d'assistent al director d'escena líder²⁶⁰ creatiu, que és el que mou el cor, tenint pràcticament, aquesta, com a única tasca assignada en exclusiva en la producció. Per altra banda, això ha anat derivant en una especialitat dins l'equip de la direcció escènica i cada vegada més hi ha directors especialitzats en treball escènic de cors, o més específicament, coreògrafs cridats a formar equip no només per les parts de ballet de l'òpera en qüestió. En el cas de *L'enigma di Lea*, Ricard Soler, un dels dos assistents de Carme Portaceli junt amb Anna Crespo, va ser l'encarregat, malgrat no consti així en els crèdits,²⁶¹ de fer el moviment del cor sota la direcció de la líder creativa escènica.²⁶² La

²⁵⁷*Abboeh, abboeh* (que, com dèiem en el cos de l'argumentació, no voldria dir res en cap llengua coneguda, només que és una expressió cacofònica que ens ha de connotar fonèticament als mantres dels vedantes de sentit màgic-religiós relatiu a la presència o la materialitat dels déus, amb tota la connotació exòtica/idiomàtica afegida), tindria arrels en els següents orígens: 'Evoé': el crit del teatre per Baco; 'Abba': *pare*, que el cristianisme....?, ens remetria al patriarcat; 'Aboyer': bordar: relatiu a la pèrdua del llenguatge.

²⁵⁸<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

²⁵⁹Núria Espert, a la que una servidora va assistir als inicis de la meua formació en la direcció escènica, ja portava en el seu equip de direcció provinent de Royal Opera House Covent Garden, diversos assistents i, entre ells, un director de cor especialitzat en el tractament escènic del mateix, mentre la directora catalana de la *Carmen* que s'estrenava al 1992 al Teatro de La Maestranza de Sevilla a raó de la inauguració de la Expo, s'encarregava, pel que pertoca a direcció d'actors, dels personatges principals.

²⁶⁰En aquest, tradicionalment i fins no fa gaire, se'l designava com a 'Regista', nominatiu que connotava bàsicament aquell home —era sempre un home, és clar— que feia les funcions de mer 'ordenador de l'escena' (*guàrdia urbà*), i que sovint també era un cantant que tenia un rol dins l'auca, o n'era l'empresari i/o el productor. Encara en algunes crítiques actuals de caire conservador de casa nostra se li dona aquest nom (<https://www.elperiodico.cat/ca/oci-i-cultura/20230104/critica-opera-tosca-liceu-2023-rafael-r-villalobos-80688919> de Pablo Menéndez Haddad), quan, sobradament en la resta d'escenaris del món occidental de primer ordre d'avantguarda, se l'assigna com aquí ho fem.

²⁶¹Informació facilitada pel propi implicat.

²⁶²De la mateixa manera, molts anys abans, un servidora i en el mateix anonim acreditatiu, en assistir a la directora Carme Portaceli, vaig estar encarregada de fer el moviment del cor en *Madama Butterfly* a l'Auditori de Santiago de Compostela l'any 1993, en el 'Revival' (Reposició) d'una producció dels Amics de l'òpera de Sabadell.

supervisió del disseny d'aquesta direcció de moviment, però, ens consta²⁶³ que va recaure en el corògraf Ferran Carvajal. El que més anirem rellevant del cor a *L'enigma di Lea*, n'és el tractament uniformitzant que rep, en contraposició a la individuació, ja que, com anirem veient, es tracta d'un cor que en transformar-se, un de mateix en tres, pren decisions pròpies en la Dramatúrgia escènica, i al final esdevé resolutiu, mentre que en la publicació d'*Acantilado*, n'estan descrits tres, de cors, totalment diferenciats, i idiosincràtics, independents els uns dels altres. El seu motiu de ser i el que ens hagin de dir i expressar amb la seva intervenció textual cantada serà copsada dins un context de proximitat,²⁶⁴ de manera que tot l'hermetisme de la lectura es desplaça a un altra esfera de l'imaginari cognitiu.²⁶⁵

Mentre el cor encara canta, tornem a veure a Lea, de qui Argullol no ens n'ha tornat a parlar en aquesta part del seu llibre, i entre espasmes que dominen el seu cos, se'ns rebel·la, ara horitzontalment amb contorsió anguniosa per damunt dels caps dels sacerdots, adés alçada amb el rictus facial descompost en un mig riure foll, i, finalment, amb els braços en creu com si d'una creu en fos imaginàriament clavada, sostinguda per les mans dels mateixos individus que a l'inici de l'òpera custodiaven l'emplaçament on Lea havia estat posseïda pel déu, i que en corroboraven la inquietant atmosfera de tota l'escena. Aquestes figures la transporten d'un costat a l'altre, de manera que, intermitentment, la veiem i no la veiem, com si, en un vist i no vist, fos engolida i regurgitada cíclicament pel mar de caps i cossos que conformen la barrera humana del cor d'homes.

²⁶³Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

²⁶⁴En tot cas, aquest cor d'homes, malgrat estar desproveïts de cap atribut que convencionalment ens els pugui fer associar a una religió coneguda tal com indiquen les didascàlies a *Acantilado* (Argullol, 2019:19), l'apreciem contra tota proposta alternativa que hagués pogut ser, per exemple, la de veure un grup de monjos amb hàbit de xarpellera, sandàlies d'espart i bastó de cànem, o un grup d'ostentosos religiosos carregats amb pesats iicolorits teixits i brillant quincalleria, en l'escenari estant, reconeixem aquesta munió d'homes com a possibles membres d'una secta qualsevol de l'actual món occidental benestant.

²⁶⁵Pel que fa als vestigis escènics per a definir personatges, és la suma de variables materials, silencioses i visuals, com hem anat dient, que en són el vestuari —l'atuell protocol·lari dels negocis i/o els actes oficials—, la caracterització —la creu vermella pintada seriada a la cara que estableix el component ritual alhora que gregari—, i la interpretació —la sincronització gestual eloqüent actoral—, oferint una supralectura que llença llaços al públic perquè es sintonitzi amb un argument que, incipient, està just a l'inici del procés de desencripció. Una explicació com una altra, en definitiva, la percepció d'encert o no de la qual, en acabat, romandrà en l'àmbit dels subjectivismes culturals de la recepció contemporània de l'obra. <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>



Il·lustració 9 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13: 00)

Farem observança sobre el fet que sigui un cor d'homes, només. És a dir, no és un cor de dones o un de mixta. A priori, res ens hauria d'impedir haver estat capaços de copsar una comunitat de sacerdotesses o una de religioses amb religiosos en aplec igualment sectari. El seu parlament fa referència al poder inqüestionable del déu —divinitat masculina—, paradigma del patriarcat, que fent-se eco en el més profund substrat del subconscient del públic a través d'una sonoritat únicament masculina, queda doblement reafirmat. Les referències a la personalitat fràgil de Lea no en són raons suficients, pel que es desprèn del text, per a percebre'n una condemna per part d'aquests feligresos devots del déu abusador de l'acte de violència sexual al que acaba de ser sotmesa aquesta dona. Ans el contrari: l'acte de la violació és descrit, senzillament. Des de la perspectiva de gènere de mirada en femení al si de l'anàlisi que aquí es desenvolupa, no és gaire més diferent aquesta descripció mancada de compromís que la dels relats ancestrals que portem digerint des de temps immemorial al llarg de la història de l'art fent passar violències de gènere per mers actes passionals com ho podrien ser la mort de Desdèmona a mans del gelós Otel·lo, entre cents d'altres. A *L'enigma di Lea* se'ns fa palesa, doncs, una realitat, sense prendre'n partit. Ara bé, quan en escena veiem que el cor d'homes, en cantar l'estrofa referent a la descripció de la violació de Lea per part del déu depredador, es frega les mans en senyal de cobdícia, la sinergia del contingut textual amb els estímuls visuals ens brinda una lectura que ens referencia immediatament a la cobdícia sexual atribuïda tradicionalment als homes, i aconseguix que se'ns faci repel·lent la seva presència. La Dramatúrgia escènica sí que ha pres partit.

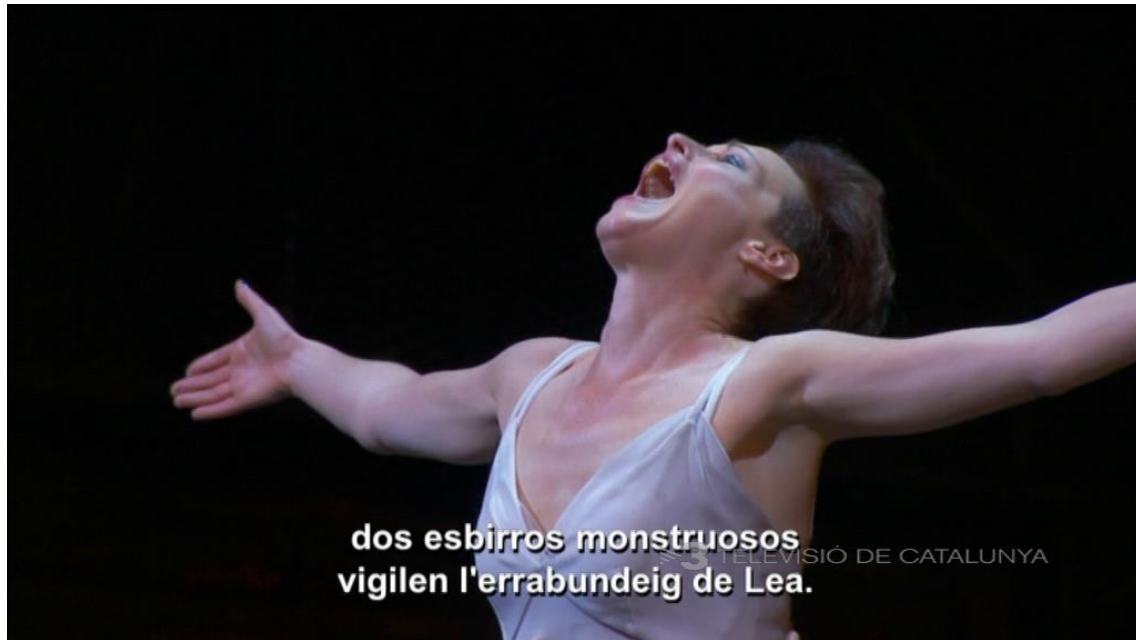


Il·lustració 10 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:05)



Il·lustració 11 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:10)

La subsegüent pregunta que aquí creiem que paga la pena de plantejar, és com hagués estat resolta des de l'escriptura dramàtica textual original aquesta mateixa escena sota l'autoria d'una dona. Possiblement, no ens hauria de sorprendre gaire, si la hipòtesis queda instantàniament invalidada en raure que una dona no hagués ni tant sols escrit una situació d'aquestes característiques. La recreació morbosa de caire sexual com la que aquí es llegiria i la complaença que comporta la descripció mateixa d'un acte de violència amb violació està més que comprovada en les autories literàries, les cinèfiles –evidentment–, i les escèniques, consuetudinàriament sotasignades, tot i entrat el primer quart de segle vint-i-u, majoritàriament per la masculinitat, sigui aquesta heterosexual o no.



Il·lustració 12 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:30)



Il·lustració 13 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:31)

Les vuit figures inquietants que han transportat Lea des del darrera també sortiran d'escena, quatre per cada banda i sempre guardant aquesta mena de composició marcial, i ella quedarà ara sola en escena, desconcertada i desprenent, cap a nosaltres els espectadors, tota la càrrega de la seva història, i la consciència de la seva condició de vagarejant.

➤ 3. *Lea errabunda*
(00:16:20)

Els subtítols indiquen 3. *Lea errabunda*, mentre el cor va desfilant escena en fora, per dreta i esquerra.²⁶⁶ Tanmateix ho fan les vuit fosques figures. Aquests inquietants personatges tenen la peculiaritat d'estar disposats simètricament a banda i banda de la centralitzada blanca presència de Lea, en ordre segons la seva alçada, de la més baixa en l'extrem exterior fins a la més alta en l'interior, una referència més de la uniformització que la direcció d'escena vol deixar palesa que conté aquest univers. A l'escena on Lea s'està quedant pràcticament ja sola, l'atmosfera claustrofòbica es fa palesa en la confluència de tots els elements escènics, però és ella, en tant que ésser humà en acció dramàtica, qui, amb l'angoixa amb què ens canta *Abboeh, abboeh* de nou, ens corrobora el grau de desassossec que va assolint el drama.

El temps escènic, per la seva banda, que no és el mateix que el temps textual en el seguiment o trencament de la unitat aristotèlica, marca la simultaneïtat d'accions i en permet la juxtaposició de conflictes. En la publicació d'Acantilado, Argullol no feia esment de què se'n feia de Lea mentre el cor de sacerdots entrava en escena i hi intervenia, i quan en el text s'omet la situació d'un personatge,²⁶⁷ en fer-la reaparèixer més tard, es fa evident que se n'ha sostret una certa temporalitat de la seva existència, i el seu arc dramàtic ha quedat estroncat, fent caure en el buit el seu conflicte. La conceptualització escènica, atès que el fet teatral no es pot permetre aquesta amputació dramàtica, ha de reconstruir tot això del no res, si és del text original que s'ha d'ancorar. Per tant, ha de pinzellar la història en la Dramatúrgia en escena, responsable última d'oferir una coherència a la història, explicant-nos amb la seva partitura d'accions en quin estat es troba Lea, aconseguint fent-nos partícips als espectadors de la manipulació a què està essent sotmesa mentre traginen amb el seu trasbals.

Fins aquesta segona escena, assistint a l'òpera, no hem 'realment' copsat la successió d'accions, però hem rebut estímuls visuals al si de l'escena preliminar que han anat ja conformant un arc dramàtic precís —del relat pertanyent a la supranarrativa—. Recapitem el que hem copsat: una jove de cabells curts —que només deduïm que pot ser Lea, atès que mai cap de nosaltres no n'hem vista cap altra, de Lea, abans—, tancada entre reixes, vestida de blanc amb una enorme taca de sang vermella a les faldilles, s'ha sentit estranyament atreta a ajaçar-se en terra sota una mena de muntacàrregues il·luminat que se li precipita al damunt, i en sentir-ne la seva proximitat emet un esgarip alhora que la veiem contusionar-se repentinament i violenta. El muntacàrregues —o ascensor— no li arriba a caure físicament al damunt, ja que l'efecte visual és que s'atura a un pam del seu rostre, i remunta fins a quedar-se suspès a mitja alçada de l'escena, potser a uns tres metres del sol de l'escenari. Un petit grup de figures d'indefinida identitat pul·lulen al voltant i ens inquieten, i del darrera d'unes reixes del fons de l'escena n'intuïm una multitud de rostres que, seguit, s'aboquen cap al mig de l'escena, ocupant-ne tot l'espai, fins que marxaran per on han vingut, deixant a Lea sola, de nou, que és exactament com la veiem ara.

L'escena sempre es manté en foscúria i en clarobscuritat, oferint la impressió a l'espectador que Lea és dins un enorme cubículum, d'un tancat enreixat, tant pels laterals com pel fons. Penjat en mig de l'escena, molt enlairat però, hi veiem del muntacàrregues

²⁶⁶O per 'Rambla i Jardí', tal com s'indicaria respectivament des de l'escenari estant del GTL per saber-se situat entre l'equip tècnic i el de producció.

²⁶⁷Com és el cas de Lea en la part I.3. del llibre (2019:19), i queda oblidada pel lector, perquè l'ha oblidat en aquest cas també el dramaturg o l'autor.

tal i d'on està suspès en aquesta tercera escena, el sota-sòl. Es tracta d'un quadrat de ferro folrat de neons il·luminats. Aquest element de l'escenografia de Paco Azorín i il·luminat per Ignasi Camprodon, la volumetria i verticalitat del qual ja presenta per si mateix un tret distintiu en fer-se tan present amb el seu moviment ascendent i descendent des de la pinta del teatre, té una característica afegida quan, com en aquest moment escènic, exerceix de sostre damunt els personatges de l'univers espacial de la història que aquí se'ns explica. Tradicionalment, les escenografies no incorporen un sostre físic, sinó que l'espai escènic fuga cap a munt, deixant la continuïtat de la convenció escenogràfica no visible a la imaginació de l'espectador. Val a dir que la part alta de l'escenari, aquesta que correspon al 'cel' o 'sostre' escènic, és una dimensió complexa, ja que intervenir-la amb elements físics pot dificultar moltíssim la il·luminació. De fet, la condiciona, atès que tota corporeïtat suspesa de la pinta obliga a eliminar una quantitat important de focus que no es podran utilitzar de manera zenital, anant en detriment de la llum que podria requerir aquella part concreta de l'escenari i per on s'hi han de moure els personatges, per no parlar de les conseqüents ombres, molt enutjoses, que tota suspensió pot ocasionar. Avui en dia, les noves tecnologies en moderns escenaris permeten efectes i tècniques d'envergadura que garanteixen l'espectacularitat i la resolució de les dificultats, però no es pot obviar que tot plegat requereix d'un disseny d'il·luminació en estreta compenetració amb el disseny escenogràfic, cosa que en aquesta producció s'ha assolit plenament, amb el conseqüent efecte claustrofòbic resultant.

En la publicació d'Acantilado, aquesta part s'anuncia com a 4. Errància de Lea (Argullol, 2019:23), i una llarga didascàlia l'encapçala, de la qual es desprèn que Lea es troba en un paisatge intemporal. En aquesta ocasió quedarà palès que no es va a contra text ja que l'atemporalitat descrita és inherent a l'atmosfera que desprèn l'espai escènic al complert. Així mateix succeeix amb la descripció de l'estat d'ànim de Lea en la didascàlia, ja que en escena, la cantant Allison Cook ens transmet, ara magnificades, aquestes consignes de l'àmbit de les emocions, a través del llenguatge actoral, malgrat no haver-li'n escoltat encara de vivia veu en primera persona el seu conflicte.

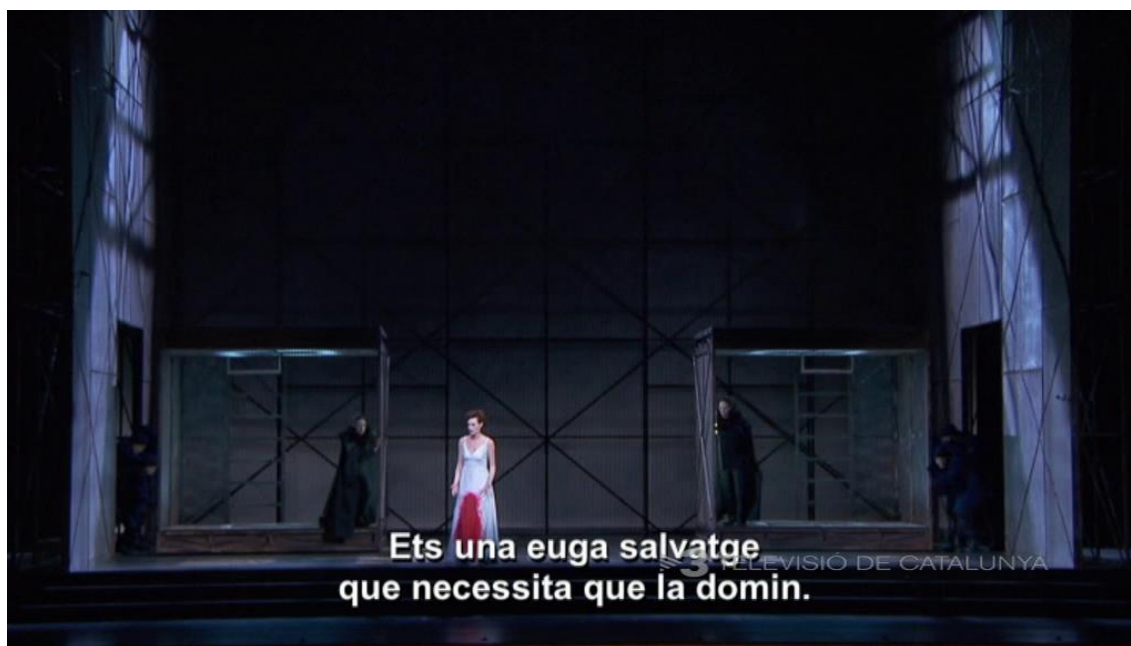
Cal destacar que la magnífica interpretació actoral —de la qual se n'evidencien tant les dots com l'entrenament en l'assumpció de tècniques— d'Allison Cook (i de Xavier Sabata com veurem més endavant), ha estat la responsable dins la Dramatúrgia escènica de transmetre'ns l'anima d'aquests personatges. També d'altres dels intèrprets en destaquem la interpretació actoral més avall, sobretot la de Sonia de Munck i la de Sara Blanch, però també, la de Felipe Bou. En aquest sentit, i malgrat les irregularitats que s'apreciaran en els treballs interpretatius actorals, s'assumeix una molt acurada unitat de to escènic, cohesionada la caracterització amb la direcció de moviment.

La didascàlia recrea altre mena d'informació en addició. Lea és descrita com algú que desprèn una forta càrrega sexual irremissiblement atractiva i que Argullol qualifica de 'sensualitat anàrquica' (2019:23); es llegeixen, també, altres vestigis relatius al comportament maltractador que hauran de tenir vers ella Milulls i Milboques, així com l'atribut a Lea de pur objecte sexual. Tot això, en escena, no queda representat d'aquesta manera.

Observarem en el transcurs de l'escena, una coincidència entre el llibre i l'escena pel que fa a l'absència de proximitat entre aquests dos personatges i Lea. Efectivament, guardant-se'n d'acostar-s'hi o de gairebé ni tocar-la, se'n podria interpretar la por que els inspiraria en percebre-la, com si més aviat d'un ens perillós es tractés, característica que no coincideix en absolut amb la que copsa el públic davant l'escena, ja que no hi ha un sol vestigi visual que faci dubtar del victimisme d'aquest personatge.

En escena, Lea descriu en la seva primera intervenció lírica comprensible el seu martiri i la seva desorientació; és la primera vegada que la sentirem cantar més enllà dels fonemes de l'*Abboeh*. Ara podrem apreciar tant la tessitura de la seva veu amb tota la càrrega emocional que l'acompanyarà, com la dimensió de la partitura que ha compost Benet Casablanca per a la protagonista de la història.

Efectivament, Lea cantarà tres *abboehs* a l'inici del que en direm la seva primera ària en el llibret i la partitura en lloc dels dos escrits en la publicació d'*Acantilado*; hi ha una frase de menys cantada en la qual Lea es qüestiona on són els seus relatius, els seus pares i els seus germans; s'eludeix tanmateix la frase de forta càrrega sexual en què ella s'autodescriu com 'una euga desbocada' (2019:24). I en acabar l'ària ja no hi ha l'*Abboeh* que clouria el petit primer monòleg en la publicació.



Il·lustració 14 (I. 3. Lea Errabunda. 0:17: 00)

L'ària on Lea tota sola ha expressat els seus pensaments i sentiments interiors, queda engaltada sense interrupció lírica a la increpació a algú a qui no veiem encara. D'ambdues bandes de l'escenari, entren de dreta i d'esquerra dues enormes carres enreixades de ferro. La seva intromissió corrobora aquesta estètica apocalíptica ben reconeixible per l'espectador, ja que la seva factura coincideix amb el muntacàrregues en suspensió, només que els d'ara llisquen pel sòl de l'escenari amb la força de l'empenta que exerceixen pel seu desplaçament les mans i els cossos de les figures inquietants que abans custodiaven a Lea, quatre per banda i per carra; el seu llenguatge corporal, en veure'ls empènyer les carres, ens aproxima a la idea que tenim formada dels antics esclaus fent treballs forçats. Gairebé quan els dos enreixats quadrilàters mòbils són a punt de topar-se entre ells en reeixir el centre de l'escena, s'aturen. Lea, que ha romàs al mig, torna a ser un focus central blanc, roig i tacat desamparat, envoltada d'enginys foscos i hostils, ja que no només en són els elements els que l'acorrallen, sinó que muntats en cada carra hi han entrat dos personatges nous dels que de seguida ens n'arribarà la percepció que són gent sinistre.

Antonio Belart ha dissenyat Milboques i Milulls amb total llibertat, fent una mixtura amb el que de més esperpèntic contenen referències tòpiques tan femenines com masculines, ja que ambdós personatges semblen siamesos contraposats. La fiscalitat de tots dos està jugada a consciència en el marc d'aquesta caracterització perquè mentre l'un és un ésser alt i corpulent, l'altre és més petit i més fràgil, tot exterioritzant a través d'una estilitzada expressió corporal, coherentment interpretada, gestos i maneres amenaçadores. Per igual, elements com ho són el cabell fosc atapeït i aplanat enrere, maquillatge exagerat en tot el rostre contribuint a l'histrionisme de les seves intervencions líriques pels contorns desafortats en celles, ulls i boques, vesteixen²⁶⁸ pantaló i jaqueta de rígid teixit fosc, amortint-ne possibles sinuositats en els seus cossos que en delatés el sexe, tancant-los-hi el coll una mena de boa de cabaret, a mode de coll de pallaso, o remetent-nos a una de les caracteritzacions de Dràcula en la pel·lícula del Coppola de brillants plomes negres, i calçant botes grosses i amples, propis de la moda del Heavy Metal o del Rock, amb puntera i tacó, determinen una estètica andrògina a cavall entre l'atractiu i el rebuig.

Han entrat en escena, dins la mena de semi gàbies obertes que els han transportat, lluint uns grans abrics foscos, gairebé com si fossin capes, de manera que en treure-se-les tot llançant-les desplomades al sòl de la carra per ells baixar-ne, desvetllen les seves figures. Aquesta acció, que ve donada per quelcom tan subtil com és desprendre's d'una peça del vestuari, provoca una gran quantitat d'estímuls, enriqueix l'escena i connota el tipus de personatges als que haurem de pagar atenció a continuació. Altrament, el fet que ara els puguem apreciar en la seva fosca estilització, degut al figurí que no només n'accentua sinó que en determina el seu llenguatge corporal, la seva expressió interpretativa, sempre en fort contrast amb Lea, ens predisposa a escoltar-los dir qui són i quin és la seva funció vers ella. El figurinista escènic aconsegueix així atraure la mirada concisa de l'espectador damunt l'ambigüitat dels personatges configurats per l'autor.

Per la seva banda, les vuit figures inquietants pul·lulen per l'escena incrementant amb una seguit de moviments expressius, tot i subtils, la crispació de l'escena en què Lea es troba engolida. Certament, entre els diàlegs dels personatges i l'actitud d'aquesta rere guàrdia, dispersada ara, bé reptant pel terra de l'escenari al voltant de les carres com si fossin bestioles de l'inframón, bé enfilant-se en elles, havent-hi escalat per l'entramat reixat, bé en l'interior d'elles, dempeus, emetent esporàdics convulsius moviments amb el seu cos hieràtic, la pertorbació que desorienta Lea queda totalment justificada.

Les sensacions que es desprenen de l'escenari en el seu conjunt visual i musical van definint-se.²⁶⁹ Milboques i Milulls actuen contundents, imperatius i taxatius al voltant d'una Lea cada vegada més desconcertada. Un és de veu fosca i l'altre clara. La combinació en partitura és la de l'agut extrem i el greu extrem també, de manera que Milboques és una soprano i Milulls un baix, vestits idènticament i indistinta al marge de ser una dona i un home respectivament. La clau textual²⁷⁰ amb la qual es comuniquen els

²⁶⁸Vegeu-ho en l'Annex corresponent.

²⁶⁹Efectivament, instant a instant, la comprensió, si més no, emotiva, del personatge principal, ens va obrint el pas cap a l'empatia imprescindible perquè una nova heroïna o nou personatge mític capti la nostra atenció més enllà de la seva lectura rasa, i ens pessigollegi la curiositat per l'aspecte cognitiu del seu conflicte, cosa que s'aniran esdevenint tot seguit.

²⁷⁰Pel que fa a les intervencions líriques, l'estridència d'aquesta excel·lent partitura contemporània i volgudament no melòdica, no ajuda a un encaix immediat per part de l'espectador al qual la història que s'explica va dirigit.

personatges és d'àmbit metafòric i conté un alt grau d'hermetisme²⁷¹ probablement només fàcilment intel·ligible o extrapolable per públic iniciat²⁷² en qüestions filosòfiques.²⁷³

A Lea, Milboques li dona a entendre que té dins el germen diví, i per a fer-li-ho saber s'expressa de la següent manera segons degotegen els subtítols en català (Argullol, 2019: 28):

*'La fúria divina et va penetrar
fins a ofuscar-te l'ànima d'un resplendor
allà, on s'originen les formes immortals'.
(***)
'El germen de la perfecció es troba dins teu
però mai gaudiràs de la perfecció absoluta'*

I tot plegat és el que inclou l'enigma que Lea té, ja que segons Milboques:

*'Per això aquells que aspiren a la perfecció
desitjaran desesperadament el teu secret'*

En dir-li això, Lea, que se li havia acostat com per a mirar d'entendre amb més proximitat el que li està escridassant sense ni mirar-se-la, és ara empesa pel guardià soprano, cau en terra, i queda subjectada fermament per les cames mentre ella resta al sòl de l'escena central gairebé a prosceni, llarga i cap per a munt, retorçant-se de dolor i lluitant amb ràbia.

En aquest duel, l'*Abboeh* ha estat invocat pels dos emissaris com si nomenessin la deïtat a la qual serveixen, i Lea correspon repetint-lo, segons el text i la partitura, però amb l'expressivitat d'un fort disgust, alhora que transmet haver arribat a una mena de revelació, com si entengués ara que aquesta paraula de la qual fins ara n'estranyava la seva procedència, provocant-li incertesa, encaixes de cop amb una acció viscuda concreta, i l'última cosa que li provoca és felicitat.

Lea interpreta la seva següent ària, i de nou, però, en l'escena, amb la interpretació de la solista, se'ns relleva de quina manera, anant a contra text i a contra música, la informació

²⁷¹Des d'un paradigma canònic de literatura dramàtica, el fet d'estar conformats els diàlegs a partir de temes com ho són qüestionar-se que és la consciència, o qui s'és existencialment parlant, com ho articula Lea, obtenint-ne dels seus interlocutors Milboques i Milulls contestacions d'índole metafòrica, sembla que induirien a l'espectador a formular-ne ell mateix les respostes, empès per l'obvi ànim de reflexió que conté aquest llibret. Aquest, però, és un exercici que no sempre s'encabeix bé dins un marc que precisa de la catarsis emotiva pròpia de la naturalesa intrínsecament aristotèlica que encara té en l'actualitat el fet teatral. L'espectacle resultant, per tant, segons ha anat expressant la recepció contemporània de l'obra (<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>), corre el perill d'esdevenir un híbrid assagístic que precisa espectadors volgudament formats i conscientment actius per a resseguir-ne l'argument

²⁷²Tot plegat, ens força a un nivell d'atenció elevat que ateny a una determinada actitud que com espectadors se'ns demana que tinguem davant un fet creatiu d'exigent receptivitat, qüestió enormement debatuda en la contemporaneïtat artística, que si bé compta amb defensors també compta amb detractors, tal com s'intueix que amb aquesta obra pugui passar, només de llegir-ne al programa de mà del Liceu les paraules de la directora artística Cristina Sheppelmann. També ho corrobora l'entrevista que s'ha transcrit en el programa de mà feta a Allison Cook

²⁷³En reproduïm, a raó del que desplegàvem més a munt, un extracte: GTL: 'És molt possible que amb L'enigma di Lea hi hagi gent que vegi per primer cop una òpera contemporània. Quins consells els hi donaria abans de començar la representació?' AC: 'Els recomanaria que llegissin l'argument i que estiguessin oberts a qualsevol experiència...' (<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>, 2019:36)

que se'ns transmet als receptors del periple de Lea, pren un sentit eloqüentment desagradable, com per exemple, quan els seus mots són 'dolça ferida' i es mira la taca vermella amb desconcert, o esmenta 'bàrbara alegria' i la seva mirada és d'evident duresa, o quan es refereix a 'estranya felicitat' i a sentir-se 'salvatgement feliç' amb nota musical propera a una exultació melòdica inclosa mentre el seu gest és de menyspreu, o quan a mode de confessió amb la melodia musical corresponent diu tenir la impressió d'haver estat acariciada com no és possible ni somniat-ho, però ella abraçada a si mateixa s'esgarrapa braços i cos amb fúria mentre el seu rostre expressa un alt grau de repulsa.

Les intervencions i les paraules de Milboques i Milulls, en llegir-les en la publicació, exulten sexualitat en termes i connotacions eminentment masculines, mentre que en escena, lluny de referir aquest tractament ni celebrar-lo lascivament, se n'emfasitza la crueltat, vers una Lea que, tot i la seva feminitat, està desproveïda de qualsevol mena de connotació eròtica, si més no, la significada en el paradigma heteronormatiu.

Amb tot, i en contrast amb el que justament acabem d'exposar, les primeres paraules que escoltem d'aquests dos personatges en un primer monòleg-ària de Milboques, de veu aguda, molt, molt estrident, de cara al públic, i assenyalant a la noia tacada de sang en l'àrea dels seus genitals, en un gest d'autoritari menyspreu, són: 'Lea ets la puta de Déu',²⁷⁴ frase de la qual tots entenem l'estigmatització que suposa.²⁷⁵



Il·lustració 15 (I.3 Lea Errabunda 30:30:40)

²⁷⁴(Argullol, 2019: 28 i 29 i 31 i 34)

²⁷⁵Efectivament, des de temps immemorial, en el paradigma propi de l'heteropatriarcat, aquest és l'atribut que més freqüentment s'assigna a les dones que han estat abusades sexualment per deïtats, bé a través de la violació sobtada, o posteriorment al rapte. Si el revisionisme del mite al segle vint-i-u ens ha d'aportar alguna cosa nova o ens ha d'enriquir d'alguna manera, aquest és un bon moment per veure-ho, malgrat no podem obviar que un text escrit per un home continua emprant els mateixos mots de sempre.

En escena, la Dramatúrgia escènica d'una directora, ens presenta, per la seva banda, una víctima de violació que no sembla voler sotmetre's a l'humiliant exigència de les paraules i l'actitud dels seus zeladors. Per molta deïtat que en sigui l'abusador —i en el text literal que canta Lea anomeni 'amics' o 'benefactors' o 'companys' (Argullol, 2019: 24-27) a Milboques i a Milulls—, així com també, per una banda, la presència escènica que interpreten Sonia de Munck i Felipe Bou (estètica, caracterització, actitud, gest, expressió) estrafolàriament antipàtica, i per altra banda, el rebuig amb el que a contra text —i, evidentment, amb la presència escènica, la caracterització, etc.— Allison Cook connota les frases, impregnant força allà on podria ser entesa feblesa, o desprenen ràbia allà on les paraules convidarien a la complaença, ens deixa ben palès un context de perspectiva de gènere.



Il·lustració 16 (I. 3. Lea Errabunda. 0:18:00)

Aquesta escena, en la qual s'encalquen les increpacions dels dos vigilants amb l'ària-monòleg de la soprano,²⁷⁶ estableix que Lea és un ésser purament instintiu desproveïda de raó. De les causes per les que això és així, no se'n dona justificació.²⁷⁷ El que en tot cas ens afectaria ara al nostre grau d'empatia amb el personatge principal i el seu conflicte present, és el desassossec que això sembla que li provoqui. A voltes sembla dit com si en fos una virtut, a voltes n'és una condemna. No tenim encara prou elements de judici, però el que no ignora l'espectador de la nostra contemporaneïtat, és que atribuir a les dones manca de raó asserint ser éssers governats només pels instints, quan convencionalment queda implícit que l'emoció és volàtil i la raó és inamovible, n'és bàsicament la mirada d'una meitat de la humanitat —la de la masculinitat— damunt l'altra meitat —la de la

²⁷⁶En mig de les increpacions dels dos guardians, Lea interpreta una altra ària-monòleg, el segon, essent aquest molt més llarg que l'anterior, i els mots que fonèticament en concordança amb la música ens canta, ens arriben molt més melòdics, de manera que les emocions que tant ella pogués projectar com les que aniríem rebent l'espectador, pertanyerien a un registre molt més emotiu i menys bel·ligerant.

²⁷⁷De moment, cap concreció al respecte; caldrà esperar que tot avançant l'òpera i a partir dels esdeveniments que han de succeir en puguem extreure més conclusions, si finalment se'ns donés o no més explicacions sobre aquesta qüestió.

feminitat-. O, diürnitat i nocturnitat com ja hem desplegat en d'altres apartats del nostre estudi. Altrament, tant Lea com Milboques i Milulls, parlen del desig irrefrenable que ella sent, de manera que en llegir i escoltar-ne les paraules que fan referència a aquesta mena d'estat convuls de desaforament sexual, ens podríem ben bé fer una idea d'algú que dins la convenció dels cànons més conservadors és altament promiscuo, raó per la qual, segons la tradició jueva-cristiana que rau en el Pentateuc, s'accepta que aquesta Lea, mereix, evidentment, ser unilateralment castigada. Aquestes, totes, són referències més que probables i susceptibles de passejar-se per la ment d'un espectador amatent, sinó fora perquè el que veu ho contradia.²⁷⁸



Il·lustració 17 (I. 3. Lea Errabunda. 0:22:00)

Per tal de corroborar el càstig que rebria Lea en el cas de sucumbir amb cap dels pretendents que se suposa que l'han d'assetjar a partir d'ara, en escena s'esdevé una acció física que atempta poderosament l'imaginari col·lectiu, que, facilitadora, discerneix el que amb la música es discuteix. En centre escena, Milulls ha mig enlairat el cos de Lea del terra estant, obligant-la, però, a quedar-s'hi agenollada cara al públic, subjectant-la per darrera; l'agafa per sota el braç esquerra, la hi enlaira recolzant-la en el seu propi cos. Seguidament, Milboques s'hi atansa prenent-li el braç dret i enlairant-li també: veiem Lea com una prefiguració en crucifixió.

²⁷⁸Cal no perdre de vista, però, pel que fa a la recepció contemporània del fet teatral i el compendi de temes que se'n desprenen, que hi ha molts estímuls que es detonen en simultaneïtat, des de l'escena, com per exigir a l'espectador mig d'aturar-se'n massa estona en un de sol.



Il·lustració 18 (I. 3. Lea Errabunda. 0:24:30)

Lea, un cop ha estat alliberada per tots dos, en haver-la llançada en terra violentament, s'encamina trontollant cap a un costat de l'escenari, donant vives mostres de desconcert. Diu, definitivament, que no entén el que li estan dient. I si bé Milulls i Milboques no són Prometeu, quan diuen de Lea que carrega amb un llegat ancestral a través dels temps, pot, fàcilment, ser això interpretat²⁷⁹ per l'espectador com una mena d'oracle.

Durant el darrer duo dels Mils, després del monòleg-ària de Lea, hi ha una referència al lloc on es troben, designant-la com a 'confins', i tot i que no n'és la 'frontera' que es pot llegir en la publicació (Argullol, 2019:33), s'entén que és una al·lusió onírica, introduint amb aquet concepte, per primer cop en l'òpera, una mena d'ubicació d'on hem de situar als seus protagonistes. Amb anterioritat, Lea ens ha donat ja algunes pistes, durant la seva ària, en fer referència de manera més poètica que no geogràfica, d'aquest paisatge oníric, en referir-se a, per exemple, que sent víctima d'una passió, és empesa de terra en terra cap a llindes cada vegada més irrecognoscibles,²⁸⁰ o que s'endinsa en espesses estepes de sal, o què mirant al seu davant només hi veu boira.²⁸¹ La puntualització específica, però, entre frontera i confí no només rau en la lectura de la part del text corresponent al duo cantat pels Mils, sinó també a què sabem per l'índex,²⁸² que immediatament després

²⁷⁹Altres manifestacions pròpies de les dramatúrgies visuals i silencioses en són els somriures, riures, i altres espavents guturals, com també gemecs, plors, etc., que els intèrprets hagin estat demanats d'emetre per la direcció d'escena, i/o, sobretot en el cas de les llàgrimes, les que en sorgeixen per compte propi dels interpretes, tot plegat determinant, a l'hora de la transmissió de la idiosincràsia del personatge vers el públic.

²⁸⁰En el text aquestes frases es juguen de diferent manera i havent-ne tallat una, han arranjat les altres: "víctima de una pasión que me expulsa de tierra en tierra hacia lindes cada vez más irreconocibles." (Argullol, 2019:32)

²⁸¹D'igual manera que en l'anterior nota, el sentit varia lleument degut al tall que, al servei del llibret, la partitura i la dramaturgiaescènica, se n'ha fet: "Miro adelante y todo es bruma" (Argullol, 2019:31), i "(***) me adentro en bosques espesos y áridasestepas de sal." (Argullol,2019:32)

²⁸²De la publicació d'Acantilado (Argullol, 2019) i del Programa de mà al GTL, 2019 <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>

d'aquesta escena n'hi ha una que refereix a tres dames de la frontera, amb la qual cosa, se'ns corrobora que aquesta, molt probablement, no serà pas una consigna gratuïta.

Milboques i Milulls, entre grandiloqüents —silenciosos— riures esfereïdors, van donant senyals que se'ls està acabant el temps d'intervenció amb Lea, ja que se'ls veu recular cap a les carres que s'estan desplaçant per sortir per entre bambolines, tot anunciant l'arribada d'unes dones a les que inquirir més qüestions. No només li indiquen aquesta novetat sinó que també s'hi acomiaden desmentint aquella primera idea que Lea havia tingut de la seva presència quan havien arribat, en creure's que potser eren els seus guies, tot engaltant que, en realitat, faran les funcions de gossos guardians (Argullol, 2019:34), la qual cosa es suma a la ja ben establerta percepció de menyspreu que li projecten aquests personatges, quan encara no se n'aniran fins que li ben recordaran el que han vingut a dir-li des de bon començament i que no han deixat de repetir-li, que és la puta de déu (Argullol, 2019:34). I tot dient-ho, saltaran a les carres al punt de desaparèixer d'escena.



Il·lustració 19 (I. 3. Lea Errabunda. 0:25:30)

Efectivament, les carres s'estan tornant a desplaçar, les vuit figures inquietants amb la seva idiosincràtica expressió corporal les estan empenyent del centre cap a la dreta, ara totes dues com si en fossin una de sola, i això ens anuncia un canvi imminent d'acció²⁸³.

²⁸³En tot cas, Lea errabunda ens remet a la mítica Io que arriba perduda, desorientada i deambulant davant de Prometeu encadenat a la roca tal com Hesíode i Esquil ens ho relaten, i això ens hauria de permetre ancorar-nos a l'òpera amb el corresponent desplegament de referències, en la mesura que com a espectadors estiguem familiaritzats amb aquest mite. Per tant, potser Lea, també arribarà davant d'algun altre heroi tard o d'ora. El nostre imaginari col·lectiu copsa també que Lea-lo ha estat fecundada per una divinitat, i això entronca amb tot el seguit d'ens femenins que havent estat sotmeses —raptades, posseïdes, violades— al poder sexual del déu, han donat fills d'enorme talla humanística. L'espectador de la nostra contemporaneïtat podria recordar figures com Perseu fill de Danae encinta per la llum-Zeus, Dionís fill de Semele prenyada pel llamp-Zeus, i els entre tres i cinc fills, segons les diferents versions, que Europa donarà a llum de la llavor del bou-Zeus, tots ells de gran efecte transformador en el relat de la història indoeuropea. No n'obviarem aquí, el fet que, sinó tots, la gran majoria de fills de dones violades per la deïtat, són homes. És clar que això respon a què han d'esdevenir herois ells mateixos, homes també.

Lea es queda sola només uns instants, ja que de seguida entren les tres dames de la Frontera.

➤ 4. *Entrada de les Tres Dames de la Frontera*
(00:30:24)

A escena arriben tres nous personatges. En la publicació d'Acantilado aquesta escena es titula 5. Irrupción de Las Tres Damas de la Frontera (Argullol, 2019:35), i una descripció en detalla un paisatge que, tot i oníric, introdueix característiques concretes. Per començar, Argullol parla de transformació de l'espai. En aquest sentit, la didascàlia ens obligaria a traslladar-nos en el nostre imaginari d'un escenari abstracte a un de molt concret, també per les referències geogràfiques que hi són descrites: 'un acantilado, un lago, el mar' (2019:35), totes elles, no tant sols reconeixibles a títol físic sinó també, i de manera especialment interessant, a títol poètic.²⁸⁴

En l'escenari del GTL, l'escenografia de Paco Azorín no desvetlla cap d'aquests paisatges. Tot queda tal qual²⁸⁵ ho hem deixat d'ençà la sortida de Milboques i Milulls, i només la presència de Les Tres Dames i el que ens diran i com interactuaran amb Lea ens posaran en sintonia amb el que hagi de succeir.

La didascàlia d'aquesta escena en el *Cuent omítico*, conté aquesta altra consigna: 'Las Tres dames son criaturas etéreas situadas entre la vida y la muerte' (2019:35), i el que veiem en escena és una recreació molt terrenal de tres dones l'atuell de les quals remet al món militar de la nostra contemporaneïtat, calcen grans botes negres, i carreguen tres armes, una cada una, molt reconeixibles del món bèl·lic més recent, penjades amb corretges de cuir entrecruant-se'ls-hi pels cossos. Cal tenir en compte, que si bé tot equipament de caire militar conté línies la rigidesa de les quals han estat

Tanmateix, però, si en aquest precís instant de l'òpera no li vinguessin al cap aquests o molts d'altres personatges d'aquesta índole, el que no ignora de segur el públic del Liceu al 2019 és l'Anunciació en el Nou Testament a Maria com a futura mare de Jesucrist, del qual ha quedat encinta de manera divina, qüestió a la que precisament Rafael Argullol ja hi dedica tot un assaig filosòfic a *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014). El que ens quedarà per desvetllar a l'òpera en curs fruit del procés creatiu Casablanca-Argullol-Portaceli, és quin serà, si en serà cap, l'engendra de Lea. O, en el seu defecte, tal com amenaçadorament s'ha estat dient al llarg d'aquesta escena, associar aquest possible fruit en el ventre de Lea al secret de perfecció que ella té guardat, si és que acabarem corroborant que ella tingui consciència de tenir-ne cap, de secret, o si, finalment, aquest serà en realitat el seu enigma, atès que tot el que en sabem, ara per ara, és que, sigui el que sigui, és molt desitjat pels homes, i que ella, amb el seu desafortat desig, està disposada a donar a tort i a dret, mentre que les figures de Milboques i Milulls justifiquen la seva presència en aquesta història en fer el que calgui per assegurar-se que no els hi ho donarà a cap.

²⁸⁴Si havia de tenir aquest doble sentit, el concepte de Frontera, és a dir, per una banda un territori en els marges, i per una altra, el d'un espai límbic que justament es defineix per la seva indefinició, en escena no n'és pas aquesta, de moment, però, la informació que se'ns està enviant.

²⁸⁵És evident que en escena, les transformacions escenogràfiques no han de correspondre a les de les didascàlies de manera literal, ja que depenen de factors tècnics, pressupostaris, etc., a banda dels de conceptualització artística de la Dramatúrgia escènica. Però aquí ens referirem a un sentit de transformació que en el llibre desprèn una càrrega més filosòfica que estructural, ja que si la intenció de l'autor es fer-nos un transvasament d'un espai intemporal com ell el descriu (2019:35), més propi d'un temps ancestral, com ell també descriu, que podem correlacionar a les coordenades d'una narració mítica, a fer-nos saber que de cop i volta ens trobem en un territori de frontera (2019:35), hi ha tota una intencionalitat que s'evidencia pròpia de l'univers estètic i filosòfic del professor Rafael Argullol, per qui, aquest concepte, ha estat descabdellat ja en altres treballs seus, tal com més a munt n'hem fet ja desplegant.

consuetudinàriament ostentades pels homes, en *Les Tres Dames de la Frontera*, contenint tots aquests elements, també s'hi poden apreciar les traces desuniformitzants que contradirien una pertinença militant, i que l'equip artístic de Carme Portaceli amb els figurins d'Antonio Belart han deixat paleses. En aquest sentit, hem guanyat, sobretot, en desexualització.²⁸⁶

Altres detalls en fusió híbrida, com ho són la caputxa que una d'elles vesteix, o, com dèiem, la mena d'arma que a mode de katana, de sabre Samurai o Ninja, subjectada per corretges, totes tres porten a l'esquena, suggereixen altres iconografies, com ho poden ser les relatives a guardianes de temples, o custòdies de rituals, àmbits més pertanyents a l'hermenèutica. I, en aquest sentit, text i posada en escena es superposarien, ja que, en qualsevol cas, per l'espectador, comunament, la designació de frontera conté tot el relatiu a la preservació d'un territori, capitalitzat i monopolitzat, a través de forces armades, obeint ordres governamentals d'índole variada.



Il·lustració 20 (I. 4. Les Tres Dames de la Frontera 0:32:00)

La didascàlia en el text publicat per Acantilado amplia amb més dades el que ha de succeir en la present escena, informant que *Les Tres Dames* han d'anunciar a Lea que ha arribat al límit del món, on tot es confronta de manera inevitable (2019:35), i n'assumirem que, si hi ha arribat, ho ha fet de manera inconscient i atès el seu vagareig oníric. El contingut

²⁸⁶Seguirem fent-ne notar, però, que tot i mantenint el mateix sostrat d'intencionalitat de traspasar *Les Tres Dames* que Argullol té descrites com a éssers eteris que arribarien ballant, a personatges que amb el nominatiu amb el que se les designa de 'La Frontera', esdevinguin una mena de soldats de duana, en difereix la mirada si n'és una de perspectiva de gènere o no. Efectivament, si haguessin estat dissenyats aquests tres personatges per un equip artístic escènic a l'ús de l'heteropatriarcat, en la línia del que ens han tingut acostumats consuetudinàriament directors, com a casa nostra, en els darrers cinquanta anys, ho són en Joan Oller, Lluís Pasqual, Mario Gas, Alex Rigola, Calixte Bieito, seguits d'un llarg etcètera, dels quals, del seu imaginari se n'han després, en contextos semblants, iconografies més properes a Lara Croft: cal rellevar-ne la singularitat d'aquetes guerreres de Portaceli, doncs, pertanyents al reialme de la indefinició, més en coherència amb una mirada que vol esborrar llindes, també de gènere, com la que amb aquesta producció s'està transmetent, escena a escena, seqüència a seqüència, al públic del Liceu.

d'aquesta consigna, més enllà d'una indicació geo-espacial concerneix a l'àmbit de la poètica i la filosofia: una idea de destí predeterminat podria prendre partit en l'argument de la història, i si la inevitabilitat s'hi dona, una idea d'oracle o vaticini també s'hi pot escaure. Altrament, Les Tres Dames, hauran d'anunciar a Lea que trobarà a Ram, anomenat també El Somnàmbul (2019:35), tot i que en escena, aquest anunci no es fa d'entrada, i l'espectador ho ignorarà fins ben bé al final de tota la intervenció de les tres nouvingudes.

Encara dues consignes més que es llegeixen en el darrer paràgraf de la didascàlia del llibre difereixen enormement de la conceptualització escènica. Per començar, Les Tres Dames entrarien ballant lentament. Si a aquest apunt d'última hora tot just abans d'encaçar com a lectors els diàlegs d'aquesta cinquena part en la publicació a Acantilado, li sumem la informació de caire volàtil i subtil de l'inici, la missió d'aquestes Tres Dames pren una molt distinta connotació respecte a la que ens endurem quan veiem l'escena. Per acabar, la darrera de les indicacions d'Argullol, n'especifica la presència, en aquesta part, de Milulls i Milboques (2019:35), de manera que si així mateix haguessin romàs en escena, també l'haguessin condicionada, tant als que hi interactuen, ja que aquesta és una de les claus de les tensions dramàtiques entre personatges, com a nosaltres mateixos, els espectadors, que hauríem percebut l'hostilitat dels dos guardians com un escull afegit al periple de Lea.

Les Tres Dames de la Frontera de l'escena, doncs, presenten atributs més relatius a possibles guerreres que a nimfes hel·lèniques. En aquest sentit, hi ha dues vessants que tindrem en compte. Per una banda, la presència que projecten aquests personatges ens transmet una informació vaga. No sabrem fins que no les escoltem o arribem al final de l'escena si són benefactors o malefactors, cosa que en la didascàlia d'Argullol, només per la descripció tot i lleu que en fa, ja se'n desprèn més bonança que malesa. En escena, no és aquest el cas. L'ambigüitat s'acusa i la incertesa de quin és el rol o la influència, benefici o perjudici, que aquests tres rols impregnaran en l'argumentació i damunt la heroïna que el públic ha d'anar fent-se com a seva, n'és una incògnita molta més estona. A dreta llei, en la globalitat de l'espectacle, estaríem parlant d'un factor enriquidor, sempre i quan ens mantinguem en aquest paradigma que Batlle anomena Drama intempestiu (2020), a raó del qual, en una Dramatúrgia escènica actual, mantenir la recepció de l'espectador en estat de vagareig no només és una característica comuna en les noves Dramatúrgies, sinó també un guardó afegit. Amb tot, l'atemporalitat de la seva estètica és evident, i les línies del seu vestuari no són estrictes, la qual cosa, ajuda a no fer-ne un encasellament determinant. I, per altra banda, no volem deixar de posar atenció en el fet que essent les tres dones igual de joves, són físicament ben distintes, i que encabides en el respectiu vestuari i caracterització, la Dramatúrgia escènica ho juga, tot boicotejant cànons tradicionals d'estètica, consuetudinàriament complaents a un públic convencional, del que és considerat bell o lleig en escena.

Les intervencions textuais cantades per Les Tres Dames ofereixen a l'espectador diverses possibilitats, entre elles, la més ben jugada a favor del text, és la de fer-nos sentir que Lea es troba davant la immensitat, a prosceni, immensitat poblada per nosaltres els espectadors.

No del tot compressible per a Lea, però, segons veiem en escena.



Il·lustració 21 (I. 4. Les Tres Dames de la Frontera 0:35:00)

En aquest punt de l'escena d'aquest I Acte, tornarà a ser cabdal la semiòtica del gest interpretat —netament, senzilla però explícita, cosa que el magnifica—, per les quatre dones en escena. Efectivament, la intervenció de la primera dama en escena desprèn delicadesa i sensualitat.²⁸⁷ Aquí l'acompanyament i l'acolliment de què n'és usufructuària Lea, pel com li recull les mans la Dama, la proximitat, la fiscalitat amb què l'envolta amb l'abraçada, el frec dels cossos, les mirades, l'aler dels mots..., pel com s'hi deixa portar tot i fent ben visible que no entén res del que li diuen, arriba a ser corprenedor. Probablement ateny a una sensibilitat que requereix, per part de l'espectador, un esforç afegit d'interacció, tal com postula la dramaturgia contemporània.²⁸⁸ En qualsevol cas, el vagareig del personatge només fa que subratllar-se, refermant llaçades d'empatia amb el públic. La intervenció de la segona Dama també és interessant. El quadre d'imatge que generen i la informació que donen sobre la seva actitud en escena, en el moment en què avançant cap el fossà de l'orquestra, s'asseu la Dama en terra, als esglaons, gairebé a prosceni, i, seguidament, Lea també ho fa, al seu costat i mirant-se-la, sentint-s'hi estranyament encuriosida, desprèn una mena d'intimitat, la qualitat de la qual pertany a un àmbit de relació molt menys espremut del que ens tenen acostumats en la immensa majoria de conceptualitzacions escèniques. A partir d'aquí, igual que la primera dama, aquesta segona assenyala cap endavant tot de coses que són descrites en la seva ària. Són paisatges que no veiem, però a mode de pinzellades, transmeten esquitxos de significats. Important és el fet dramàtic de no veure del que es parla, però en canvi, sí escoltar-ho, tal com música i paraula mariden aquí, ja que és un gratificant exercici, i molt propi de la

²⁸⁷Fins i tot, un cert erotisme, exempt, però, de la comuna sexualització; una mena de qualitat menys recurrent a l'hora d'establir dues dones en escena i no tractar-se d'una relació amorosa explícita. Aquesta apreciació correspondria a una mirada en femení, qüestió que, en definitiva, n'és la que tractem aquí.

²⁸⁸Cosa que s'ha d'anar instal·lant entre el públic a mesura que aquesta mena d'experiències escèniques a l'òpera del Liceu es normalitzin, i ens referim a les de l'exercici que exigeix de fer una supralectura de les supranarratives escèniques que en les següents temporades fora del marc temporal d'aquest estudi ja han anat conformant el debat —enriquidor, malgrat estableixin la controvèrsia— entre les produccions programades per l'actual director artístic Víctor Garcia de Gomar i el públic del GTL.

dramatúrgia contemporània, aquest de desvetllar de manera fragmentària (Batlle, 2019) l'imaginari individual i col·lectiu.

De com afecta a Lea el que rep, ens és transmès per la interpretació actoral (Egea, 2012 i 2017), gràcies a la qual, completem, els espectadors, la relació establerta entre les dues intèrprets, malgrat no es tracti d'un «duetto».

La intervenció de la tercera Dama no és tan llarga com la de les altres dues, però poua en la dimensió de la dramatúrgia perquè referint-se a persones i essències humanes, parla dels seus/nostres més foscos racons. És interessant destacar que és Lea qui, en un lleu, però molt eloqüent, moviment, va a l'encontre d'aquesta tercera dama, encuriosida, a escoltar-se-la, així que aquesta comença a parlar-li (cantant-li), de manera que se'n desprèn que, després de l'atenció que ha dedicat a les altres dues, no han hagut de convèncer-la perquè s'apropi a aquesta darrera. La semiòtica del gest, acció i moviment ens diu, doncs, que Les Tres Dames de la Frontera no són personatges amenaçadors per a Lea.

Quan, una volta ja han dit el que havien de dir cada una d'elles, les dames en ple avancen amb Lea al mig cap a prosceni, i, assenyalen el públic, fent implícits als espectadors.²⁸⁹ Se'ls al·ludeix atribuint-los les tipologies humanes que atenyen, gairebé a mode de retaule, a la cobdícia, l'ambició, el poder i el seu abús, la crueltat, etc. Efectivament, en prendre les Dames a Lea i acompanyar-la a prosceni, fer-la immersir-hi la mirada en les profunditats de la foscuria que tots sabem que és la platea del Liceu vista des de l'escenari, fent-la mirar endavant, l'escena tota adquireix, el sentit d'un profund missatge. En aquest sentit, se'ns anirà desvetllant que les referències del que les tres nouvingudes aniran cantant a raó d'un penya-segat, del mar i del Finisterre, pertanyents a un àmbit físic, ens les situen a la bora de l'abisme d'un àmbit metafòric. Es traspasarà el fossar de l'orquestra, enllà, enllà, assenyalant amb la punta del dit d'uns braços estirats vers un horitzó, que no ens cal veure,²⁹⁰ un context recognoscible pel públic. Si bé el text de manera explícita no connota emocions, ni accions, ni conflictes, i es resol en tant que text purament descriptiu, genera impacte quan, apuntant al que presumiblement han de ser els caps anònims dels espectadors invisibles, en defineixen les nostres facultats, i se'ns convidarà a la reflexió de la nostra pròpia condició humana.

Lea, per la seva banda, els continua buscant en la foscor, aquests rostres, la figura dels quals haurien de personificar aquest deslluït mostrari humà, quan ella –tots sabem el que veu en la foscor de l'auditori– canta: 'ombres, és tot el que veig' (2019:42).

Ara, anunciat per les tres dames, Ram està entrant en escena, des del fons, de la banda dreta.²⁹¹ L'espectador veu una figura masculina, corpulenta i de presència blanquinosa que va avançant a poc a poc, fons d'escena enllà, anat cap a l'esquerra,²⁹² com si anés a passar de llarg del que s'està esdevenint a prosceni. Això mateix és singular atès que el que percebem immediatament el públic és que no ens està entrant un nou personatge en escena per dirigir-se a algú que ja hi és i que ens té l'atenció retinguda, i del qual

²⁸⁹Com hem dit abans, en sintonia amb la convenció escènica pròpia posterior al debat de la postmodernitat.

²⁹⁰Essent conscients d'haver emprat el símil altres vegades, atesa la naturalesa del fet creatiu que aquí tractem, ens sembla pertinent remetre'ns-hi de nou quan diem d'una abstracció correctament apuntada, a la manera com ho fan *Els Esclaus* de Michelangelo, atempta a la genial facultat de complementar en la nostra ment el que no se'ns fa visible ni tangible.

²⁹¹Banda 'Jardí'.

²⁹²Banda 'Rambles'.

esperaríem que vingués a notificar-li alguna informació cabdal o a inquietar-nos amb alguna novetat fora bambolines...

A Ram, però, no se li veu pas aquesta intenció. De fet, Ram, com seguit se'ns anirà degotant, no té ni idea d'on és ni perquè.

Les tres dames s'allunyen de la noia i aniran obrint-ne les diagonals escèniques respecte d'ella, cap enrere, escenari endins, per anar a quedant-se a mig camí entre el nouvingut i Lea. La protagonista, encara sense girar-se, des de prosceni, ofereix al públic en un primer pla una informació absolutament subliminal i determinant, i és un somriure, que de fet, n'és el primer i l'únic d'ençà se'ns està contant aquesta història.

Amb aquest reconeixement que ella fa de l'aparició del nou personatge, entenem que hi ha il·lusió davant l'expectativa d'un encontre del qual fins fa un instant no se'n sabia res. Als espectadors, receptors d'aquesta mostra d'acollida, se'ns convida a entendre, que després de veure només ombres, a Lea li pugui plaure de saber que veurà a un ésser de carn i ossos, un home, un igual, amb qui interactuar.... Això, en tot cas, és una especulació possible de les moltes de les que el públic podria desenvolupar, en haver hagut de fer, tan veloçment com li hagi sigut possible, la feina d'anar omplint informació en els forats de la no literalitat de la proposta.²⁹³

Lea, encara sense girar-se a esbrinar l'aspecte que pot tenir el nouvingut, encarada a la platea, fa preguntes dirigides a les Tres Dames sobre qui és ell. D'entrada, entendrem de seguida que Lea pressuposa que les Tres Dames sí que ho saben. En el text, les Tres Dames li han indicat que es doni la volta i se'l miri (Argullol, 2019:43), ella però, en escena, no ho farà pas, encara. Les Dames, doncs, van contestant, i en fan la descripció, i parlen de la condició de vida d'aquest home, de qui de seguida sabem que és un que es passeja pel *Finisterre*²⁹⁴ (Argullol, 2019:43), i vet aquí de quina manera, el públic, tornarem a rebre la informació d'on —àmbit de la Geo-Ficció— ens trobem.

En donar totes les respostes a Lea, assumim que les Tres Dames són aquesta mena d'essers que tot ho saben: aquest fet ens dona una informació valuosíssima sobre en quin imaginari ens trobem, i situa a l'espectador en el corresponent registre de realitat teatral.

La determinació de Les Tres Dames que Carme Portaceli ha insuflat a les tres intèrprets líriques —Sara Blanch, Anaïs Masllorens i Marta Infante—, optimitza la transmissió del missatge inherentment transcendent del que venen a dir aquests personatges. Val a dir, que escènica és una de les escenes més arrodonides de tota l'òpera, destacant per la bellesa que es després de la senzilla resolució a l'hora de transmetre l'interès del seu contingut narratiu.²⁹⁵

²⁹³S'entén que ho fem en qualitat dels receptors implícits que som (Batlle, 2020:259)

²⁹⁴Com ja hem anat apuntant més amunt, es tracta d'un dels territoris que el professor Argullol, en el seu imaginari estètic, més ha desenvolupat al llarg de tota la seva obra.

²⁹⁵En la globalitat de l'obra, aquesta escena, tant en l'original textual com en el resultat que n'és la punta de l'iceberg visible de tot aquest procés creatiu en haver reeixit el seu colofó escènic-musical, l'entrada de Les Tres Dames ens rebel·la als espectadors la baula imprescindible per a establir la correlació entre el conflicte psico-dramàtic dels protagonistes i el conflicte estructural que ateny a la nostra condició humana. Quan tal ha estat aquesta, la intenció expressada pels seus creadors als medis (<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>) prèviament a l'estrena, per tant, ens havien posat en antecedents i/o ens n'havien predisposat, no és fins ara, al cap de vint minuts d'òpera, que n'establim les connexions, i podem corroborar, que, si més no, aquest objectiu s'està acomplint.

A raó de l'anunci de l'arribada de Ram, en aquest sentit, pel contrari, la càrrega d'expectació pren matisos diferents. Des de la Dramatúrgia escènica bé s'hagués pogut prendre la decisió de la primera opció i resseguir la didascàlia, estimulant l'expectació de l'entrada de Ram, per exemple, fent-lo aparèixer des de qualsevol banda de l'escena, romanent-hi fins que li fos el torn d'intervenció cantada, de manera que tenint-lo present, efectivament tot el missatge de Les Tres Dames n'haguera quedat condicionat, a aquesta visió; ens hauria, com si diguéssim, distret l'atenció; i les paraules de Les Tres Dames ens haurien causat, molt probablement, un efecte més lleu, arribant-nos més supèrflues, en definitiva²⁹⁶.

Altrament, l'escena, en la seva estilització, encabida dins el marc d'aquesta opció, clarament distanciada de les grandiloqüències que han estigmatitzat el gènere operístic, fins i tot en desmarcar-se de la tendència al desplegament tecnològic, tant a l'ús en les produccions de la darrera dècada, és a dir, no veure paisatges en videoreproducció i, en canvi, convidar-nos a ser engolits pels que queden descrits en text i cant, n'emfasitza el fet teatral, dins els canons de la contemporaneïtat (Batlle, 2020: 67-75).

Aquesta estructuració que encabeix ascetisme i intimitat, també és un tret transgressor vers els espectadors que tendeixen a percebre la sobrietat d'una proposta d'aquestes característiques d'anodina o estaticista. Comentaris i crítiques al respecte, se'n fan ressò i ens parlen, precisament, de quina mena de públic som encara avui, el liceïsta. Aquest és el gran tema²⁹⁷ de la posada en escena a l'òpera en l'actualitat, que interfereixi en l'escolta de la música, l'escolta del text i la poètica, o el misteri que l'en tanqui; reflexionar i deixar-se seduir per sensacions d'àmbit oníric. El consum indiscriminat i sobresaturant dels estímuls visuals que ens fan addictes al vertigen i a la trepidació emocional continua, és un dels grans reptes als que s'ha de confrontar el pensament de la nostra contemporaneïtat, ja que afecta a tots els gèneres; com més *Impossible Mission* consumim, més difícil se'ns farà atendre altres mirades damunt d'altres construccions de realitats, que en una més justa i equilibrada consensuada convivència, no haurien d'invalidar-se mútuament.

Per una altra banda, en escoltar les paraules de les Tres Dames, tant per part de Lea com pel públic, al que s'estan dirigint trencant La Quarta Paret, des del carisma que hi veiem en les actrius cantants, i sentint-nos apuntats amb els seus dits, la percepció n'és gairebé d'acusació. Podria arribar a ser, fins i tot, intimidatòria, si a més a més n'incloem en aquesta acció la presumpció que el públic de la platea i les seves llotges ha estat consuetudinàriament el pertanyent a la classe més opulent de la nostra societat, la famosa burgesia catalana d'arrels noucentistes gràcies a la qual la ciutat de Barcelona ostenta –i gaudeix– del Gran Teatre del Liceu. I si bé en el conte mític publicat per Acantilado ja se n'aprecien la riquesa de matisos, s'experimenta aquí i ara, més que en cap altra part de l'espectacle fins el moment, el gran repte que és passar les intervencions del llibre a la partitura. Es tracta d'un gran exercici de ritme escènic,²⁹⁸ i és que un picat de frases, amb la cadència de preguntes precises, donant els caps del públic per única resposta, estableix

²⁹⁶Ja hem deixat palès que l'autoria d'una Dramatúrgia escènica, rau, precisament, en la presa de decisions per a una partitura d'accions, de manera que unes es superposin a les altres, les rellevin o les eclipsin, condicionant-ne el degoteig d'informació a l'espectador...

²⁹⁷Essent un dels grans temes, en parlarem de nou en diverses parts de l'anàlisi, segons anem arribant a escenes on ens sembla imprescindible rellevar la qüestió de la invasió de la imatge versus la netedat que cal propiciar per a facilitar l'escolta, en el fet teatral-operístic de la nostra contemporaneïtat.

²⁹⁸Per no dir, musical, obvi, ja que en aquesta anàlisi, atesa la seva especificitat escènica, no s'hi entrarà.

una trepidació que n'estimula vehementment la percepció emotiva, fins i tot per damunt de la melomania.

Ha estat la música la que ha infligit l'oportuna dosi de dramatismes en la suspensió de la nota, ha estat la intèrpret que després de mirar intencionadament la profunditat de la platea s'ha mostrat neguitosa, bé perquè no sembla que vegi el que li relaten les tres dames, bé perquè les figures descrites per elles l'han neguitejada, omplint-la, com a tots nosaltres, d'angoixa, que finalment, en un moviment de revolada, d'estar envoltada per les tres dames —gaire bé de tenir-les al damunt—, la intimitat que s'esdevenia com un valor afegit, confortable, connota ara incomoditat, de manera que ella se'n separa, i sola en mig de l'escena parla d'ombres.

Emfasitzarem aquí que tot allò que afegeix vagareig, desorientació o desconcert a Lea, l'apropa més que no l'allunya al mite en el qual l'autor s'ha inspirat, Io, enriquint-ne el seu revisionisme a través del temps.

Volem reiterar —malgrat en sigui una obvietat—, el factor sorpresa per a l'espectador, amb motiu de l'entrada de Ram, en tant que facultat indissociable del fet teatral, en incrementar-hi la seva adhesió al drama. Cap de nosaltres ha vist mai Ram. Ni tant sols en Rafael Argullol que l'ha creat. Tampoc Benet Casablanca que li ha dedicat una partitura esplèndida —tal com corroboren totes les crítiques²⁹⁹—. Només el coneixen, en tant que referent visual, Antonio Belart que és qui l'ha caracteritzat i Carme Portaceli que és qui, així mateix, ho ha demanat per raó de la seva conceptualització escènica. A partir d'ara, però,³⁰⁰ si mai es vol fer una altra nova producció de *L'enigma di Lea*, amb igual, menor o fins major pressupost i medis, el primer que es farà serà veure'n aquesta, del Liceu, i a partir d'ella construir o deconstruir al gust.

Assenyalem que els altres personatges, fins el minut present, han vingut a afegir elements al conflicte de Lea. En canvi, com hem dit, Ram no sembla entrar amb aquesta intenció ja que no es dirigeix directament a Lea, de manera que pel que pertoca al que farà o què dirà, l'expectació³⁰¹ està servida.³⁰²

El primer, pràcticament, que es desprèn del diàleg entre les quatre dones sobre el personatge incert, encara al fons de l'escenari, és que sembla un home cec —i caldrà veure si n'és o no—.

La literalitat de l'escena rau en què els personatges mateixos són els que descriuen el/els nous personatges que, tot entrant, són, simultàniament, avista del públic; per tant, la doble via d'informació, la textual i la visual, ha de maridar-se en el nostre intel·lecte, i el que

²⁹⁹<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³⁰⁰No ens referim a la qüestió dels Revivals, tal com s'ha exposat en d'altres parts d'aquest estudi, i seguint la lògica de la producció operística en el repertori internacional a l'hora de exportar o importar producció operístiques d'un teatre a un altre, sinó al fet que un altre teatre d'arreu del món, o fins i tot el Liceu mateix en un futur, volguessin fer una altra nova producció de *L'enigma di Lea*.

³⁰¹Segurament és una situació irreplicable, acusada per ser-ne la nit de l'estrena. Ja mai més que tornem a assistir a un *L'enigma di Lea*, ho experimentarem, això mateix, atès que a partir d'ara, tots sabem que Ram és un personatge que ha d'entrar vacil·lant i com si no anés amb ell res del que ha passat fins ara en aquest univers on s'hi veu immers.

³⁰²Aquesta mena de personatges que entren en escena sense cap intenció aparent, en la tradició clàssica, si bé són més inusuals també són més singulars —les obres de Shakespeare en són un bon exemple—, ja que mantenen la intriga de la incògnita de la seva missió en la història molt més temps, augmentant els decibels d'expectació, cosa que afavoreix ineluctablement l'espectacle.

n'ha d'eixir resultant és el que avalarà l'adequació —o el seu rebuig, en el seu defecte— del personatge en el conflicte que se'ns fa viure.

La qüestió de la descripció d'un personatge per part d'altres personatges en escena és una qüestió de tècnica narrativa. Durant el debat de la postmodernitat i en termes del Drama absolut (Batlle, 2020), no n'era pas un recurs narratiu que gaudís de bona premsa, aquest de 'la descripció', en front, i anant en detriment de només 'l'acció'. Diferents teories del teatre ho postulen a raó de fer retrospectiva d'aquest recurs per com afecta al fet teatral, principalment des del teatre elisabetià passant per *La Comedia dell'arte* fins als tràgics grecs, però també d'ençà el segle XIX, i sobretot fins el darrer quart del XX. Però en la contemporaneïtat el debat sobre aquesta qüestió n'ha desplaçat la percepció de les conseqüències dramàtiques i escèniques, ponderant-les. Així doncs, la decisió d'Argullol, d'emprar la veu narrada de la descripció del que succeeix, en lloc de, simplement, ometre-ho en el diàleg, i deixar que sigui 'vist en passar', ens ha de servir per a seguir argumentant a favor de la singularitat d'aquest text com un de tants altres formats en què es materialitzen en les noves Dramatúrgies les partitures dramàtiques (Batlle, 2020³⁰³), tot anant en contra del que s'ha n'ha dit,³⁰⁴ en haver aplicat una plantilla dramatúrgica canònica. En aquest sentit, encara subratllarem que ho ha fet 'dir', i no pas ho ha deixat 'descriu' en la didascàlia i prou, per la qual cosa, el que sigui expressat en boca d'un personatge i escoltat per tot el públic o llegit en els subtítols al tempo que haurà marcat la composició lírica, se'n desprèn que conté una força psicodramàtica, i té una rellevància substancial pel fet teatral.

Ram és descrit —en la didascàlia on Les Tres Dames han d'anunciar a Lea que en aquest no-lloc limítrof amb els confins del món es trobarà amb ell—, amb el sobrenom d' 'El Sonàmbulo' (Argullol, 2019:35), de manera que, atesa la connotació qualificativa que conté aquest nominatiu, el personatge ja en queda estigmatitzat.

De com això ha d'afectar a l'actitud que en escena tindrà Ram, és el que es desglossa a continuació, amb la bella proposta textual i escènica que fan Les Tres Dames, dient-li a Lea que sigui ella mateixa la que li preguntis directament el que vulgui saber. Segons la didascàlia amb què Argullol clou la part en el seu *Cuento mítico*, Les Tres Dames de la Frontera es quedarien a una banda de l'escena, mirant el que ha de passar a continuació, així com també hi té descrit que ho haurien de fer els Mils, que com ja hem esmentat, no hi són des del final de l'escena de la seva intervenció protagonista. I Lea, que ja s'haurà tombat a mirar-lo, ens ofereix, a partir de la seva expressió corporal, un dels indefectibles punts àlgids de la Dramatúrgia escènica, en transmetre'ns quina mena de commoció li provoca aquesta primera impressió d'algú que ja haurem intuït que a partir d'ara, d'una manera o altra, serà important en la seva vida-història.

³⁰³ De tot el seguit d'autors contemporanis que tant Batlle com en altres parts d'aquest estudi ja n'hem anat establint el seu posicionament respecte a les tècniques narratives emprades en les noves literatures dramàtiques.

³⁰⁴ <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

➤ 5. Trobada de Lea i Ram



Il·lustració 22 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:38:00)

Aquest és el títol que apareix en els subtítols i amb el que s'emmarca el trànsit cap a la següent escena. Pel que fa al llibre publicat per Acantilado es correspon a 6. *Encuentro de Lea y Ram*. Una única didascàlia indica que és Lea la que s'acosta al Somnàmbul per a interrogar-lo, (Argullol: 2019: 45).



Il·lustració 23 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:38:25)

A tall de resum d'aquesta part, darrera escena del I Acte, comencem desplegant tot seguit la partitura d'accions, ampliant-ne les consideracions més avall, i veiem que en escena, però, són Les Tres Dames de la Frontera les que, per torns, executen accions per propiciar l'encontre, empenyent subtilment a Ram des del fons cap a endavant, així com també, les que han acompanyat a Lea des del prosceni cap a la proximitat de Ram.

La percepció en primer pla de Ram havent estat dit que és cec, és la d'un personatge que amb els ulls molt oberts manté una mirada fixa que no repercuteix en lloc concret, ni tant sols en Lea, a qui visiblement veiem que no se la mira.



Il·lustració 24 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:39:00)

Ram prossegueix amb el que les Tres Dames ja ens han avançat, i en iniciar la seva intervenció explica la visió en un somni de la Mort nua i la relació íntima sexual que es veu atret a mantenir amb ella. Després d'això, se sentí immortal. Seguit, dins el somni mateix, es trobà en mig d'una mena de situació dionisiaca on se'n riuen d'ell ja que la gent d'aquest paratge ni tem a la Mort ni ressegueix el sentit del Temps. Davant la desorientació que li produeix la percepció del que succeeix al seu voltant, ell mateix decideix prescindir de la sensualitat i sensorialitat dels seus sentits en autoinduir-se una mena de penyora a pagar amb l'ànim de provar a donar pas a la lucidesa que l'hauria de desvetllar de la penombra en què s'ha sumit. I en infligir-se aquest càstig, confessa ser un home tot gel, de manera que Lea no pot fer res, per més intenció que li posi, per a revifar-lo.

Ram, al centre, i Lea, donant-li voltes com explorant-lo, mig encuriosida, mig atreta, mig amb certa desconfiança, mentre ell parla i, sense mirar-la en cap moment, ni reconeixent-ne la proximitat d'ella, explica tot el seu periple.

Ram, lluminosa corporeïtat per la gama de grisos amb què ha estat plàsticament pintat; Lea, harmònica en el seu desplaçar-se, al seu voltant, en continuat moviment basculant dels seu nus i llargs braços, mans i dits, que s'expressen per si sols, en anar asseure's a les escales de prosceni, centrats, per, seguit, ella, desplaçar-se de nou i posar-se al darrera de Ram. L'abraçarà per l'esquena, veurem els seus rostres a frec mirant al front, galta tocant a galta, i fent-se així la fiscalitat latent que emfasitza el dir d'ella '*vull escalfar el seu gel*³⁰⁵'.

³⁰⁵“Yo romperé ese hielo” (Argullol, 2019:50), forma part d'un paràgraf més llarg i amb connotacions sexuals molt més explícites de que ha quedat sintetitzat en el llibret i es canta en la partitura i es llegeix en els subtítols.



Il·lustració 25 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:42:00)

Gairebé en acabar aquesta microescena d'intimitat de la parella amorosa recent formada, van apareixent de nou les carres per la dreta de l'escenari tal com n'havien sortit en l'escena anterior, de manera que veiem com els portadors les entren d'esquenes, i com empesos per l'altra banda de les bambolines. Dins, hi trobarem Milboques i Milulls. Segons les didascàlies, els Mils no haurien d'haver marxat, per tant, és decisió de la direcció escènica que ara aquests personatges irrompin just en el punt àlgid del compromís que Lea acaba d'adquirir amb Ram consagrant-s'hi a desfer-li'n el malefici. Un cop les carres i els seus ocupants —deu personatges en total, sumant als dos comprimits les vuit figures inquietants de braços creuats i moviments sincopats—, ja estan situades en mig de l'escenari, de dalt ha baixat l'estructura muntacàrregues que descansant en la del mig conformarà una mena de torre fosca plena de vacuïtat. Els Mils intervindran amb el seu conegut *Abboeh* sense sortir, però, dels respectius compartiments. Els malèfics envaeixen amb el seu cant, l'incipient idil·li, l'instant precís en què Lea pren el rostre de Ram i el besa, cosa que tampoc no ha estat descrita en les didascàlies, esdevenint pertinent a l'escriptura escènica de la mirada en femení sota perspectiva de gènere, en ser una altra iniciativa de Lea.

Les Tres Dames per la seva banda s'acomiararan amb mots que sonen reconfortants tot i el seu incert contingut. Asseguren no poder saber si Lea retrobarà a Ram més endavant, malgrat només el secret que ella té guardat a dins podria salvar-lo. La desolació sembla apoderar-se de Lea. I això mateix és el que li corroboren els Mils en la seva insistència punyent i els seus somriures esfereïdors, dir-li que el deure d'ella és vagarejar...

Milboques i Milulls intervenen de nou amb el crit tântric d'*Abboeh*, *Abboeh*, amb estafeta expressió corporal i facial tot increpant a Lea, recordant-li, de fet amenaçant-la, que ella, Lea, pertany al raig que la va posseir³⁰⁶. Per la seva banda, Lea en aquesta conjuminació que apunta cap a un final d'escena i que seguit sabrem que ho és de l'Acte I roman mirant com tothom al seu voltant es dirigeix cap a alguna banda, excepte ella que, aturada

³⁰⁶“Pertences sólo al rayo que te poseyó” (Argullol, 2019:51), forma part d'una intervenció més llarga i més amenaçadora i imperativa del que ha quedat sintetitzada en el llibret i es canta en la partitura i es llegeix en els subtítols.

dempeus en mig de l'escena, acabarà dient que ja no sent a les Tres Dames, de manera que ens n'indica una mena de llunyania onírica en veure-les marxar, i que la seva veu ja només és una mena d'eco. Ram, per la seva banda, també va desapareixent mica en mica, al seu pas somnàmbul, fons d'escenari enllà, deixant de banda a Lea de qui no s'hi acomiada atès que la impressió que ens n'ha quedat és que ja ho han fet Les Tres Dames per ell, amb la incògnita, per resposta, de si hi haurà un rencontre.

En la publicació d'Acantilado hi ha un final descrit per a aquesta escena, i amb una altra, d'escena, amb què es clou el I Acte (Argullol, 2019:52-55), amb intervencions i didascàlies que marcadament difereixen del que es veu en escena.³⁰⁷

Excepte Lea, doncs, tothom marxarà d'escena. Ella quedarà ara a prosceni, davant el teló abaixat, de manera que amb accions d'un visible vagareig i la música que no s'ha aturat, no hi ha interrupció, i la Dramatúrgia escènica empelta, com veurem a continuació, el final del I acte amb l'inici del II Acte sense deturar l'espectacle operístic.

Recapitularem, a continuació, del que hem vist en aquesta darrera escena del I Acte, tot allò rellevant al que ens sembla pertinent al compendi de temes en la recepció de la contemporaneïtat de l'obra operística: hem vist a Ram, certament, com si fos cec, o estigues molt, molt desorientat i tant se val que Argullol ho hagi fet dir per Les Tres Dames, tal com ho té especificat en el seu text, atès cap altre connotació ens podria fer preveure quina presència, i per tant, quina mena d'emocions desvetllaria, l'esperat nou personatge mític que està entrant en aquests moments en la història de l'òpera, si no fos pel llenguatge corporal i la interpretació actoral. Efectivament, se'ns apareixerà un home més aviat corpulent, emblanquinat, i el primer que li percebem és que en el tors no porta cap peça de roba. De cintura en avall vesteix uns pantalons i als peus, en canvi, hi porta una bototes. De cap a peus, la rigidesa de la seva presència correspondria més a iconografies de caire monstruós, tot i que la degradació del blanc gris blavenc amb el que està caracteritzat, en positivitza l'impacte.³⁰⁸ A mesura que l'anirem veient més de prop, atès que s'anirà acostant a la boca de l'escenari, i així que el puguem observar amb calma amb Lea al seu costat, el podrem valorar en referència a —i en contrast amb— ella, i observarem que Ram té un aspecte petri. Antonio Belart, fa una proposta³⁰⁹ de Ram sorgit de la pedra, com si s'hagués després d'una gegantina roca calcària, de manera que la seva versió de personatge gèlid tot raó i zero sentiments que se'ns havia anunciat en les distintes sinopsis,³¹⁰ se'ns materialitza així: cap, rostre, coll, braços i tors nu revestit de caracterització pictòrica plàstica que s'estén pels pantalons comes avall fins els peus. Per més que el figurinista en un primer apunt³¹¹ dels seus dissenys³¹² havia proposat un pràcticament integral, fent-lo vestir només amb uns suspensors pels genitals, la materialització de Ram no té, en primera instància, vestigis que el referenciïn a d'altres

³⁰⁷Connotant una vegada més tot el que ja s'està dient en aquest anàlisi referent a la perspectiva de gènere aplicada en la reescriptura escènica, ho podeu resseguir en el subcapítol precedent dins aquest mateix capítol 5.

³⁰⁸Volem dir que el fa bo, el 'bonifica', en contra d'emetre'n la malesa.

³⁰⁹Converses i entrevistes mantingudes amb Antonio Belart i els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

³¹⁰(Programa de mà GTL 2019: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>)

³¹¹Converses i entrevistes mantingudes amb Antonio Belart i els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

³¹²Antonio Belart. Encontre i mostrari de figurins originals. Madrid, a 23 d'abril del 2021,

precedents iconogràfics,³¹³ cosa que el desencasella d'immediats o llampants o literals referents, i li atorga un grau d'originalitat acceptable, a més d'interessant.

Un aspecte que rellevem immediatament, un cop la presència de Ram se'ns ha fet palesa i veiem per fi la parella conformada amb Lea, és que entre ells s'hi hauria d'establir visualment una relació de caire eròtic, malgrat les imatges, els quadres plàstics:



Il·lustració 26 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46:00)



Il·lustració 27 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46:15)

³¹³Si més no, d'evidents, o popularment evidenciats, en l'imaginari col·lectiu de la iconografia a l'abast d'un públic mig.

Escènica parlant, la percepció de la mena de possible relació eròtica que se n'hagi de desprendre, encara, però, no s'ha evidenciat de cap de les maneres, en aquests primers instants en els que davant l'espectador s'acaba d'establir la nova parella. La desexualització —entrant en col·lisió amb l'ús dels estigmes tan al gust del patriarcat— de la producció, es fa extensible, fins i tot en el tractament que se'n fa de la parella com a tal, malgrat n'esperaríem, pel plantejament del conflicte, un eros heterosexual, cosa que també ens posiciona en quina ha estat la mirada de la conceptualització escènica, distanciant-se'n, la seva escriptura, de la de l'autoria textual. Caldrà anar veient, però, al transcurs de l'òpera, com aquesta relació eròtica —de la naturalesa que en sigui—, s'anirà manifestant, si se'ns manifesta, i si ho fa, de quina manera se'ns anirà transmetent.

En arribar al trànsit cap a la següent escena, apreciarem que d'entre altres sensibles transgressions escèniques més canòniques³¹⁴ l'espectacle no es deturarà perquè el ritme el marca la música. Aquesta ha estat, tradicionalment, una altra de les singularitats de l'òpera en tant que gènere, tot i que en la contemporaneïtat ja no és així.

El corpus elemental de la disciplina de la direcció escènica específica per a l'òpera establida que el ritme dramàtic no el marcaven ni els actors, ni l'escenografia, ni la dramaturgia, sinó només, única i exclusivament, la música, i la batuta del director d'orquestra. Un tret diferencial d'enorme causalitat i de corresponents conseqüències a l'hora de fer anar l'engranatge escènic, aquest, a diferència del teatre de text on precisament, el govern del ritme —element cabdal en aquest medi narratiu en viu, com bé en Ricard Salvat (2010) no es cansava de postular— pot recaure en qualsevol dels components esmentats, fins i tot simultàniament, indistinta o alternativa.

De l'escena quatre a la cinc del I Acte, però, el ritme de l'espectacle no s'atura, per ara, i l'expectació que carrega es manté consuet, atès que si bé en el llibre hi ha entre ambdues escenes un punt i final en cloure la darrera intervenció de Les Tres Dames, i, també, una pàgina a banda,³¹⁵ en la partitura, Casablanca no n'ha marcat cap, de pausa, ni suspensió de tempo; i en escena, l'acció es succeeix ininterrompudament.

El clímax, doncs, és tot un altre, en tant que lectors, en passar pàgina, del de veure'ns, en tant que espectadors, immiscits en el següent tram líric-dramatúrgic. En aquest impàs d'entre escenes tenim, en temps real, un munt d'emocions i qüestions que gestionar. En bona part, això es deu a què, tal com apuntàvem, Ram, en tant que nou personatge entrant en aquesta darrera cinquena escena, se'ns està revelant totalment alier a la nostra protagonista, per tal com la veiem i li seguïem el periple en la quarta, i pel que se'ns està insuflant d'ell, res el lliga, de moment en aquest final del I Acte, a Lea ni al seu conflicte.

A partir del tractament de les diagonals psicodramàtiques que els hem vist traçar en escena, deduïm que es tracta d'un 'encontre casual'. Que a més, no quedant justificat en escena, com no ho està en el text tampoc, ens remet a una possible inversió del mite de *Prometeu encadenat*.³¹⁶

³¹⁴Veurem més endavant que de la mateixa manera que hem assenyalat el trencament de La Quarta Paret quan Les Tres Dames de la Frontera han assenyalat el públic increpant-lo mudament per damunt el fossà de l'orquestra, d'altres vestigis d'indole pareguda són els que pertorbaran l'entronització que consuetudinàriament s'adjudicava al director musical en tant que únic i inqüestionable mestre de cerimònies de la representació operística.

³¹⁵Elements en l'àmbit lector que ens situen en un final de Les Tres Dames i en un inici de l'escena de Ram i Lea que, altrament, ja s'endevina que s'esdevindrà a continuació.

³¹⁶Ho hem desplegat més amunt: ens referim a què Prometeu està 'encadenat' en escena des de l'inici, i és lo qui entra, o arriba tot i vagarejant, a on ell es trobaria.

En sentit dramatúrgic, una situació 'd'encontre entre personatges' predisposa als espectadors a experimentar un alt nivell d'empatia, una concreció que rau en 'la descoberta', qualitat plaent, per misteriosa, en una primera trobada entre dos éssers. La recepció de l'espectador implícit respon a la humaníssima facultat del *boyerisme* (Bou i Pérez, 2000), la qual té una bona carta a jugar, ja que és a partir de la imatge, de la semiòtica de la imatge i els codis expressius que la conformen, el que ens esperona la curiositat. L'espectacle és en un punt àlgid, ens trobem en un gir de guió.

El llenguatge corporal i el treball físic en escena són els únics vestigis que ens donen la informació necessària per copsar que Les Tres Dames tracten a Ram com ho faríem qualsevol de nosaltres si acompanyéssim a una persona invident, de manera que és amb el gest silencios i l'impuls energètic corporal, que entenem visualment nosaltres què percep o no percep Ram, quan el fan anar cap al centre de l'escena. Un cop situat allà on elles han decidit que ha de romandre, se'ns fa evident el subsegüent desenvolupament de l'escena. De Lea, però, veurem que si bé es deixa conduir, també una mica es resisteix; no sembla voler anar, de bones a primeres, a la cuita que les Dames li marquen, si no que ens expressa amb la interpretació gestual que hi anirà, però al seu pas, amb un cert vestigi de timidesa, o de precaució, en apropar-se al nou vingu.

Les intervencions que s'esdevenen són la combinació de petits monòlegs de Ram amb preguntes curtes i directes de Lea, que podrien fins i tot sonar inconnexes en un context de Drama absolut (Batlle: 2020).

Ram, diu, romandrà encadenat per fines argolles a la vora del penya-segat, el qual, cal subratllar-ho, qualifica de 'final' (Argullol, 2019: 49). És, en tot cas, en aquesta darrera asserció que hi veiem a Prometeu encadenat, malgrat del seu relat, de la seva faula, no se n'extreuen altres referències del tipus que hagi sigut un desobedient a un déu o a una autoritat superior, ni que hagi ajudat als homes a revelar-se del seu jou, o els hagi donat res semblant a un instrument de poder com n'és el foc. Si bé no està exempt de bellesa, el monòleg de Ram esdevé críptic en escena, i la interpretació del baríton,³¹⁷ traspuada per la seva expressió corporal i facial, contribueix a mantenir la vaguetat del contingut del que, per ara, diu.

Malgrat l'exigència de l'episodi, la línia argumental³¹⁸ és lineal, és a dir, amb el nou personatge recent entrat a escena entenem que anem anant cap a alguna direcció concreta, encara que no sapiguem encara quina. Per altra banda, se'ns acaba d'explicar una 'història'. La faula de Ram té l'estructura tradicional i el públic i el lector, en ser-li inherentment reconoscible la forma, s'hi connecta inconscientment. Una altra cosa és copsar-ne el contingut. Amb tot, hi ha informació no explícita, en haver donat ell per relatada la part corresponent al seu origen i lloc de procedència, i una explicació plausible de en quin punt vital es troba, quan ella li diu '*Com em recorda la teva història a la meva...*' (Argullol, 2019:49). Els dos personatges van guanyant proximitat³¹⁹: l'expressió corporal, eloqüentíssima, i plena de bellesa plàstica, anirà omplint els forats intel·lectuals suplint les llacunes contextuais que l'espectador pogués sofrir.

³¹⁷José Antonio López:

<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp> i <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³¹⁸Aquesta compleix una funció dramàtica que dins la Dramatúrgia Contemporània considerariem canònica (Batlle, 2020) i que encara és absolutament vigent i imperant.

³¹⁹A partir d'aquest moment, ja podem assumir que aquests dos personatges recent entrants al si de la gran família de la història dels mites i les llegendes a l'òpera, conformen un parella.

A mode de teló de fons, ens apareix en una mena d'enorme pantalla, molt enfosquida i escassament evidenciada, la imatge projectada de Lea i Ram en gran, immobilitzats en un retrat magnificat. És una concreció escenogràfica que si bé reforça la presència dels dos personatges a peu d'escenari, i en contraposa la intimitat que desprèn la seva escena, no destorba, no ens despista de l'acció a primer pla, ni ens n'eclipsa l'atenció d'escolta musical ni la lectura de l'argument.

José Antonio López és un intèrpret que es fa escoltar tant com mirar ja que hi ha sintonia escènica entre la seva musicalitat i la seva fiscalitat. Ram és un personatge verament hieràtic en la pell i corpulència i presència d'aquest baríton. La contenció de la seva interpretació està mancada d'aquella grandiloqüència típica i tòpica tan comuna entre d'altres cantants lírics; no desprèn en cap moment ni una sola gestualitat gratuïta, i les seves maneres, hom diria, fins i tot, laxes, corroboren la naturalesa d'una intervenció que evidencia la no-acció. De l'estilització d'aquesta opció se'n desprèn que som davant d'una escena per ser bàsicament escoltada. La conceptualització escènica ha sintonitzat el batec intern de la situació dramàtica anant a favor de la música i del contingut del conte. Si no hagués estat així, aquest duo hagués resultat brut. Ens trobem, per una banda, que en un entorn hostil conformat pels ferris materials amb els que Paco Azorín ha compost i fet construir l'escenografia se'ns relleva delicadament la isolació dels dos protagonistes; per una altra banda, d'aquesta manera, l'escena transgredeix la rauxa imperant de la contemporaneïtat, propiciant-nos de copsar un text, de magnificar la sensibilitat d'una única imatge de referència en focus, de reflexionar al voltant de les relacions humanes que se'n desprenen, d'embeure'ns de la música que ens arriba, i, en definitiva, de gaudir de les veus i del seu lirisme.

Pel que fa a emotivitat, la poètica de les frases del duo, si bé rau en un imaginari ric, conté una dimensió simbolista que no assedega pas la dominant avidesa de verisme argumental dels receptors liceistes³²⁰. Per la seva banda, les veus, i la melodia que les embolcalla, també podrien ser percebudes com anant a contra text d'unes expressions emprades en descriure un acte sexual explicitat escatològicament. I amb tot, de la representació d'aquesta escena, en la qual d'ella n'escoltem dir que posarà el seu sexe damunt del d'ell (Argullol, 2019:50), n'extraïem, per les accions, una dessexualització d'interès contracultural. Alhora, però, la manca de sensualitat i d'erotisme explícitament propi del paradigma de l'heteropatriarcat, immergeix l'espectador en la més absoluta de les incongruències.

Tenint en compte el contingut del diàleg —des d'ella essent pur instint i intuïció, i des d'ell, raó pura—, l'escriptura escènica s'emancipa del model patriarcal: la mirada en femení transforma la descripció de l'acte sexual que ha estat posat en boca de Lea (Argullol, 2019:50-51). I si bé aquesta explicitació a pèl, expressada per una dona, és poc usual en la literatura dramàtica, serà ella, però, la que tindrà la iniciativa, no especificada en les didascàlies, d'escurçar les distàncies i establir el contacte físic amb ell, tot promovent aquest anunciat encontre sexual del que han estat parlant.

Amb l'entrada subsegüent de les carres empeses per les figures inquietants transportant Milulls i Milboques, assistim a un efecte escènic d'enorme interès en correspondre's la poètica de la no literalitat plàstica amb l'argumental.

³²⁰<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>



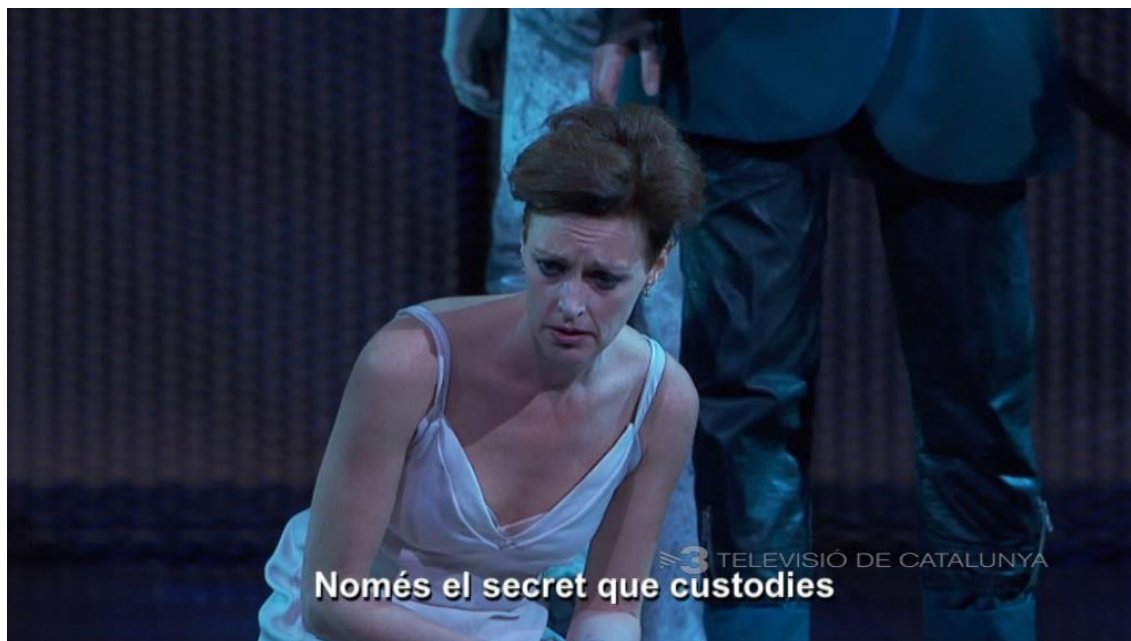
Il·lustració 28 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46: 40)

La percepció que es desprèn dels Mils, cantant des de les carres sense envair l'escena en aquest moment, és que, essent amenaçadors, no acabaran de ser impositius, atès que no surten a cisar-se en duel amb els que ja són en escena, ni amb Ram amb qui no els hem pas vist encara confrontats, ni amb Les Tres Dames de la Frontera, de les qui, recordem-ho, semblava que en defugien, quan aquestes havien arribat. Això ajuda, certament, a que el públic estableixi identificadors i prengui partit —qüestió imprescindible en tot canemàs, que aquí esdevé d'enorme ajuda—, ja que els elements dits positius romanen junts, i els dits negatius, no es posen a la mateixa alçada.

Per la seva banda, Les Tres Dames de la Frontera responen a la pregunta de Lea (Argullol, 2019:52) pel que fa a la possibilitat de retrobar-se en el futur amb Ram; tant en formular la qüestió, Lea, com en la resposta que rep, als receptors se'ls recorda que són en un no-lloc dins un no-rumb explícit, per ara, dels personatges.

En tot cas, pel que se'ns acaba d'anunciar, la missió de Lea, a partir d'ara, és alliberar Ram del seu mal, de la mena d'immortalitat límbica que li ha perpetrat la fredor del noviu, després d'haver besat la Mort. Pel que fa al secret que li diuen a Lea que té guardat, sobre el qual no queda ni tant sols sobreentès que ella mateixa sàpiga que en dugui cap³²¹, no se'ns dona més pistes.

³²¹Amb tot, ens deturem amb la idea que apunta el text, tant en la publicació d'Acantilado com en els subtítols, que si ha de ser el secret que Lea porta dins el que ha de salvar a Ram, i aquest secret fos una referència directa a haver estat engendrada tal com les predecessores de Lea al llarg de la mitologia i la història de l'humanisme creatiu ens ha anat deixant palès, ens naixeria aquí una contradicció amb la tradició, esdevinguda novetat. Es tracta de si Lea encinta, ha de donar llum a un futur heroi, aquest, generalment ha matat al pare, i no pas l'ha deslliurat, tot dins la elucubració que en realitat, aquest fill que suposadament engendraria Lea, no és en principi, fill de Ram, sinó de la divinitat que l'ha violada.



Il·lustració 29 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:48:00)

Ara, doncs, són de nou els vestigis de la dramaturgia silenciosa i visual — en un molt evident exercici d’escriptura escènica a partir d’una molt ben dissenyada partitura d’accions—, la que un cop Ram ha deixat l’escena, ens permet copsar en quin estat es troba Lea, en percebre-la, sense mots que ho sostinguin, immersa en la confusió i el vagareig.

Els Mils, per la seva banda, en un darrera intervenció en acabar l’escena i el I Acte, diuen a Lea que recordi que és la puta de Déu en la publicació d’Acantilado i que ha estat posseïda per Déu en el llibret cantat tal com es pot llegir en els subtítols (Argullol, 2019:52) (GTL-TV3, 0:47:00).

La qüestió de la incertesa que deixen Les Tres Dames de la Frontera en Lea sobre si hi haurà o no rencontre amb Ram és rellevant argumentalment, pel suspens implícit que comporta. Ram va sortint d’escena donant l’esquena a tothom, a Lea, als altres personatges, i al públic. El veiem dirigir-se cap a la vàcua concavitat que hi ha al centre, engolit per la penombra i l’obscuritat de l’espai entre mig de les carres de ferro, de manera que n’intuïm un final d’acció, quan ja gairebé ni el veiem, malgrat no ha sortit d’escena. La il·luminació ens propicia aquest efecte de Ram ‘fent-se fonedís’ que dialoga amb l’espectador amb aquests termes: veiem marxar amb les mateixes traces d’ambigüitat amb les que havia arribat, algú que ha aparegut no se sap d’on, i que quan ha arribat tampoc no sabia on era, ni perquè hi era, ni fins quan hi havia de romandre, en aquest no-lloc, dins aquest espai de no-temps.

Aquí, el teló anirà baixant molt a poc a poc amb la delectació del que ja copsem tothom que en són els darrers compassos musicals d’aquest quadre final que és també el final del I Acte; veurem la torre vàcua en mig de l’escena enfosquint-se lleument per moments; veurem tots els personatges —excepte Ram ja fos del tot— disposats en escena, cada un al seu lloc; veurem a Lea avançar cap a prosceni, i quedar-s’hi davant a mesura que el teló abaixat li queda per darrera, desconcertada, i dubtosa. La música s’aturarà en el precís instant en què el teló baixat tocarà terra, o dit d’una altra manera, i més pertinent, el teló ha estat cronometradament abaixat per a finir en el darrer compàs, que és la música i el seu tempo qui ho ha de marcar, atès que és aquesta la conjuminació més òptima

dramàticament parlant per acabar un acte la característica principal del qual, con n'és el cas, és la introspecció que projecta.

L'espectacle, però, no s'interromp. La importància en la contemporaneïtat de no aturar l'espectacle fa trontollar estructures teatrals consuetudinàries. De fora escena, endins la mateixa, és ben sabut que l'òpera neix i creix al si d'una classe social que frissa per fer-se visible i li escau d'allò més bé l'aparador que ofereixen els halls dels grans teatres.³²² Per tant, l'impediment que la continuïtat de l'espectacle operístic imposa a l'hora d'anar al bar a fer un refrigeri o establir relacions, i en aquest cas, donar l'oportunitat de comentar de viva veu i amb impaciència quines són les primeres impressions d'aquesta estrena mundial, és una decisió que s'ha hagut de prendre consensuant, no només el triplet directiu creatiu, sinó, i potser sobretot, la gerència de la producció del GTL³²³. No tenim resposta, doncs, al llindar d'aquest final d'acte, i ens hem de quedar quiets en els nostres seients, participant de l'univers que s'esdevé escena endins, tot veient què fa Lea. I el primer que, en aquest context de minuts surant al pas d'un acte a un altre sense interrupció, hem d'apreciar, n'és que ella no perdrà el seu personatge. Cosa que no haguera estat així, si per un casual, s'haguera esdevingut com en tantes d'altres produccions liceïstes, que aquesta òpera contemporània de nova creació de nova producció hagués tingut una Dramatúrgia escènica on, no només s'abaixava el teló amb la intenció de donar pas al descans de tots, públic, músics i cantants, a més a més haguera convidat a Allison Cook a sortir a rebre els aplaudiments corresponents pels primers trenta minuts oferts.

En aquest sentit, doncs, és Lea —que en seguir sent Lea, per tant, és el personatge de la Dramatúrgia escènica— qui ens indica que l'obra continua, mantenint latent l'interès argumental —no especificat en les didascàlies—. I és ella qui, sense donar-nos treva, captiva la nostra atenció a partir de la seva acció escènica inquietant, malgrat quedar-se sola i veure abaixar un teló darrera seu, eclipsant l'evidència inherent al dispositiu escènic que possiblement hi haurà un canvi escenogràfic.

En el fet que Lea no desaparegui de l'escenari s'ha tendit a l'espectador el fil semiòtic imprescindible del que agafar-se, cosa que amb el mer fet de no deturar la música malgrat n'indiqui que l'òpera continua, haguera estat, des d'un aspecte argumental, insuficient.

En la publicació d'Acantilado, existeix un capítol, el 7. Danza de las sombras (Argullol, 2019:55) que hauria de fer la cloenda de l'Acte I; no hi ha diàlegs, només didascàlies, i efectivament, delata un univers estètic que no es veu representat en l'escriptura escènica. Damunt el paper, Lea hauria de ser arrossegada fora d'escena pels monstruosos Mils, indicació que implica una violència física alhora que una condició d'inferioritat i de feblesa de la protagonista. El sotmetiment de les heroïnes pròpia dels relats de l'heteropatriarcat ha donat peu a una rica iconografia al llarg de la història de l'art dramàtic i del pictòric, i més recentment, del cinèfil, deixat empremta subconscient gràfica en les coetànies generacions d'espectadors. Tanmateix s'hi associa la descripció subsegüent a partir de la qual, entretant aquesta acció, Les Tres Dames de La Frontera

³²²Corroboem amb aquesta nota els postulats de Gerard Mortier i Richard Wagner, principalment, a raó del que despleguem en la pàgina present, en haver-ne parlat extensament en el capítol dedicat als Contextos 1.

³²³Començant pel fet bàsic, però no per això menys transcendent de les pèrdues que podria ocasionar a la franquícia de la cafeteria del teatre el fet de no haver d'obrir, senzillament perquè no es donarà la situació perquè els clients hi facin el servei. Molt sovint, en teatres molt més discrets que no pas en el qual aquí ens deturem, han condicionat la companyia a fer una pausa per tal que el bar pugues obrir i obtenir una part del benefici que i pertoca tot reivindicant la seva raó de ser dins la pròpia funció social del fet teatral (Salvat, 1988 [1983]).

haurien anat repetint la paraula *Finisterre*, i, 'Ombres' (Argullol, 2019:55), en tant que personatges tot just apareguts del no-res, dansarien en anar pujant fins a dalt de tot del penya-segat d'aquest pressuposat espai de no-lloc, talment evocant-nos un o altre drama shakespearà.

A canvi de tota aquesta recreació visual, durant l'interludi de Casablanca, que fent les funcions d'entreacte en supleix la pausa, s'ha abaixat el teló i Lea hi ha quedat davant, a una banda del prosceni, a vista del públic, i no ens queda altra opció que escoltar la música. 'Escoltem la música', doncs. Sense imatge per primera vegada, només és l'oïda la que és demanada de treballar, i l'espectador, durant els minuts que això succeirà, no serà empès a desenteranyinar el que veu, o el que copsa, o el que llegeix, o el que associa i dissocia. L'únic que pot esdevenir-se-li de naturalesa no sensitiva, és donar-se a la reflexió. Aquest aspecte, si bé és una de les característiques intrínseques del propòsit dramaturgic teatral, pertany a un estadi més passiu de participació,³²⁴ i, definitivament, dona lloc a l'escolta. L'escolta és un altre dels grans temes de la contemporaneïtat. Per una banda, en marcs filosòfics-socials s'ha parlat ja de Dramatúrgia de l'escolta,³²⁵ talment Gerard Mortier (2010 [2009] i 2015) havia parlat de les diferents Dramatúrgies que composarien l'esdeveniment operístic. Per altra banda, en entorns propis de la teoria de la Posada en Escena, en marca estètiques. El debat volta sobre que essent nosaltres, els humans, tal com assenyalaria Eduard Punset (2012),³²⁶ una espècie eminentment visual, el reclam que aclapara el nostre sentit de la vista tendeix a eclipsar, i cada vegada més i més com és una obvietat, el de l'oïda, concernint-nos ambdós per igual en les Arts Escèniques. Anotarem, de passada, que aquesta qüestió no és una problemàtica exclusiva de l'òpera. En el teatre textual, les peces que bé per servitud a una moda, bé per idiosincràsia del seu creador escènic, tendeixen al barroquisme de l'acció o a l'excés d'estímul visual, els diàlegs queden ofegats, i amb ells la poètica implícita. L'equació no ens enganya, a major enriquiment visual escènic major empobriment auditiu. I a l'inrevés, a menor estímul visual i conceptual, el desvetllament auditiu s'amplifica. Les situacions que respectivament ens n'il·lustren els extrems serien, pel primer, les bandes sonores d'algunes filmografies, de les quals deixem de reconèixer-ne, fins i tot, l'existència musical, el món sonor subtexualitzat, sobretot en les pel·lícules d'acció, i pel segon, una sala de concerts, i encara de les canòniques, atès que ja són ben conegudes pels espectadors les diverses experimentacions que en l'actualitat es porten a terme en els auditoris d'arreu del món, cercant com 'amenitzar' simfonies i cambres amb multimèdies i/o vestigis escènics. En aquest sentit, una dramatúrgia de l'escolta ens proposa una actitud, una predisposició, un desvetllament conscient de l'oïda externa tant com de la interna, un desbloqueig tant de l'oïda aèria com de la profunda,³²⁷ però també saber

³²⁴Una reflexió que en direm d'activa, atès que en no marxar la protagonista d'escena com apuntàvem més amunt, tenim 'acció' a la que agafar-nos.

³²⁵'Dramatúrgies de l'escolta'. Escola de Pensament del Teatre Lliure de Barcelona. Marina Garcés i Albert Lladó. Sessió 4 Temporada 2020-21.

³²⁶Punset, Eduard (Barcelona, 1936-2019). Escriptor, polític, divulgador científic, presentador televisiu i economista. Participà en l'activitat política durant la Transició, ocupant càrrecs en la Generalitat de Catalunya i en el Govern d'Espanya. Tota la seva obra en parla d'aquesta qüestió de la imatge essent ell el màxim referent sobre el tema al llarg del segle XX. Pel que ens pertoca aquí en un ecosistema purament cultural, les seves teories i postulats han marcat i omplert de coneixement lúcids les generacions presents.

³²⁷Segons discrimina la teràpia a partir de l'oïda i l'escolta del Dr. Tomatis, la idiosincràsia del qual ha arribat al músics a partir de la cura que feu a Maria Callas) https://www.tomatis.com/es/informacion-basica?utm_source=google&utm_medium=KW&utm_campaign=ES-KW-BRANDING-LEAD+SALE&gclid=Cj0KQIAtbqdBhDvARIsAGYnXBNvdUMOSDkDPPPBoYseaiYF1HLGB5ygLyHvq1cA3xre1PFHNdqoclUaApHuEALw_wcB

blindar-nos del sorollós món actual i el seu ininterromput grinyolar mediambiental, prenent consciència de la imperiosa necessitat d'autopropiciar-nos un entorn adequat per a tal experiència, la d'escoltar en sintonia fina. No és la mateixa atenció —i hi ha experiments que ho avalen³²⁸— la que professem a un violinista tocant al metro per més excel·lència que despregui, que en una sala de concerts, per alternativa que sigui la seva programació. L'espai, i la seva arquitectura, és sens dubte un dels factors determinants; quants músics, instrumentistes o cantants, sobretot si són intèrprets de prestigi avesats a habitar multitud d'escenes a reu del món, no es lamenten de la massa sovint mediocre insonorització de les sales de concerts i teatres ubicats en flamants cruïlles cosmopolites, on clivellats en la seva oïda absoluta se senten impossibilitats de sucumbir a l'interior del seu univers sonor a l'hora de cercar-hi la música. Però també una dramaturgia de l'escolta ens ofereix la possibilitat de posicionar-nos davant la contaminació visual que incansablement ens assetja. En l'òpera, atesa l'enorme necessitat que tenen nombrosíssimes direccions de fer-se veure a través del virtuosisme plàstic dels seus quadres escènics, la qüestió esdevé camp de batalla i els contrincants artístics (directors d'escena versus directors musicals) han d'impugnar-se fins a veure's destituïts els uns o els altres. l'excés visual,³²⁹ doncs, en un escenari operístic, pot ser una agressió contra els melòmans³³⁰.

Apreciarem, doncs, en aquesta seqüència de *L'enigma di Lea* que un bell³³¹ coixí musical, del qual hi sura l'influx de la flauta travessera protagonista,³³² ens faci gronxar hipnòticament mentre, lenta i reflexivament, Lea vagareja. Un estat d'ànim molt contrari, desprèn aquest, d'aquell que haguera estat haver vist a la successora de Io sortir xisclant estirada pels cabells arrossegada per l'escenari pels Mils (Argullol, 2019: 53).

Fi d'escena i d'acte I

(0:48:55)

³²⁸<https://www.uab.cat/web/estudiar/listado-de-grados/informacion-general/musicologia-1216708258897.html?param1=122396777545>

³²⁹Pel que fa a aquesta mena d'estètica preeminentment visual, la qual respon a la tant coneguda por escènica-creativa a esdevenir avorrit que en conseqüència detona estímuls visuals i d'acció convulsivament, davant el, també tan temut, 'no-està-passant-res-i-hi-he-de-fer-alguna-cosa', ja ha estat amplament catalogada, senzillament, de mala praxis per molts teòrics.

³³⁰Efectivament, molt sovint, davant una sobredosi d'estímuls per part de la direcció escènica s'amaga una altra realitat, que n'és la desconfiança en la matèria prima a tractar, sigui text sigui música, fent accionar dispositius arbitràriament com si fossin carpes que l'han de cobrir per tal de camuflar-la, cosa que actua just al contrari, és a dir, en mostra com de detestable s'està fent pel creador escènica tractar amb aquest material. O potser, molt plausiblement, no l'odiï, sinó que n'ignori, la qualitat o bellesa que inclou.

³³¹A raó de la partitura de Casablanca <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³³²Josep Pons, Director musical de l'Orquestra del GTL així ho expressà, també, en la intervenció de l'enregistrament que TV3 feu de l'òpera per a la seva comercialització.

5.3.3 Acte II

II Acte

(0:49:00 Instrumentació.0: 50:30 Instrumentació i Escena)

6. Al pati del centre per a marginats • 7. Cor dels Guardians Filantrops • 8. Entrada del doctor Schicksal • 9. Guinyol burlesc • 10. La màgia del doctor Schicksal •



Il·lustració 30 (II. Interludi. 00:51:11)

➤ *6. Al pati del centre per a marginats*
(0:50:30)

En sintonia amb un passatge d'eclosió musical veurem aixecar-se de nou el teló.

Molta llum blanca contrastant amb la foscor imperant fins ara, enlluerna a Lea. Una persona amb bata blanca, entre moltes altres persones també de bata blanca que l'esperen darrere el teló, la ve a buscar molt a peu del prosceni, i agafant-la suaument del braç, la convida a entrar escena endins.

Ens trobàvem encara davant per davant el binomi escènic de només música i acció, sense mots ni lírics, tot veient a les dones i als homes del cor prenent posició en tant que membres pertanyents a una formació reglada i uniformada a la qual van arribant.

En arribar al II Acte, doncs, Lea no s'amaga de mostrar que participa de l'experiència, en simultaneïtat amb el públic, de preguntar-se què hi haurà a l'altra banda del teló: a tots se'ns esperona l'expectativa escènica-argumental. Un cop més, l'element sorpresa propiciat per la Dramatúrgia escènica, indefectiblement, enriqueix el fet teatral. L'espai lumínic creat per l'Ignasi Camprodon és el que, d'entrada, ens situa que som en una altra dimensió de la que fins ara ens havia tingut emplaçat tot aquest períple de Lea. La impressió immediata que és té provoca un sotrac. Pel que fa a Lea fins i tot diríem que fa una passa enrere. Però no, no surt corrents. Tot s'esdevé en la sintonia fina de l'execució de múltiples, tot i que pràcticament imperceptibles, signes. La precisió i concatenació de gest-moviment-acció-expressió dins l'amalgama de la música amb el quadre visual amplifica la informació emotiva que ha de recórrer el teatre sencer i commoure simultàniament centenars de persones.

Amb aquesta acció de Lea d'anar de 'fora' al 'dins' i el gest de recel amb el que per uns instants s'havia aturat abans no s'ha decidit a endinsar-se de nou en l'univers al que se la convida a entrar, se'ns acaba d'establir, en convenció, que el lloc on a romàs Lea aquesta brevíssima transició és un lloc d'entre llinxes, un territori límbic entre realitat (prosceni sense decorat) i ficció (entre l'escenari i el fossar de l'orquestra). Convidant-la a ella, se'ns hi convida a tots, al nou espai en revelació.

No gaire diferent de l'anterior decorat vist fins ara, però. La caixa escènica ferrada, el sostre i tot el marc estructural escenogràfic, són els mateixos d'abans, només que les carres ara no hi són; i l'escena, en lloc de presentar-se'ns buida, és plena, ara, d'una vuitantena, o fins el centenar, de persones, pel cap baix, entre els components del cor i els ballarins, les vuit figures inquietants.

Dins el relat que desplega la Dramatúrgia escènica per si mateixa³³³, Lea, davant l'espectador, es transforma. Passarà de ser un ens d'un sol traç de pinzellada grossa amb un únic —aparent— conflicte, a ser algú provant d'emergir, amb penes i treballs, del complexa calidoscopi emotiu que bandeja tot esser humà.

Lea en escena és algú d'una fortalesa molt diferent de la que n'hàgim pogut apreciar llegint la publicació d'Acantilado. La valentia que mostra podria ratllar la temeritat, i

³³³Com hem anat apuntant, la Dramatúrgia escènica, evidencia amb la suma de decisions que s'aprecien i aquesta amalgama de contingut i forma —aquest cosir, endreçar i seqüenciar—, que està configurant un relat en paral·lel: la supranarrativa. Dels guanys i pèrdues entre el relat textual publicat a Acantilado i aquest de l'escriptura escènica, en parlàrem quan arribéssim al final, i ens trobem en condicions d'extreure'n conclusions.

l'allunya del context de feblesa idiosincràtic de les heroïnes de l'heteropatriarcat. A l'espectador li dista molt veure la seva protagonista entrar per pròpia iniciativa cap el territori ignot que és la nova escena, d'haver estat vista ja només aixecar-se el teló, reclosa i presonera (Argullol, 2019: 59), victimitzada per defecte.

L'heroïna entra, efectivament, en una escena des del fora —fora de teló, en el llinard de la quarta paret—, a l'endins —dins escènic, entrant-hi des d'un lloc no usualment usat per a realitzar-hi les entrades escèniques, ja que no és des de la franja de la banda del públic des d'on els personatges solen immersir-se en el seu univers, sinó des dels laterals o darrera de l'escenari—. Tot són vestigis i codis escènics que mudament i silenciosa connoten semiòtiques que l'espectador deslloriga i interpreta³³⁴ de manera consensuada, atesos els acords tàcits amb el receptor implícit. Per tant, al servei d'aquest dispositiu escènic, veure a la protagonista prendre decisions, l'apodera.

Apoderada, doncs, se'ns està erigint aquesta Lea, en el sentit d'inscriure-la en la columna dels personatges dits dels forts. I per tant, el que li hagi d'esdevenir a partir d'ara, serà copsat des d'aquest angle: Lea, així mateix hi simpatitzarem, essent forta com se'ns mostra, contradiu la convenció del periple corresponent a 'la víctima que ha de ser salvada', de manera que, al primer que se'ns predisposa, és a ser testimoni d'un desplegament de resiliència a tot el que li caigui al damunt, i a una previsible capacitat de lluita, sintonitzant-la, sense cap mena de dubte, amb la contemporaneïtat de l'ens femení.

En escena hi manca un altre dels requeriments de la didascàlia en la publicació d'Acantilado (Argullol, 2019:59) en ser-hi absents Milulls i Milboques. D'això se'n desprèn que ells no pertanyen a aquesta institució, que la seva amenaçant foscúria ara no ens ha de neguitejar, i Lea tindrà una pausa del seu setge³³⁵.

³³⁴Si ens aturéssim a pensar, podríem deduir que aquesta acció voluntariosa d'accedir sense violència o agressivitat física aparent, respon a una atracció irrefrenable cap allò que la crida, o a un deixar-se empènyer per allò que invisiblement la condueix, o, deixar-se arrossegar pel que hipnòticament la atrau, o, senzillament, anar-hi per òbvia inèrcia del vagareig; però no hi ha temps per a pensar, ja que en l'espectacle operístic és la música la que, com diem seguit, ens marca el tempo dels esdeveniments, i l'acumulació d'informació simultània només ens permet agafar-nos al vol a la semiòtica que, qual sageta fent diana, més veloçment i destra, se'ns envii.

³³⁵Això pel que fa a la faceta psico-dramàtica d'aquesta decisió. I, pel que concerneix al dispositiu escènic, arribat el moment de la seva anunciada incursió, possiblement el desassossec serà major, i és que en teatre, l'efectivitat de la imprevisibilitat per aparició sobtada en lloc de la presència passiva fins que n'arriba el torn de la intervenció, és de manual de primer curs en l'ofici de l'escenificació.



Il·lustració 31 (II. 6. Al pati del centre per a marginats. 0:51:19)

Els subtítols anuncien 6. *Al pati del centre per a marginats*, i si bé semblava que anàvem a començar, una de les consignes escèniques ancestralment consensuades no dites ens indica que no és així. Per una banda, són els personatges encabint-se en el seu emplaçament, i per altra, tot veient els components arribant encara al lloc, un públic operístic sap sobrerament que fins que el cor no estigui en formació i amatent al director d'orquestra no pot atacar la seva intervenció musical. I que no és just fins que no es marqui aquest precís instant, el de Josep Pons brindant el toc amb la seva batuta, donant pas a la intervenció cantada del cor, que percebem, en tant que col·lectiu, que ara sí, ara sabrem on som i què hem d'atendre. Serà, doncs, d'entre tots, el missatge textual cantat el que ens haurà indicat l'inici³³⁶ veritable d'aquesta nova part. En aquest sentit, també, se'ns corrobora que a l'òpera, el material literari esdevingut llibret, depèn absolutament del dispositiu escènic. Davant aquest fet, corroboraríem que un llibret és inherentment un material per a l'escena que no es pot considerar emancipat del dispositiu escènic, ja que és tracta d'una peça textual de la qual se'n van adaptant tantes parts com siguin necessàries, a mida de les necessitats escèniques.³³⁷ Un llibret pren el seu sentit ple per cada proposta escènica, no abans ni després.

Per altra banda, pel que fa a la diferència amb la publicació a *Acantilado*, es divideix en el llibre la part amb la llegenda 'II', sense dir-ne 'acte'. Passada la pàgina dita, hi trobem una didascàlia d'una dotzena de línies encapçalada amb el títol: 8. *Acción en el patio de la institución outsiders* (Argullol, 2019: 59). Notem que els apartats 7 i 8 no computen com a tals en la seqüenciació de l'espectacle operístic, ja que els subtítols que demarquen les parts, reabsorbeixen cada vegada més, a mesura que avancem, alguns dels títols textuais, i n'adeqüen el contingut a la cronometria de la partitura musical i escènica. En aquesta didascàlia que assenyalen de la pàgina cinquanta-nou,³³⁸ no hi ha intervencions

³³⁶Per bé que tots aquests components semiòtics, concrets i abstractes, són els que l'art escènica precisa per a comunicar-se, definint-la alhora que diferenciant-la de l'art literària i la purament concertística.

³³⁷De la qualitat que ha de contenir tot Drama emancipat del dispositiu escènic que l'exposa davant un públic, Carles Batlle, en el seu *El drama intempestiu* (2020) n'aclareix els requisits.

³³⁸(Argullol, 2019: 59)

ni diàlegs. El que es desprèn notòriament, però, és un sentit de pas del temps que l'autor ha deixat palès indicant que ara ens trobem en la nostra època, cosa que corroboraria que en l'anterior part, la I, no hi érem pas, en la nostra, d'època. Efectivament, Lea, en ser llegida, hauria transcendit en el seu anar errant segles d'immortalitat fins arribar a la nostra contemporaneïtat. El canvi d'estètica de la primera part a aquesta segona, queda definit per les paraules emprades i l'imaginari que suggereixen. Per altra banda, és a partir d'aquesta didascàlia (Argullol, 2019: 59) —per primera vegada en aquesta segona part, i no abans—, quan hauríem de 'veure' —en llegir-ho— el vestuari que correspon al segle vint-i-u, en Lea, i en els Mils i en el Somnàmbul Ram; com, tanmateix, apreciar-ne la contemporaneïtat en la resta de reclosos de la institució a què fa referència el títol, segons les indicacions donades

La transposició de Temps i d'ubicació Espai-Temporal que Argullol emfasitza en les seves consignes, ens fa apreciar com de remot havia estat concebut, de primer, el personatge principal, per aquesta distòpia mítica. Amb la decisió de la Dramatúrgia escènica de no desenvolupar un disseny de vestuari i de caracterització variable³³⁹, i, a canvi proposar a l'espectador, des de l'inici, una estètica homogènia i més pròpia del segle vint-i-u, tan fantasiosa i lliure com s'ha volgut, aquest recorregut historicista apuntat per l'autor, entre la primera part i la segona, i la corresponent complexa connotació humanística que comporta, desapareixen en l'espectacle en viu³⁴⁰.

De la paraula «outsiders» amb la qual es correlaciona la institució en el títol, en la seva qualitat d'anglicisme manllevat, se'n desprèn un tou de semiòtica rellevant. En contenir el mot la doble interpretació d' 'aquells que venen de fora' però també, popularment, i dins l'argot dels sectarismes socials, 'els qui es queden fora', s'apel·la directament a la capacitat d'associació del lector implícit. El joc que ofereix aquesta dualitat, a banda de pertànyer al corpus estètic i la poètica de Rafael Argullol, desvetlla la intencionalitat de tendir un pont d'indole tan social com filosòfica. Pel que fa a la primera connotació, el fet d'haver assistit prèviament a les vicissituds de tres dels personatges (Les Tres Dames de la Frontera) pertanyents al concepte de frontera tant com al del marc del no-llocal qual se'ns ha fet saber que érem des de la primera pàgina, ens ressonaria. Ens faria creure que som immersos en una escena on l'estrangeria connota problemàtiques d'immigració. De la segona accepció, de la d' 'aquells que es queden fora', se'n desprèn la idea d'exclòs. Un no-acceptat en el grup: un desestimat o invalidat dins l'organigrama de la pertinença. Altres mots que suren en seguir llegint la didascàlia ens permetran posicionar-nos, i els vestigis dels conceptes de marginació vers les diversitats com la bogeria i el desequilibri, clarament aquí mental, ens convidarà per fi a interpretar que ens trobem al bell mig d'un manicomi. La descripció del lloc es correspon a la de la llar dels desubicats, just allà on pertany Lea. Els Mils són descrits com a nous híbrids, etiquetats, altra vegada, en aparent relació tangencial, de zeladors alhora que psicòlegs, dels qui, un cop establerta la insalubritat mental del lloc, se'n desprèn la tirania que gasten, per ser uns mestres manipuladors de la psique. L'entorn bucòlic descrit a l'inici de la peça de caire hel·lenístic dionisiac s'ha bescanviat, en aquesta descripció dins la didascàlia d'aquest Acte II, per un indret on l'urbanisme es troba en un estat molt avançat de decadència. Copsaríem aquí,

³³⁹Ens referim als canvis visibles pel que fa a l'evolució estètica, al pas de la moda d'una època o període històric a un altra, en aquest cas de l'època hel·lènica a la del segle XX.

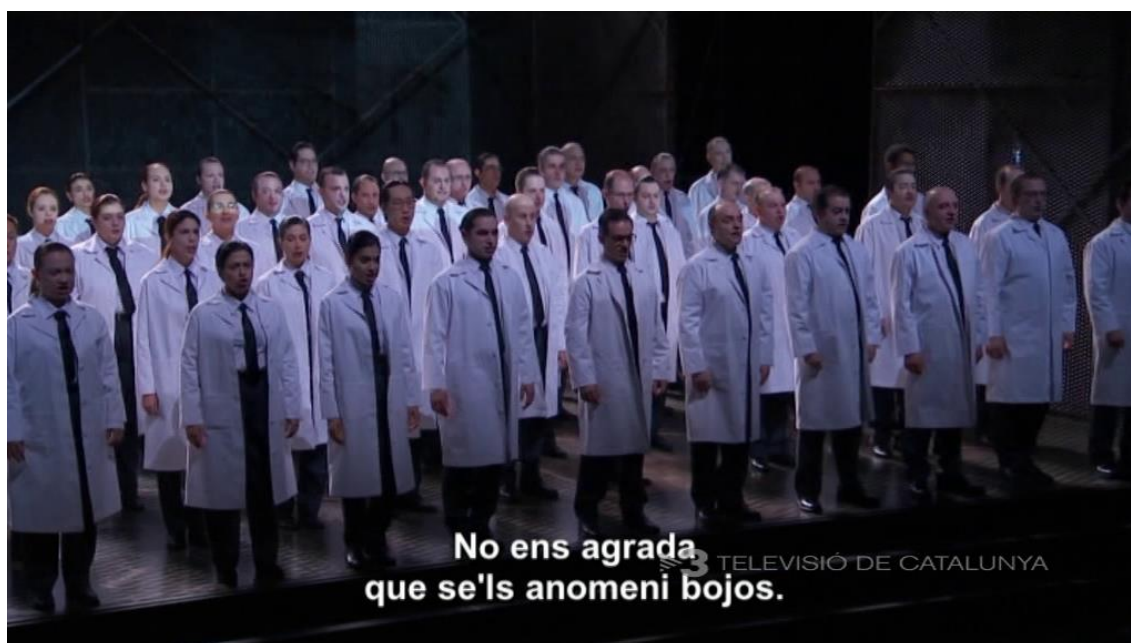
³⁴⁰Lea és en aquesta producció, de principi a final, un personatge nascut avui i per ara, o de mai, en un no-temps, encabint-se, així —ella i els altres personatges del periple—, en els cànons del debat de la dramatúrgia de la post-modernitat (Batlle, 2020)

doncs, que l'autor ens proposa de reflexionar sobre una societat estigmatitzant i catalogant, que tendeix a capturar tot aquell que vagareja.

En escena, l'extrapolació i síntesi d'aquestes referències no se'ns rellevaran fins que no llegim els subtítols i escoltem cantar els intèrprets, cosa que no passarà fins que no s'aturarà el serpentejar fluït de tots els membres del cor amb bata blanca.

En escena apareixerà el següent subtítol:

➤ 7. *Cor dels Guardians Filantrops*
(0:50:00)



Il·lustració 32 (II.7. Cor dels Guardians Filantrops. 0:52:30)

El cor, un cop tothom a lloc, fa un relat descriptiu i informatiu. De primer, bàsicament posen en coneixement dels receptors qui són i què hi fan allà, i de seguit, la descripció rau en enunciar què passarà a continuació.

Pel que fa a qui són, el text de la publicació i la subtitulació, malgrat no s'han bolcat tots els paràgrafs, manté el to del llenguatge metafòric de la primera intervenció del cor en sintonia amb la resta de personatges. En essència, l'autor fa un al·legat al matís dels conceptes pertinents a la designació comuna que volta les persones alienades (Argullol, 2019: 61-63).

Els personatges s'expressen sota subtil mirada irònica surant entre grans veritats i minses mentides, i es desdiiuen d'assignacions tot bescanviant, entre d'altres, boig per llunàtic, perdut per naufrag, marginat per orfe; es complauen en autodefinir-se, fent honor al seu nom de custodis de l'amor per l'ésser humà, dins un correctíssim reglament actitudinal de justa mesura en la seva funció de cuidadors; s'estarrufen d'allotjar als reduïdes socials més miserables, planyent-los, però atenció, no pas culpant-los, per no haver estat capaços d'adequar-se al marcatge sincrònic del món; i, encara, es delecten en comptar entre els

seus interns, individus, que com Lea i Ram són vagarejants, inadaptats, per càstig o caprici, i en definitiva, condemnats³⁴¹.

Que no volen penjar el cartell de 'bojos' als pacients de la institució que custodien, ens ha quedat clar. Però els pacients, en escena, de fet, només els podem pressuposar atès que de personatges amb vestigis visuals recognoscibles en tant que 'pacients', de moment, no se'n veuen.

Pel que fa al que es diu del que hi fan allà i el per què hi són, la percepció onírica audible de l'escena contrastarà amb l'eloqüència del que es veu que es fa. L'acció amb què aquest cor acompanya el que expressa textualment i lírica, és el hieratisme en formació, de simetria geomètrica, ocupant tot l'espai escènic gairebé marcialment, emprant a l'uníson la gestualitat de les extremitats superiors –espatlles, braços, mans, dits– sobretot; certa inclinació de cap i rostre; i subtil oneig del tors sense desplaçament, com si al terra de l'escenari fossin arrelats.

Ja ens hi hem referit més amunt: en l'argot de la direcció escènica a l'òpera s'hi compta l'expressió 'fer moure el cor'. Es tracta de persones, de moltes. I cal entendre-s'hi amb elles. Operar amb tot aquest material humà és una tasca d'una envergadura gens menyspreable, abans i tot d'entrar en matèria creativa-escènica. Per començar, la deferència personal i l'atenció individualitzada pot, simplement, resultar impossible. Les circumstàncies són sempre la manca de temps. El període de treball que es destina a una producció sol ser ridícula de tan minsa. A la qual cosa cal afegir-hi l'angoixa que pateix tot el col·lectiu artístic en saber-se perseguit als talons, per la sempre punyent pressió de la imminència de l'estrena. Per tal de fer una atenció personalitzada al cor, caldria bàsicament que ens poguéssim servir de dos paràmetres. Ambdós passen, ineludiblement, per apujar encara més les despeses d'una ja costosíssima activitat cultural. L'un, n'és un desitjable augment del temps d'assaig —i el temps és diner, com bé diu la dita popular—. Per tant aquest paràmetre es transforma en 'un desitjable augment del pressupost de la producció per més temps d'assaig'. I l'altre, concerneix al catxet destinat al nombre de components humans que un equip directiu escènic requereix per a fer un treball artístic minucios. Torna a ser una cosa que el diner podria ajudar a optimitzar. Ambdues partides, però, solen quedar fora dels pressupostos més correntment aprovats als teatres. Els assistents a les direccions musicals i escèniques són col·laboradors imprescindibles i amb ells el treball a fer es desplega d'una manera, i sense ells, o amb pocs d'ells, no es desplega i prou.

Generalment, per a fer moure el cor, com dèiem, són els assistents a la direcció escènica o els directors de moviment, els que s'ocupen de la tasca de transmetre les consignes d'acció, les de semiòtica del gest, i les del moviment, en les escenes on hi intervenen. Des de la correlació i establiment de les entrades i sortides a l'escenari, fins a les instruccions de què han de fer, i què han d'interpretar, o què fan mentre hi són, en escena, sols o amb els solistes, interpretant aquests, per la seva banda, les seves respectives microescenes, dins la gran escena general. Molt sovint, són directors d'escena ells mateixos, especialitzats en realitzar, organitzar i garantir la successió logística tant com l'artística dels objectius dissenyats en la conceptualització escènica. Tot plegat engloba d'altres peripècies a resoldre per part dels professionals de la direcció escènica. La més enutjosa és la formació de tècniques actorals o la manca d'aquestes amb la qual compta aquest cor.

³⁴¹El desplegament de material poètic recognoscible que ens transmeten aquests personatges recent establerts en escena nodreix l'imaginari col·lectiu al que s'està apel·lant. El receptor és fàcilment empès a immernir-s'hi, ja que el seu intel·lecte és pessigat per desinències recurrents.

I, finalment, i en defecte d'aquesta darrera, cal contemplar la possibilitat que els membres d'un cor, tenint, comunament, un instrument intern privilegiat, tindran però, singularitats físiques diverses, les quals poden afavorir, o impedir, determinades accions escèniques requerides pel llibret, les quals, sense cap mena de dubte, mereixen atenció personalitzada per a l'adequació del tot escènic.³⁴²

En *L'enigma di Lea*, com hem dit, haver situar a cada membre del cor en un lloc determinat o fer-los desplaçar en un recorregut per l'escena amb el perill que tot aquest desplaçament de tal multitud esdevingui caos no desitjat o aturades imprevistes, o bé conformar microescenes específiques amb ells dins la globalitat de l'escena, requereix una enorme inversió escènica i notable destresa artística. Com, si escaigués, renodrir-los de caracterització individual psico-dramàtica, també. Per tant, la coreografia unísona i immobilista per la qual aquí s'ha optat, cobreix dos fronts. Per una banda, haver simplificat la feina. Per l'altra, i a través del disseny de vestuari, que ara rau en la bata blanca, i que certament iguala a tothom, detonar la reflexió sobre la uniformització que Carme Portaceli ha volgut rellevar en la seva conceptualització escènica.

Simple però efectiu, certament: l'expressió gestual emprada a l'uníson pel cor, comunica, tot subratllant o contradient, el que del text escènic es desprèn.

La intervenció del cor en la lectura detinguda en la publicació d'*Acantilado*, amb els fragments no escapçats, ens disposa, però, en un altre biaix. Efectivament, tot i que expositiva i malgrat caracteritzar-se per ser no-dramàtica, aquesta segona intervenció del cor en aquest II Acte, conté un interès substancial que no tant sols ho és pel que es diu sinó també pel que entrediu. En la totalitat de les tres pàgines d'aquesta intervenció s'hi troba un text aeri del qual s'hi escolen qüestions cabdals, de manera que un lector mig, és convidat amb el seu propi bagatge cultural a emplenar-hi lliurement i tant com vulgui les fissures. Pel contrari, la simultaneïtat d'estímuls cognitius i sensorials, compendi de la lectura que l'espectador pot fer dels subtítols, alhora que de la comprensió fragmentada pels matisos lírics, amb els codis gestuals que li arriben, converteixen la punta de l'iceberg visible d'aquesta escena al Liceu en quelcom que queda molt per sota de l'interès³⁴³ que es desprèn de la lectura de l'obra textual. No tots els Textos-materials s'encabeixen igual de bé en un dispositiu escènic, i aquesta escena és una de les responsables que s'hagi considerat que *L'enigma di Lea* no hagi estat del tot reeixit³⁴⁴.

En l'últim terç de la intervenció del cor de guardians filantrops que podem llegir en paper, se'ns parla ara d'una correlació d'opcions. De seguida en veiem l'oposició. Dues accions possibles que caldria projectar sobre els suposats pacients que reté la institució que ells, els guardians filantrops, custodien. Per una banda, aquests pacients són dignes d'estudi, diuen; per una altra, cal entretenir-los. I a partit d'aquesta asserció, s'introdueix un nou personatge, el Dr. Schicksal, Director de la institució (Argullol, 2019: 63).

³⁴²Un —de molts exemples d'això que hem apuntat— en seria córrer a entrar en escena davant el reclam que l'Alfredo fa al III acte de la *Traviata*, o accions prefigurades en el dispositiu escènic com la d'on posar tota aquesta gentada i on mantenir-la sense xuclar el focus d'atenció en escenes com la de —tornem a dir són una mostra d'exemples d'entre centenars d'ocasions—, la Nina d'*Els Contes de Hoffmann* durant l'ària estel·lar.

³⁴³Aquest és un exemple més on podríem estar pagant cara, en el reduccionisme i l'estilització estètica, la pèrdua de comprensió del global de la missió de l'obra, i sobretot, l'empetitiment de la intencionada dimensió reflexiva que hi proposa l'autor.

³⁴⁴<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

Volem fer notar el substrat en la lectura d'aquesta dualitat, tenint plena consciència que l'espectador podria obviar-la davant l'exigència de la comprensió en la immediatesa que li és pròpia a l'espectacle en viu³⁴⁵. Ens referim al fet que un mateix col·lectiu, en aquest cas els pacients, titllats —amb subterfugis o sense—, de bojós, hagin de ser per igual vigilats que entretinguts. Es tracta d'un dels exercicis més controvertits de la història de la literatura, sobretot de la dramàtica³⁴⁶. I en l'actualitat, aquesta paradoxa que Argullol aquí ens ha servit en safata de plata, ateny també al debat més mediatitzat i significatiu que s'ha establert en la nostra contemporaneïtat: tot col·lectiu no útil socialment ha de ser induït a distracció. Efectivament, el debat rau —no essent exclusivament el d'una perspectiva neoliberal— en la tensió que es produeix en tractar als inadaptats d'éssers simples, als quals cal mantenir en una mena d'estat hipnòtic límbic propiciat per l'entreteniment de les seves ments i l'edulcoració de les seves emocions, gràcies a tot el qual la seva perillositat quedaria sensiblement esmorteïda; o davant la possibilitat, més comunament reconeguda, de perpetuar-ne l'estandardització i evitar així l'escapisme, cal bombardejar aquest col·lectiu d'atordiments, de manera que el maltractament psicològic i emotiu que inclouen indefectiblement, quedi apaivagat per l'estaborniment que reben les seves neurones. Se les fa surar, a aquestes, en la incapacitat de l'autodeterminació. Se les allunya, a la força, de cap intent de subversió. Es garanteix minvar la capacitat de desvetllar la lucidesa necessària per prendre control de la vida pròpia. I, tancant el cercle, amb tot plegat, no es fa més que advocar, triomfalment, per la vigilància de caire paternalista.

A continuació, i dins el mateix paràgraf final, es clourà la intervenció del cor de Guardians Filantrops, descrivint el personatge nou, tot just introduït, que al seu torn és també l'encarnació de la binòmia que s'ha desplegat més amunt: El Dr. Schicksal, presentat en tant que director d'aquesta llar d'inadmesos, essent doblement Psicòleg i Regent d'un circ³⁴⁷.

³⁴⁵Efectivament, aquest contingut en el seu context, és el que ens caldrà catalitzar en la tasca del propòsit d'aquest estudi: Rafael Argullol ens incita a què prenguem referències del nostre sac de coneixements. I, en sentir-nos-hi convidats, a fer tal exercici, així mateix procedirem. Cal recordar que pretendre que l'espectador mig encaixi en el seu propi organigrama mental, d'una intervenció d'una sola línia en un text-material base, d'un llibret operístic en una partitura, que dins una orquestració de tou melòdic de dimensions considerables ha d'emetre la veu humana d'un cor, en una sola línia melòdica cantada, la qual quedarà efimerament voleiant, alhora que mil d'altres reclams visuals i sons estan complementant —o alienant— el que es diu, és d'una enorme demanda (Pavis 2015 [2007]: 301), per greu que ens sàpiga ser conscients que el sentit es perdi.

³⁴⁶Des d'Aristòfanes, als comediògrafes llatins, a La Celestina —paradigmàtica del teatre medieval—, als canemassos de La Comèdia dell'Arte, a Shakespeare... i en reeixir la modernitat, passariem per Valle Inclán, Pirandello, Dario fo, Beckett, tot el Teatre de l'Absurd, fins a estavellar-nos amb la televisió i el cinema dels segle XXI. Avui, doncs, per la quantia de receptors així com per l'ampli espectre d'aquestes receptors als que es destina la multimèdia tota, la paradoxa aquí plantejada per Argullol a través del seu cor de guardians filantrops concerneix a la més rabiosa actualitat.

³⁴⁷Un dels símls més immediats que em ve a la ment en correlació amb aquest personatge el trobem en Kafka a raó del domador del mico Peter el Roig parlant als Distingits Senyors de l'Acadèmia. Vet aquí, que un cop ensinistrada la bèstia, aquesta esdevé humana per haver après no tant sols a fer us de la paraula sinó també a ser-ne un prestidigitador en l'art de la seva manipulació, i aleshores les categories es desplacen, de manera que el primer en el poder, fuet en mà, acabarà esdevenint una mena de majordom i secretari de l'homínid. Malgrat aquest no sigui un dels referents més comunament coneguts per l'extrapolació del personatge del Dr. Schicksalsí, conté una apreciació ineludible que n'és la influència de tota l'obra de Franz Kafka en els cineastes d'a partir de la segona meitat del segle vint, els quals se n'han retroalimentat a pleret, i han fet visible en el cinema la tipologia en qüestió establint-la en l'imaginari col·lectiu.

El cor ens parla de la institució d'«outsiders», com dèiem. A Lea, en el moment de l'entrada del Dr. Schicksal, anunciat pel cor, per primer cop, no se la veu en escena. D'ella s'ha dit que és la més temuda, tant com n'és la més admirada, essent la més estranya d'entre tots, aquesta convidada d'honor de la institució, i al damunt de qui el Dr. Schicksal es disposa a fer una representació per a tots ells, com si es complagués de fer un retaule de la seva vida (Argullol, 2019:63).

L'escena que es descriu en la publicació ens força a visitar certes illes mentals. Una, la idiosincràsia dels personatges en els que s'hi fa confluïr diversitat física amb diversitat mental, en tant objecte de diversió³⁴⁸. Una altra, el sentit de correlació que ofereix una pista de circ amb una institució de cura psiquiàtrica, ens vindria donada en què malgrat el primer tingui la connotació de l'entreteniment, i el segon el de la cura, en tots dos contextos s'hi ha practicat l'exercici de la conducció d'altri, a partir de l'abús de poder, sigui físic en el cas de la domesticació de les bèsties, o psicològica en el cas dels pacients d'un manicomi.

Ja hem dit més amunt que Rafael Argullol desenvolupa emfàticament aquesta confrontació, establint-la a mode de binomi, esdevenint un tret característic al llarg de la seva estètica, i el personatge que a continuació se'ns està introduint l'hem trobat ja anteriorment curullat en d'altres obres de l'autor.³⁴⁹ Aquesta nova tensió està servida, i també ho està en funció de la relació que mantenen els oposats, per la qual no poden existir l'un sense l'altre. Quan un mateix personatge frega l'àmbit més horitzontal, aquí un circense, amb allò de més vertical, aquí un metge de la psicosis, en copsem de seguida l'excentricitat del mateix³⁵⁰. I és amb la corroboració d'aquest pressupòsit amarat en el subconscient del lector que Argullol traça el dibuix del Dr. Schicksal.

Pel que fa a la literalitat de la intervenció del cor, Argullol aquí emprà la tècnica narrativa dels grans relats clàssics.³⁵¹ La dramaturgia contemporània, encara conta històries, malgrat les articuli pervertint la convenció del Drama Absolut (Batlle, 2020). En qualsevol cas, preparar l'espectador per la rebuda d'un nou personatge comporta condicionar-ne la recepció. El personatge queda estigmatitzat molt abans d'haver-lo deixat existir per si mateix, o haver-li'n donat l'oportunitat d'exposar-se desconnotat. La paleta de les emocions que podria haver-se desplegat en tot el seu ampli espectre —és a

³⁴⁸A raó d'això, ens remetrem als que han estat plasmats pictòricament al llarg de la història de l'art, amb més rellevància als segles XVIII i XIX, així com ja en la fotografia i el cinema de principis del XX, en la recreació de les fires de carrer i en els teatres de Varietats, en els que com en un malson Goyesc, veiem figures monstruoses, per deformes i diverses, descontrolades generalment i necessitades d'un custodi, exhibides per a l'usdefruit de l'entreteniment.

³⁴⁹En aquest mateix capítol, més amunt, podreu veure com s'ha desplegat aquest contingut, principalment, a: Argullol, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*. Acantilado. Barcelona, 2007.

³⁵⁰Entenent aquí, precisament, que fuig del centre on tots els altres es pressuposa que hi hem d'habitar —el territori recognoscible—, però en el qual ell només hi és un transeünt, recurrent-ne les tangents d'extrem a extrem, la terra ignota (Batlle, 2020), el caos.

³⁵¹D'ençà la tragèdia grega fins a ben entrat el segle vint, tècnica, val a dir, especialment defugida en la contemporaneïtat, un cop esgotat el debat de la postmodernitat en l'escriptura dramàtica. Es tracta de l'infal·lible us de la veu d'un rapsoda, del cor, o d'altri, per a parlar d'un personatge que no hi és, d'introduir-lo fent-ne una descripció psico-dramàtica i comentant els antecedents de les seves accions, del seu històric. En tant que tècnica narrativa, pel lector, n'és una d'absolutament comuna i recognoscible, i continua essent infal·lible per a desvetllar-ne l'interès. Però dins els canons de les darreres avantguardes de l'art dramàtic, aquesta praxis per la qual un personatge en haver entrat en escena la seva reputació l'ha d'haver precedit, ha caigut en desús, ja que s'ultra prioritza la descoberta del mateix per part del receptor.

dir, tant se'l podria haver venerat com odiat, abans de veure'l i escoltar-l'en el que havia de venir a dir—, es recull en un sol color.

Sinó és que se'n treballi expressament l'ambigüitat.

Certament, cal afegir-hi la ironia.³⁵² En la lectura a Acantilado del fragment, la ironia és detectable, creiem, en un grau prou evident com per a rellevar-la. I amb tot, és igualment subtil, cosa que inclús n'enalteix el fragment. En qualsevol cas, llegit amb atenció, l'ambigüitat del contingut esdevé una singularitat, i això ens força a revisar la idiosincràsia del traç del personatge introduït en aquest marc literari³⁵³. Certament, en generar en nosaltres, vers el personatge, una primera primària mena d'odiositat evident, abans fins i tot de conèixer-lo de primera mà, ja ens n'extreu, qual llevataps, la intolerància vers l'excentricitat que, en el seu sentit més ampli, curullem socialment.

No s'ha fet palesa de la mateixa manera la ironia, en altres parts del text; si més no, amb l'evident subtilitat que aquí l'hem detectada, donat el joc d'interpretacions al que aquesta intervenció del cor s'ha prestat³⁵⁴. Ens aturarem en aquesta irregularitat o intermitència en el text, d'aquesta mirada irònica. Detectem, més aviat, l'absència d'ella, fins que hem arribat a aquest punt, i val a dir que ni tant sols ens atrevim a titllar d'irònica la primera intervenció del cor, en el cas que volguéssim establir un patró de relació entre el que el cor diu, i en quin sentit ho diu, respecte —i en diferència— amb la resta dels personatges fins ara apareguts. Això dificulta la coherència d'un disseny de dramaturgia per a l'escena. Si la ironia fos un tret clar en tot el material textual original, connotaria indefectiblement una determinada conceptualització escènica que hauria de distar molt de la present, ja que s'hauria de veure alterada des de la pròpia tècnica del treball actoral dels cantants, a la totalitat del to global estètic de «la mise en scène», fins la detonació de la història cap el públic. Totes les peces s'haurien de desplaçar. El biaix vindria d'un altre angle. Però l'angle escènic és el de l'explícita crítica acèrrima. És el d'una molt evidenciada denuncia. Sens concessions, és fèrria tal qual ho és la seva escenografia. De manera que s'allunya del biaix aeri i subtil de l'aproximació més metafísica que es desprèn del paper, a raó d'aquesta mirada irònica inherent.

En escena, la ironia, és molt més complexa de materialitzar, talment ho és l'ambigüitat. En escena, atesa la seva naturalesa exigent d'immediatesa, els codis han de ser fulminantment efectius o es corre el perill de perdre l'encordatge amb l'espectador. I com, sàviament, no es vol pas concorre en aquest error, en general es tendeix a l'explicitació del missatge. Cal valorar, però, quines altres penyores es paguen a canvi, en portar aquestes decisions al límit. Es tracta de refilar amb enorme destresa la llinda de la literalitat del que s'està comunicant a través de la semiòtica que propicia la imatge; per

³⁵²Malgrat n'hem comentat la presència a l'inici de la part en la qual ens trobem, l'ambigüitat del propi concepte ja en coarta la seva argumentació, per tant, declarem que indicarem, des de la subjectivitat més absoluta, el que entenem que vol pinzellar el professor d'estètica en el seu conte.

³⁵³Magnificant el focus de la lent uns graus més, el Dr. Schicksal, presentat com un contrasentit pendular que va d'extrem a extrem, pot ser instrument indicatiu d'una altra paradoxa atès que és precisament en aquest recorregut on es troba la transgressió vital, ja que, en un sentit més metafísic, és també on es fuig de la castrant comuna contenció que significa mantenir-se en la franja dels grisos. (Tot un toc d'atenció. Si no hi parem compte, tal vegada, en fer-nos-hi reflectir, quedem mal parats.)

³⁵⁴Ens sembla important tornar a subratllar aquí que no és una qüestió d'anar-ho a preguntar a l'autor en persona, el que 'realment' havia volgut dir amb tal paraula/consigna o altra, això, ja no és cosa de demanar: si una cosa hem après en l'ofici de la comunicació artística de la nostra contemporaneïtat a diferència amb d'altres períodes històric-culturals, és que el que realment importa, no n'és tant el que l'autor/autora, creador/ra escènic, realitzador/ra hagi volgut dir o hagi proposat, sinó el que el receptor – espectador escènic o audiovisual, lector, oient, etc.– estigui interpretant.

altra banda, es córrer un altre perill, el de caure en l'apaivagament de la màgia si —emprant una molt usual i comuna expressió escènica—, es recorren les bambolines i s'ensenya tota la tramoia. Haurem de veure, doncs, així que en escena ens aparegui el Dr. Schicksal havent llegit el text, si el tot que ens dispararà a mode de senyals, consignes i vestigis recognoscibles, per bé que ens ajudaran a identificar la seva naturalesa, no ens l'encasellarà en excés, i d'alguna manera, ens l'aplanarà.

Altrament, presentar un nou personatge per d'altres, abans que aquell a qui ens referim entri en escena,³⁵⁵ que en aquest cas en concret, a més a més, s'erigeix com el líder d'aquesta munió que ens canta, el cor de guardians filantrops, en termes de jerarquia escènica ens anticipa l'arribada d'un altre solista, cosa que, per la part del públic que l'estàvem esperant en ser-ne fans, i en haver estat amplament anunciada la seva intervenció, propicia l'indefectible plaer operístic de predisposar-nos a escoltar —per fi!— al nostre ídol³⁵⁶.

En aquest sentit, arribat a aquest punt de l'entrada en escena d'aquest nou personatge, el Doctor Schicksal anunciat pel cor, mesos de ressonància mediàtica³⁵⁷ i especulació artística es materialitzaran en la visió i audició del cantant i el rol que ens interpretarà.

Del que se'ns diu de Shicksal, abans que el veiem o l'escoltem, en deduïm que se'ns està avançant que assistirem a una escena de metateatre. Els guardians-filantrops passaran a ser espectadors, ells mateixos, també, en igualtat de condicions i categorització, en tant que receptors, talment ho som nosaltres, en correlació a ells.

Però el que no sabem encara, és que, en escena, a més a més d'assistir a la transformació de veure'ls, d'actors a espectadors, del que els succeirà davant per davant, també els veurem bascular de personal mèdic zelador a pacients reclusos.

³⁵⁵Ens referim, com s'ha apuntat més amunt, que no és que en faci la incursió sobtadament en l'escena i ens l'haguem de fer digerir per nosaltres mateixos en funció de la categoria del seu vestuari o de l'atrezzo que l'acompanyi, sinó que ja se'ns ha fet prevenció i creat expectatives, etc.

³⁵⁶Es tracta d'una situació que en l'escena en viu i en directe ja pràcticament esdevé exclusiva de l'espectacle operístic. L'extrapolació d'aquesta situació al llarg de la història de les Arts Escèniques només podríem, en els darrers temps, comparar-la a l'expectativa que generaven actors de renom en una representació, diguem-ne, per ser universals, de Hamlet, per exemple, pel qui, per fi, un cop passats els primers minuts dels soldats amb el fantasma del Rei, arriba el moment de la seva irrupció en escena i una gran part del públic es delia en corejar mudament els versos dels monòlegs del venerat actor; o, una altra versió d'aquest infinit plaer de la recepció artística, diguem-ne, per ser més locals, n'ha estat al teatre de cabaret del Paral·lel de Barcelona, consumits tots els números de les coristes, executats els del cos de ballarines i ballarins, i realitzades les intervencions dels comprimaris, arribat per fi el número de la vedet principal, pel qual, i en definitiva, havia la gent pagat l'entrada al local.

³⁵⁷Certament, Xavier Sabata, quan en el seu nou i flamant paper —en primícia mundial, ell ho sap, per tant, els altres no ho hauríem d'oblidar pas— de Doctor Schicksal, haurà entrat en escena, satisfarà el seu auditori, i el seu debut acomplirà les expectatives (amb tota la pressió que això comporta per a tothom).

➤ 8. Entrada del doctor Schicksal
(0:54:00)



Il·lustració 33 (II. 8. Entrada del doctor Schicksal. 0:55:35)

Així, doncs, en arribar a l'escena 8. *Entrada del doctor Schicksal*, la il·luminació de l'Ignasi Camprodon emfatitza el gran moment, i d'alguna manera els llums substitueixen el bombo i plateret de l'entrada triomfal, atès que la música n'embolcalla d'altres, potser més introspectives, de qualitats. Efectivament, el personatge anunciat ha d'aparèixer d'un moment o altre; i, ni que tinguéssim temps d'aturar-nos a pensar per on, l'impacte no deixaria de ser menor. I vet aquí com de dalt (del cel? de l'ultra món? del més enllà?) baixa (a l'infern? a les catacumbes? al món subterrani?) un algú, del qui el primer que veiem, en són les seves enormes botes de reconscible caire militar, dins el muntacàrregues descendent.

Un personatge que és baixat de dalt, és, a la força, algú molt important; és a dir, un personatge que *ve* de dalt i s'està dignant a reunir-se amb els que *s'estan* a baix, de seguida detona un jerarquia, i al públic li queda ben palesa la seva qualitat majestàtica, malgrat la corona brilli per la seva absència. Cap altre personatge físic ha baixat abans pel muntacàrregues a escena atès que tots els que ja hi han passat per aquesta, i s'han relacionat amb Lea, han entrat o sortit pels laterals, bé transportats per les carres –els Mils–, bé pel seu propi peu –Les Tres Dames de la Frontera i el propi Ram–. Diem personatge 'físic' expressament, ja que, fent retrospectiva, caurem en el compte que anteriorment ja hem vist el muntacàrregues baixar, i després pujar, però era buit. O n'era ple d'invisible divinitat. A l'inici de l'òpera, en el preludi musical, Lea estant-s'hi situada a sota, estirada al terra, el muntacàrregues en descens ens donava la impressió que l'aniria a esclafir, posant-se-li al damunt. D'aquesta acció escènica, hem extrapolat junt amb el títol de l'escena 1. Dansa de Lea i violència divina, que així era com Lea quedava posseïda per déu, degut, també, al corresponent xisclet, conseqüència de l'abús produït per la metafòrica violació, explicada més tard seguidament per tots els personatges que han anat prenent part del drama. Ara, però, del muntacàrregues transportador de divinitats

abusadores, no en baixa una vacuïtat, sinó un ésser real que a través de la seva veu de contratenor ens farà partícips de com ha de seguir desllorigant-se aquest enigma que conté Lea. Però, si aquest personatge, el Dr. Schicksal, entra en escena en igual condicions que abans n'hem percebut la deïtat malèfica, el relat subjacent es carrega de connotacions emocionals i d'apreciacions intel·lectuals evidents, esdevenint un dels majors triomfs de la competència escènica i del dispositiu al qual es ret. Això no s'ha especificat en cap lloc en el text original. I tot plegat conforma una categorització dins la cosmogonia que se'ns està representant. En el cas que ens ocupa, del desplaçament dels personatges –físics o fantasmagòrics–, i del seu medi de locomoció en escena, no hi ha especificada cap categoria en el text. L'autor no n'ha deixat escrita cap, de consigna respecta a aquest punt. I per quan succintament ho ha fet –recordem l'única descripció de Rafael Argullol d'aquesta índole, a propòsit de la sortida d'escena de Lea al final del acte II que ja hem tractat més amunt–, la direcció escènica no l'ha mantinguda. L'ha eludida atès el conflicte d'interessos en el qual entrava aquesta consigna amb la seva Dramatúrgia escènica per raó de la decisió d'aplicar-hi un traç d'apoderament a la protagonista.³⁵⁸

El cor pateix una transformació la qualitat de la qual ens arriba pura i simplement pel moviment que la Dramatúrgia escènica li ha traçat de fer. Coreogràficament, els membres del cor en bata blanca, es desplacen endreçadament de dins en fora i d'endavant cap endarrere, com si de desenrotllar l'espiral que en formarien, enllaçats per un fil invisible, es tractés. Realment, l'efecte insufla dinamisme al quadre amb la virtut afegida d'ocupar visualment el temps alentit amb el que Schicksal — a qui veurem iconogràficament caracteritzat— descendeix, alhora que es fa, simplement i neta, un espai per l'assentament del muntacàrregues, en arribar aquest a tocar l'escenari, sincronitzadament al mig, quan s'haurà buidat de filantrops.

Un moviment al·legòric s'ha harmonitzat amb la música en un fragment orquestral. Ja hem assenyalat més amunt que en una partitura operística són aquests els moments més indicats per a realitzar els canvis d'escenografia o els d'acció dramàtica més o menys notoris. Les partitures de compositors del repertori contenen aquesta mena de baules de pas, les quals, amb major o menor justificació, s'immisceixen en la línia argumental; en qualsevol cas, s'acaba fent evident per la direcció del dispositiu escènic que aquests moments, solen estar al servei³⁵⁹ de poder reeixir mecanismes de canvi.

En el cas d'una òpera contemporània en la seva estrena mundial, on a més a més tots els seus creatius hi han participat en viu i en directe, aquesta baula pot ser expressament incorporada (escrita, composta). És a dir, feta a mercè de la necessitat d'un moviment escènic d'aquesta envergadura, com és la baixada tècnica d'un solista, acció que precisa d'un tou musical que no posi en risc la part vocal. Potser ha calgut pactar amb en Benet Casablanca i amb en Josep Pons —el compositor i el director musical respectivament—

³⁶⁰

³⁵⁸Sota perspectiva de gènere, en consonància amb la nostra contemporaneïtat, de propòsit de mirada en femení.

³⁵⁹Les propostes més agosarades de la nostra contemporaneïtat en l'escena operística internacional de les obres del repertori no sempre segueixen aquest cànon, és clar, esdevenint aquesta transgressió, part essencial de la seva nova mirada per damunt el mite o la llegenda sempiternament contada.

³⁶⁰Ja que en no haver generat aquesta nova producció des de l'inici amb els tres conceptes artístics —música & text & escena— des de la seva gènesi tal com postulem en aquesta tesi, haver generat de bon començament, un fragment musical imprescindible per a efectuar tal acció.

Per altra banda, per arribar a presentar una acció escenogràfica d'aquestes característiques, cal tenir en compte el món amagat, aquell que fa realment possible aquesta concatenació d'accions escèniques.

Sovint, tenen una dificultat tècnica la qualitat més evident de les quals és no fer-se palesa al públic, que, distret per l'acció, la música i el text líric, no en queda afectat. Però tampoc no ho aprecia. La complexitat i les dificultats que comporta fer efectiu tot mecanisme escènic, així com l'organització del capital humà, invisible però nombrós. Especialistes tècnics —en disseny, en tecnologia, en artesanía— treballant en simultaneïtat —i en l'obscuritat de darrera bambolines— amb el que s'està veient cara a públic, és un altre 'espectacle' en si mateix.

Pel que fa a l'instant escènic al qual ens referim en aquestes línies, només dir que hi ha un càlcul escrupolosíssim darrera l'escena, mentre que la part visible és només d'uns segons. Tot lo qual ha comportat una anticipació cronomètrica considerable per tal de fer pujar per darrera l'escenari a en Xavier Sabata fins els ponts de l'escenari, potser fins al quart pis, acompanyat de maquinistes que l'han ajudat a les fosques, i en absolut silenci, a entrar dins el muntacàrregues; l'han assegurat amb arnesos camuflats en el seu vestuari; han donat a través dels intercomunicadors la prevenció de l'ordre i seguidament l'ordre precisa per tal de poder accionar el descens en el 'temps' físic exacte dins el 'tempo' musical exacte. Per a fer la seva aparició, i només ens referim ara per ara a l'impacte visual que ha de causar, s'ha hagut de fer la sincronització amb l'efecte lumínic, amb l'engranatge mecànic de-sorollat, i amb tot plegat, el solista encara no haurà començat a cantar. Efectivament, l'entrada en escena del Dr. Schicksal té, en temps real, una durada de menys d'un minut (per a ser més exactes, uns quaranta-cinc segons).

La il·luminació també té un càlcul a fer, ja que ha d'aixecar i fer desaparèixer les graelles lumíniques³⁶¹ de les parets laterals de l'enorme cub ferri, les quals es fan servir per il·luminar l'escenari des dels laterals a mode de carrers³⁶² lumínics. S'ha de preveure el temps en què aquestes graelles poden quedar desplaçades cap a munt per a deixar pas al cor a escena en el seu peu musical —tempo— exacte³⁶³.

Schicksal, per fi, ja és ben visible pel públic, i tal com es pot apreciar en el figurí d'Antonio Belart³⁶⁴, l'atuell negre amb el qual se'ns apareix, com si fos cuir, revesteix parcialment el seu cos mig nu de tors cap a munt. Un rostre sense gens de cabell i de mirada agosarada mostra trets de pintura vermella en el clatell i entre les clavícules damunt el pit, la simbologia dels quals ens remet a oficials membres del feixisme propi de la segona guerra mundial; la sivella del cinturó als pantalons es revela també com un complement de les mateixes característiques. A l'avantbraç, hi té subjectat, a mode de braçalet fet de corretges, una mena de capseta negra rectangular, i aviat sabrem que és una càmera de vídeo que recull la seva pròpia imatge en acció continua i temps real en escena, la qual es projectarà ara i adés en el teló de fons que farà les funcions de gran

³⁶¹Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat. Vegeu-ho, també, en l'Annex corresponent.

³⁶²Designació d'aquest efecte en la lexicologia especialitzada.

³⁶³El símil visual que el receptor pot fer d'un artifici com aquest el trobaria en cinema; però cal tenir en compte que per veure el resultat final en pantalla, tot aquest engranatge hauria pres encara molt més temps, un temps dilatat per la successió endreçada de les distintes fases consecutives per arribar a tal acció final, i a les que s'hi afegirà la superposició de capes d'efectes visuals tecnològics que n'esborrarien la trama; en teatre, pel contrari, aquest temps ha de ser concatenat perquè tot succeeixi en un mateix —únic— instant, i el truc, davant mateix del receptor, que no es vegi.

³⁶⁴Vegeu-ho en l'Annexa corresponent.

pantalla. Les botes, apreciades ara entre el conjunt de tota la resta, corroboren aquesta connotació militar³⁶⁵, també subratllada pel llenguatge expressiu corporal amb el qual se'ns ha presentat així que s'anava fent visible baixant pel muntacàrregues. El Dr. Schicksal té un moviment físic concret que no és naturalista, i una seqüència gestual sincopada de braços, cames, tors, coll i cap, que ens remet a una mena de breu coreografia a mig camí entre l'autòmat i el marcial. El gest, en aquest cas, juga un paper cabdal a l'hora de fer copsar el personatge. La seqüència del seu moviment no n'és cap, d'específica. Però a partir de les múltiples y definides consignes que se li poden associar se'ns fa palesa la literalitat de la seva presència gestual. De la lectura del text, mai haguérem pogut extreure aquesta personalitat que li atribuirem a partir d'ara al Dr. Schicksal. Altres vestigis visuals són també projectats. Una mena de raigs roigs acabaran per tacar l'espai escènic, com si llampecs intermitents ens haguessin de donar una mena de plasticitat pròpia dels inferns³⁶⁶.

A l'inici de l'escena, que a la publicació d'Acantilado correspon a *10. Guiñol del Doctor Schicksal* (Argullol, 2019:65-66), Schicksal ens parla de Lea com si fos un rapsoda, un rondallaire, fins i tot podríem imaginar-lo com un orador o un rodolinaire d'auca. No es dirigeix a cap altre personatge. La seva intervenció es desplega cap el defora del conflicte al qual ell hi pertany.

El fragment és tot ell descriptiu, és a dir, no aporta un missatge emocional inherent, ni subjectiu ni objectiu, com tampoc desencadena cap mena de conflicte, molt menys n'aporta resolució. No és una intervenció dramàticament dinàmica, i en aquest sentit hem d'encabir-lo en alguna de les categories del Drama intempestiu (Batlle, 2020), o d'altres, i descatalogar-lo definitivament del cànon del Drama Absolut. A l'hora de desllorigar l'entramat psicodramàtic d'aquesta situació escènica, cal tenir en compte que el receptor entendrà qui és aquest Dr. Schicksal en la mesura en què li sabrem quina opinió té de la nostra heroïna. Per bé que d'ella, nosaltres, els espectadors, a aquestes alçades, ja ens n'hem fet una opinió més o menys aproximada, tota informació que se'ns vagi compartint sobre el que ja coneixem podria condicionar el nostre propi parer. Això només passaria si aquesta informació ens enriqueix d'alguna manera. El que llegim, però, no desvetlla cap característica substancial que no se'ns hagi descrit amb d'altres paraules anteriorment per part d'altres personatges, ni aporta llum sobre el seu conflicte intern, molt menys sobre el de l'acció. En tot cas, el més nou que se'ns diu en tota la intervenció del nou personatge recent aparegut, és l'inventari de plans que ell, en Schicksal, presentant-se ell mateix també, té planejats per fer-li passar a ella tot seguit.

El següent paràgraf inclou una contradicció. Si bé es desprèn que Lea atrau als homes, ja que per dir-ho se serveix d'una expressió molt col·loquial, de reconeguda càrrega sexual, la de ser algú que atrau a les mosques (Argullol, 2019:65), un cop els homes s'acostarien a Lea s'acovardirien. Seguit, Schicksal, a mode d'alliçonament o d'advertiment, encara estirant de la metàfora referida als insectes alats, deixa caure una sentència, explicitant que si es posseeix bellesa, aquesta produeix paor³⁶⁷.

³⁶⁵La totalitat iconogràfica s'emmotlla dins l'estètica d'una estrella del pop o del rock: bé podríem veure-hi FreddieMercury.

³⁶⁶Per sempre més que en vulguem fer una nova producció, tot i proposar-ne una altra lectura, aquesta primera serà el referent, la que l'ha encasellada entre el reguitzell d'antiherois operístics.

³⁶⁷Si en aquest moment de la història, doncs, el que es desprèn de tot plegat és que l'enigma de Lea, del que tracta en definitiva, és de contenir els oposats, Schicksal no en dona més arguments ni a favor ni en contra.

En les següents frases ens parla d'ell mateix. Tal i com ens havia anticipat el Cor de Guardians Filantrops, Schicksal comenta la seva polièdrica trajectòria professional havent esdevingut psicòleg després d'haver exercit en el seu propi circ, mag, pallasso i domador de feres.

Seguidament, torna a referir-se a la bellesa de Lea, ara per exposar que, tot i tot, hi ha homes que voldran apropiat-se del secret de Lea, irresistibles al desig que ella els provoca. Aquests, però, els quals ja d'entrada titlla d'audaços i d'incauts, pertanyen a una categoria concreta —o comunitat diferencial— que és la de ser artistes, i que en conquerir el secret de Lea, haurien d'assolir l'obra d'art perfecte.

El paràgraf final d'aquesta primera intervenció de Schicksal, d'un registre molt propi del contacontes, avança que tres artistes, pel que sembla gent de grans dots, havien demanat a Lea que fos el seu model perquè el seu nimbe s'immiscís en la pedra que ells esculprien. Dit això, aclareix que, Lea no podia suportar el soroll del cisell i els va posar la condició que en lloc de cops de martell empressin la paraula per a sostraure-li l'enigma.

De nou, el to metafòric domina la narració, i l'abstracció emplena les imatges al·legòriques emprades. Les referències a substrats possibles als que el lector pugui vincular-s'hi, són disperss, ja que atès el seu hermetisme, ofereixen interpretacions múltiples.

Dit això, recents estudis de neurolingüística avançada (Jiménez, 2019), apunten el poder de la metàfora en base a l'impacte que exerceix en el cervell, en generar una major activitat neuronal, estimulant el funcionament de l'hemisferi cerebral dret, el qual processa els missatges a través d'imatges mentals que provoquen per analogia, associacions inconscients. Efectivament, el discerniment d'una metàfora, com dèiem més amunt, precisa de la mobilització d'una major quantitat de recursos cognitius que els grups textuais literals, ja que aquests darrers es processarien en l'hemisferi cerebral esquerre, on s'esquiva de reflectir de manera figurada o indirecta l'activitat d'emocions, records i identificacions emmagatzemades en el subconscient, just al contrari del que en tot procés artístic com l'aquí estudiat, es busca. Per tant haurem d'admetre que l'objectiu catàrtic s'assoleix per aquest camí amb efectivitat, també, malgrat aquesta forma menys dramàtica ens ho hagi fet posar en dubte, en presentant-se'ns aparentment menys accessible.

Tota aquesta intervenció, en paper, és d'una pàgina i mitja; en escena, el contratenor ho ha expressat dins el muntacàrregues suspès en l'aire en mig de l'escenari del Gran Teatre del Liceu, surant per damunt els caps dels membres del cor durant uns tres minuts i escaig. En el paper, òbviament, hem pogut rellegir i rellegir tot el que ens ha calgut. Però, tres minuts i escaig són també els que tenim només els espectadors en el directa, per copsar tot el més amunt desplegat, en veloç lectura dels subtítols, i fragmentada comprensió de les paraules líriques, bregant aquestes en l'oïda per tal de tenir un espai propi entre el magma orquestral, envaïts dels nombrosos estímuls visuals que ens aporta la imatge total que és l'entrada del personatge.

Ens referim a Schicksal com a algú que es dirigeix a qui l'escolti, ja que en escena pren una dimensió literal, degut a què, de primer moment, no sabem ben bé del cert a quin altre ens dramàtic o no dramàtic s'està dirigint.

Dins el dispositiu escènic, el personatge recent entrat, mira al front per a cantar. Això no seria cap nota a escriure en fer l'anàlisi d'una òpera, ens podríem dir; certament, no pas si s'està immers en una producció la conceptualització escènica de la qual és

convencional.³⁶⁸ Però en la present producció, clarament encabida en el marc de la contemporaneïtat escènica, el fet que el solista canti de manera tan descaradament frontal cosa que, altrament, no ha fet encara cap altre dels seus companys escènics —increpar al públic, volem dir—, ens ha de conduir a pensar, forçosament, que si ho fa, conté un significat implícit que aquí ens paga la pena de considerar.³⁶⁹ Schicksal, en la seva intervenció expositiva, i des de dalt del muntacàrregues ben visible per tot el públic del coliseu,³⁷⁰ canta a l'univers, de manera que les accions que es produeixen tot seguit en escena hauran quedat totalment justificades pel poder amb el qual ha quedat conferit al personatge.

Això ja queda establert quan encara està baixant, a partir de la il·luminació de tot el cub-muntacàrregues, en l'aïllament lumínic encabint en la foscuria, surant en mig de la resta de l'espai escènic, i l'efecte produït per la inflexió de les Pantalles Sbovoda. El cub, per la seva banda, està autoil·luminat amb quatre tubs de fluorescència incrustats en una graella de ferro a dins al sostre damunt Schicksal, talment com en simetria ho veiem en el dessota del muntacàrregues quan aquest està descendint. La idea, tal com explica l'Ignasi Camprodon,³⁷¹ és que el ferro es torni lumínic, és a dir, no com si hi hagués llum afegida, sinó com si, això mateix, el ferro despregués una il·luminació que li fos pròpia, efecte que garanteix la seva qualitat de contenidor d'irrealitats, de no-lloc, no-temps (Batlle, 2020). Altrament, el cub conté també unes tires de llums leds verticals, en les quatre cantonades interiors, de manera que amb elles s'enalteix el rostre del solista. Aquesta solució tècnica té el valor de poder prescindir del canó, element considerat tan valuós com lamentable, si no s'empra en el moment i situació escaient pel conjunt del concepte general, no només de la conceptualització escènica, sinó també de l'específicament lumínic.

Però la llum d'un canó, si no es projecta de manera ben calculada, i de manera subtil, és una llum que es derrama, quedant espargida per tot arreu.³⁷² Just el contrari del que aquí

³⁶⁸Ben sabut és que al llarg del segle XX els divos operístics, fins i tot els més recents, amb molt comptades excepcions com podria ser el recurrent exemple de l'ara ja llegendària Maria Callas (Egea, 2012 i 2017), s'han caracteritzat per la seva necessitat de no perdre de vista el director d'orquestra de manera que hom diria que la interpretació emotiva, li'n era dedicada només a ell, fins i tot quan es tractava d'un duo amorós. Malgrat aquesta apreciació ens hauria, aparentment en l'actualitat, de quedar lluny, encara avui en els escenaris amb una programació en excés tradicional, i sovint —massa sovint— el Liceu encara n'és, hi allotgem cantants que no han desenvolupat la tècnica d'interpretació actoral de l'escena lírica a l'alçada d'expressar el seu rol emotiu amb la corresponent acció escènica tot apreciament les indicacions del director musical de refiló. 'Som en una òpera, no pas en un concert' podríem sentir, si paréssim l'oïda entre bambolines, com ho remuguen la gran majoria de components d'un equip directiu escènic.

³⁶⁹Ens remetem, un cop més, al debat postdramàtic en la contemporaneïtat, pel qual aquestes accions responen al paradigma de la Quarta paret, la qual es pot o no, a voluntat i explícitament, jugar que es trenca i es traspasa.

³⁷⁰Volem subratllar : vist des de la platea al cinquè pis, i des de tots els laterals, tant de dreta (jardí) com d'esquerra (rambles) d'escenari.

³⁷¹Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat. Vegeu-ho, també, en els Annexos corresponents.

³⁷²Sobre el canó, certament, se'n parla molt entre els equips artístics escènics, ja que essent un instrument necessari per a poder assegurar la llum a les figures solistes en continuo moviment, inadecuadament emprada no és massa elegant. Entre els equips directius escènics amb els lumínics, creatius i tècnics comenten que el canó s'escau en les produccions convencionals, davant l'imprevisible moviment per l'escena dels solistes que en no haver assajat un conceptualització rigorosa, arribarien amb un dia d'antelació a l'estrena —o el mateix dia unes hores abans—, amb l'arrogància de sabent-se'n el rol musical i podent col·locar el do de pit a lloc ben afinat, sense sostraure-li mèrit a tal acrobàcia vocal, es mouen per l'escena —generalment el prosceni— segons els plau. En aquestes circumstàncies, el canó no només és

es pretén. La contenció amb la qual Camprodon ens immisceix en aquest món on vagareja Lea, respon a un captivament oníric que inclou tot el misteri imprescindible que ens ha de mantenir seduïts mentre duri la història que se'ns explica.

Les Pantalles Sbovoda, per la seva banda, canviaran de posició, a motor, per il·luminar el cor a partir d'una memòria cronomètrica d'entre trenta-cinc i quaranta segons damunt la partitura. Dues són les posicions³⁷³ que, coincidint amb el més amunt descrit, connotaran la transformació interpretativa, més enllà del seu desplaçament en escena, dels homes i dones components del cor del GTL. Aquestes pantalles, creades per Joseph Sbovoda³⁷⁴, són un projector o conjunt de projectors incrustat en una graella mòbil.³⁷⁵

En l'escena que ens concerneix, l'Ignasi Camprodon va fer bascular les pantalles seriades perquè en un primer moment el cor es trobava al davant de l'escena. Els feixos de llum convenia que anessin incidents en angle de 45° per sota del cub descendent. D'aquesta manera, tacarien des del darrera el cor en ple, aconseguint l'efecte d'uns rostres enfosquits a contrallum, més apropiat pels sinistres guardians filantrops; però en la segona posició, mentre el cub ja es trobava aturat i suspès en escena, es reorientarien les pantalles a una posició perpendicular al terra per a il·luminar zenitalment al cor. A partir d'ara, el cor ha quedat ja desplaçat al darrera, s'ha assegut a les cadires, i han esdevingut malaurats distorsionats pacients, amb tot el pes de la llum blanca al damunt, efecte atribuït a una institució psiquiàtrica/frenopàtic.

De seguida que Schicksal descendeixi del muntacàrregues i sigui a peu d'escena veurem que a qui s'està dirigint és al públic i no només volem dir que obvia l'abolició de la Quarta paret, sinó que, com veurem de seguida, s'hi dirigeix de manera molt més explícita del que hàgim vist fer-ho abans a Les Tres Dames de la Frontera i a Lea.

També, de la seva presència i actitud escènica i de la seva interpretació es desprèn que manté una mena de distanciament amb els pacients.

Tot plegat reorganitza la relació de tots els presents: públic, intèrprets escènics, i, com seguit veurem, els membres de l'orquestra fins i tot. Schicksal/Sabata, anant encara una passa més enllà transgredeix les barreres invisibles de l'ecosistema escènic, s'atansa a prosceni, busca primer algú entre el públic, i després algú altre entre el fossar de

útil, sinó indispensable. Talment ho és al Music Hall, és clar. Que un tècnic amb un d'aquests grans focus de llum segueixi de lluny detingudament els moviments d'un sol personatge en escena, és garantia que li veurem el rostre quan canta; un per tants solistes d'aquesta mena, així mateix és demandat pels divos en qüestió.

³⁷³Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

³⁷⁴Joseph Sbovoda, Čáslav, Bohemia, 1920 – Praga, 2002. «Soy un arquitecto y un escenógrafo, y la percepción intensa de mi tiempo es y siempre ha sido la base de mi trabajo. Y como en su principio, también me parece ahora que el mundo y la humanidad se encuentren en una encrucijada: o la salvación o la ruina.» Los secretos del espacio teatral, Ubulibri, 1997.

³⁷⁵Graelles mòbils que conformen un compacte de 9/10 grans lents, equipades amb LED de 60W CW / WW que produeixen feixos de llum de 4° (quars) blancs estrets i potents, els quals pràcticament no s'esbarren gens (complet: 175.000 lux @ 3m). Amb ells, es creen entre d'altres, efectes dinàmics de 'cortina de llum' d'enorme potencia. Els grans teatres —òpera, musical, i concerts de música roc/pop—, els estudis de TV i els platós de cinema els tenen en un serial collat entre si per subjeccions expressives a tal us, de manera que emeten una linealitat lumínica de tants metres de llargada com la longitud del pont de l'escenari ho permeti i abastint tants d'amplada com damunt l'escena calgui tacar-hi de llum, arribant a sumar, en el cas del Liceu per a *L'enigma di Lea*, entre 120, 140 focus. Altrament, els LED poden controlar-se individualment per tal de produir feixos blancs ajustables, des de 3000K càlids amb alto CRI fins 6000K blancs freds.

l'orquestra, i fa senyals amb la mà i el gest facial per, molt alegrement i amigable, saludar-ne un i altre o altres. Amb aquesta interacció, les consignes escèniques es desplacen. I més ho faran quan, poc més endavant, veurem encara que el Schicksal de Portaceli donarà un senyal al mateix director d'orquestra, tot indicant-lo que pot continuar amb l'orquestració, després d'una suspensió momentània de la seva batuta en l'aire. Aquest grapat d'expressions gestuals són consignes escèniques inequívokes d'integració: totes les parts són ara part de la cosmogonia de la ficció.

En fer reconeixement de l'existència dels que normalment quedaríem a fosques i en l'anonimat, la narrativa fa mudament la sinergia de totes les realitats, concatenant-ne empatia, i accentuant-la: ara, tot plegat, també va amb nosaltres. Hem deixat de ser només purs observadors del drama, per ser implícitament, també, part essencial afectada³⁷⁶.

Per bé que un altre solista hagués pogut cantar el paper essent un altre mena de contratenor (igual d'interessant, per què no), Xavier Sabata, atesa al seva capacitat actoral i el seva destresa per desplegar-se escènica és qui ha dotat, definitivament, d'entitat, al Dr. Schicksal. Aquest flirteig incluiu amb el públic i amb l'orquestra que caracteritza aquesta proposta escènica funciona pura i exclusivament perquè l'interpret en qüestió a qui ha recaigut la tasca la sap manegar.³⁷⁷

El procés creatiu concernent al període d'immersió d'assaig escènic és molt important. Comptar amb un període profitós per a poder provar, i desestimar, si escau, i experimentar de nou, les propostes i les consignes creatives anteriorment descrites en els llibres de direcció, és la clau, no direm de l'èxit, però sí de la qualitat i l'interès artístic d'una obra total.³⁷⁸ A *L'enigma di Lea* ens consta³⁷⁹ que va ser la solvència i altíssima qualitat artística, així com la generositat creativa de tots els components de l'equip directiu artístic

³⁷⁶Es tracta d'un estímul que des d'un aspecte dramàtic, esdevé inestimable.

³⁷⁷Molt probablement són decisions que s'han pogut anar prenent durant el procés creatiu escènic, ja que per bé que haguessin estat apuntades o tingudes de referència durant el treball de taula previ als primers assajos en escena, s'acaben consolidant en la dramàtica, només si la sinergia, complicitat, i l'entesa entre la direcció escènica i el/els solistes ho propicien. En aquests sentit, també és de la competència de la direcció escènica, intuir, i predisposar-se a catalitzar, la solvència tècnica, artística i personal de l'element humà amb el que es treballa, per saber potenciar-lo, i magnificar-lo tant com es pugui sempre que vagi en benefici de l'espectacle total, alhora que també ho és contrarestar-ne les humanes limitacions, com tanmateix, saber desestimar propostes que no escauen.

³⁷⁸De la fluïdesa i intel·ligència amb la que es treballi en depenen moltíssimes concrecions del dispositiu escènic. Allà és on es veu tot. És on el magma humà que és un espectacle escènic, i molt més en el cas del multitudinari operístic, no ja per la presència del cor, sinó per la quantitat de solistes, de personatges, entre els principals i els del repartiment, els veiem en acció i en convivència artística. És l'únic lloc —per damunt la sala de càsting, la de treball de taula, la d'assaig musical—, on podrem testar com quallen les seves respectives presències, les seves capacitats comunicatives pel que fa a l'expressió corporal, la facial, l'energètica, i l'emotiva. És on veiem si els vestits que havíem dissenyat, responen a una conceptualització, escauen o no als intèrprets; és on la caracterització prescrita encaixa o no amb els caps, rostres i cossos; és on veiem, de l'escenografia, la funcionalitat al servei o en contra dels desplaçaments dels seus pobladors. Casos de solistes que no han pogut cantar o actors que no han pogut interpretar els seus rols per la incomoditat del vestuari, ni en espais escènics malgrat el seu interès arquitectònic per raons d'impracticabilitat, n'hi ha centenars en la història no escrita del teatre. Creiem necessari destacar l'observació que arribar als assajos escènics és la jugada als daus més arriscada de tota la partida que n'és el procés creatiu des de la seva concepció primera de l'art escènic. I malgrat l'obvietat, tradicionalment a casa nostra no se li dona la importància corresponent, atès que essent ja a la recta final, se li mendiquen hores de treball i se li acaben oposant un sensfi de traves, penes i treballs, de les n'acaben pagant la conseqüència la producció sencera.

³⁷⁹Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

escènica que van romandre durant tot el procés d'assajos en constant presa de notes i en amatent revisionisme dels canvis necessaris i pertinents, com tanmateix, la dels solistes més destacats, Xavier Sabata i, per descomptat, Allison Cook, el que va sortejar les dificultats d'un procés creatiu, feta la cronometria a l'ús sempre tan apurada, procedint a processar informació a contrarellotge.

Apreciem, a raó d'aquesta interpretació Portaceli-Sabata de Schisckal, que a priori l'entrada del personatge transmet un registre seriós i amenaçador: el seu rictus labial sever, l'expressió facial més aviat dura, la gestualitat que s'expressa a cop d'estrebades, cap somriure sorneguer, ni que en fos un de lleu, ni cap posat d'amable condescendència.

Sabata, en aquests moments, aprofita per seguir expressant-se, i, on hi ha pausa de text, ell emplena la situació escènica amb gest.³⁸⁰ Així doncs, se'ns predisposa a presenciar un personatge que, efectivament, ja no parará quiet ni un moment.³⁸¹ El que és indiscutible, però, és que omplirà de dinamisme l'escenari i propulsarà un nou ritme a l'espectacle, sacsejant la inèrcia més aviat hieràtica i angoixant i fosca amb què fins ara se'ns ha anat servint la història.

De l'angoixa, però, no ens deslliurem, ja que la il·luminació s'encarregarà de fer-nos-la persistir, enaltint el rovellat d'un ferro indesitjable, gàbia a banda i banda del gran compartiment estanc escènica on tot transcórrer. De nou hi hura un moviment de les Sbovoda més laterals, i canviaran el seu feix de color, del blanc al verd clínic. Llum asèptica per a il·lustrar en l'imaginari una localització asèptica, tal com la descriu l'Ignasi Camprodon en la seva conceptualització lumínica, i que ens ha permès sense més *abracadabres* escènics, fer-nos a la idea que hem transcorregut d'un 'no-lloc' a un 'lloc' —la institució psiquiàtrica—, i vet aquí un altre triomf del dispositiu escènica.

Pel que fa a Lea —de qui fa estona que no ens n'ocupem atès que com ja havíem apuntat, no es troba, per primera vegada en tota l'opera, en escena—, ens n'haurem de preparar per si, en reparèixer, ha sofert alguna transformació.³⁸² De la mateixa manera pel que fa a Ram i els Mils, que en la didascàlia a Acantilado de l'inici d'aquest II Acte constaven presents en l'escena i no ho han estat pas. Aquesta divergència entre el text i la Dramatúrgia escènica té connotacions, ja que, pel públic al Liceu, cap d'aquests personatges ha assistit a l'entrada de Schicksal, ni a la seva presentació, i per tant, no hem vist com els afectaven les impressions que ell els pogués causar. Quan, finalment, apareguin en aquest nou reialme de l'antic gerent de circ vingut a director de frenopàtic, els espectadors haurem de pressuposar un munt d'informació que no s'ha fet gens explícita en el transcurs dels darrers esdeveniments, i tot plegat engrossirà l'entreteixit de tensions dramàtiques dels personatges en escena.³⁸³

³⁸⁰Escoltant música i lírics, veiem que els mots, que en llegir-los formen una sola frase, en escena queden fragmentats i interromputs per compassos musicals. La comprensió del contingut queda suspesa, la música queda al descobert i ella sola s'ha de bastir i sobrar per a mantenir-nos a l'espera per complementar-ne el fil conductor argumental.

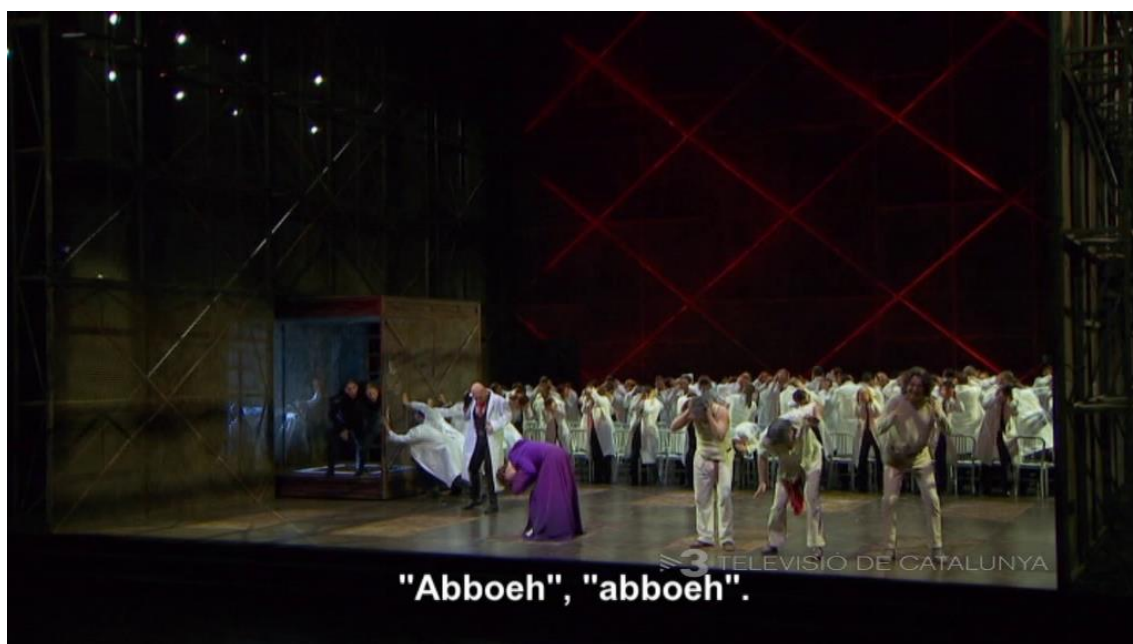
³⁸¹Considerar si aquesta continua mobilitat és o no excessiva, és una qüestió de gustos, de criteris estètics escènics fins i tot, dels quals n'hi ha tants com caps mirant-s'ho des de les butaques. Aprecieu-ho: <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³⁸²Efectivament, tot personatge ha de ser susceptible de patir una transformació o altrament esdevé pla. I si aquesta transformació no es fa evident en l'acció visible escènica, s'ha de poder apreciar en una següent nova aparició.

³⁸³El que volem rellevar és que en no ser-hi, en escena, aquests personatges, incloses Les Tres Dames de la Frontera, en una estrena mundial de la que, en principi, no coneixem al detall el periple argumental, és

Quan per fi Schicksal ja és a peu d'escenari, un cop el muntacàrregues ha descendit del tot i n'ha eixit, ens transmetrà, també, embolcallant tota la càrrega descrita, una aguda ironia. Aquesta marida i es cohesiona amb la mirada irònica amplament comentada més amunt a propòsit del text posat en boca del cor dels guardians filantrops.

➤ 9. *Guinyol burlesc*
(0:58:00)



Il·lustració 34 (II. 9. Guinyol burlesc 01:00:38)

Per quan els subtítols anuncien: 9. *Guinyol burlesc*, que en el llibre es llegeix a 11. *Guiñol Burlesco* (Argullol, 2019: 67-74), veurem que Schicksalés un personatge més aviat grotesc, la imatge deformada d'algú qui, efectivament, en lloc de marcialitat, projecta divertiment. Anirem apreciament al llarg d'aquesta escena el text retallat de la publicació, que posat al servei del dispositiu escènic, no es desplega en la producció liceïsta. Les didascàlies ofereixen consignes que, o no són seguides, o s'han desenvolupant a contra text expressament. Pel que fa al Dr. Schicksal, es tractarà, doncs, en escena, d'un antiheroi³⁸⁴ a qui veurem riure i riure's de si mateix, i a qui veurem ser sorneguer amb tot

que no hi ha expectativa escènica ni l'emoció catàrtica corresponent, ja que ni tant sols ens cabria esperar si han de reparèixer o no. El que sí hi haurà, doncs, pel contrari, és l'element sorpresa magnificat.

³⁸⁴A raó de la figura de l'Antiheroi en la postmodernitat i en els discursos de la postveritat, Albert Lladó (Escola de pensament, Teatre Lliure, Barcelona, 2020-21 <https://www.teatrelliure.com/ca/escola-de-pensament-22-23>) comenta que en la contemporaneïtat cinèfila, com el *Jocker-Phoenix* (Todd Phillips, 2019), avui, fins i tot, t'esperonarien a fer una revolució. Tanmateix ho desplegava ja, a raó del teatre en clau d'absurd de Bertolt Brecht, en Ricard Salvat (<https://fundacionricardsalvat.org/>). Tot plegat, es correspon a la prefiguració evolutiva per la qual un personatge 'dolent' es guanya la simpatia del públic per la seva interpretació i carisma. Fins aquí, aquests paràmetres per la construcció d'un personatge avalarien el nostre anàlisi del Shicksal/Sabata-Portaceli; però malgrat Argullol ha creat un personatge que parla en primera persona i auto expressa la seva biografia, no acabaria de coincidir amb el patró al que es referien aquests nous arquetips cinèfils, ja que el que el que preconitza la tendència i els fa tan atractius al públic, és saber de la seva vida personal, que ens insuflin llàstima, generant-nos empatia, i absolent-los, ja que si fan un mal, ho fan per a fer un bé a d'altres (un mal als poderosos o als opulents, un bé pels

plegat, fins i tot quan aparentarà ser compassiu amb Lea. Hi haurà, en aquest sentit, una dosi de crueltat de l'alçada d'algú molt humà, algú molt contradictori, en el Schicksal de Sabata-Portaceli. Aquesta qualitat d'humà que l'allunyarà de l'arquetip amb el ha estat descrit en les didascàlies, esdevé una cosa realment sorprenent, atès que res vist fins ara en l'arc dramàtic apuntava la possibilitat d'aquesta consigna, i ni de lluny s'ha intuït cosa semblant en el text llegit.

Un personatge amb bata blanca mostrant-se com un servent del Doctor —per la seva expressió corporal actoral, veiem que és un dels ballarins i no un membre del cor— ha obert la balda de seguretat del cub perquè en descendeixi Schicksal. Un cop aquest ja es troba finalment a peu d'escenari i, mentre el muntacàrregues puja buit per perdre's en la pinta de l'escenari, aquest guardià l'ajuda a posar-se una bata blanca damunt del negre vestuari amb el que se'ns ha presentat.

Aquesta bata blanca amb la qual ha quedat vestit ara Schicksal l'uniformitza amb la resta de personatges pobladors de la institució, els quals s'estan asseguts al darrera, en les seves fileres de cadires arrengrades, i els veiem mig d'esquena-mig, de front a l'escena: hom ho associaria a escolars castigats. En qualsevol cas, la bata de Schicksal romandrà oberta tota l'estona, en clara oposició a la de la resta, els quals la porten botonada de dalt a baix, mantenint així ell, els vestigis del seu idiosincràtic fosc atuell a la vista. Subtil detall, aquest, aparentment, però determinant per la seva efectivitat, element bàsic del dispositiu escènic, una simple peça de roba, que portada d'una manera o d'una altra, afegix una altra pinzellada, ja que en aquest cas, la bata blanca desbotonada contribuirà al dinamisme de la caracterologia del solista per la mobilitat incessant que, amollada al cos d'en Sabata, transmetrà.

La il·luminació, en els matisos en els que es degrada subtilment, contribueix, també, a transmetre'ns la nova ambientació on Lea acaba de ser de nou introduïda.

No només ella, ja que en una de les accions millor conjuminades entre els elements escenogràfics al servei de la conceptualització de la direcció escènica d'aquest espectacle operístic, els Mils reapareixeran. Efectivament, els veurem amb el seu somriure terrible dins la carra de l'esquerra,³⁸⁵ que en un vaivé de voler entrar, l'enreixat mòbil és empès des de dins les bambolines cap a l'escena. Quatre dels batablanques —abans, figures inquietants—, alhora i en sentit contrari, empenyen de dins de l'escena les carres amb els Mils a dins. D'aquesta manera veiem com els uns estan provant d'envair l'espai on transcorre l'acció dramàtica mentre d'altres s'esforcen per tal d'expulsar-los cap a la foscuria d'entre cametes d'on han sorgit. La força dramàtica que se'n desprèn, és contundent i molt efectiva, més encara quan s'està fent coincidir amb l''Abboeh Abboeh' de la tèrbola parella, ja que en sentir-los, el cor en ple que s'havia posat dret amb el tocar de peus enterra de Schicksal en escena, es taponen les orelles amb les mans, expressant amb els seus cossos i caps, la interrupció que els ocasiona el clam dels siamesos. És aquesta una consigna gestual molt reconeixible pel públic. A més, tothom en escena se'n veu afectat, atès que tant Lea, com el mateix Schicksal, també se'n ressentiran, reaccionant amb moviments convulsos respectivament. I vet aquí, com ara, l''Abboeh' ha assolit un nou i més clarificador significat, ja que el gest ha subratllat l'estridència de l'harmònic musical amb el mot que la conté, i entre el públic del GTL no queda ningú que dubti de l'efecte devastador d'aquesta expressió.

pobres o els desatesos: la qual cosa no deixen de ser altres arguments universals, efectivament, com l'Ali baba o en Robin Hood), i no és aquest el cas.

³⁸⁵Costat 'Rambles'.

Ha estat en aquest mateix instant que hem vist Lea anant a cercar refugi en Schiskal, cosa inimaginable en la lectura del conte mític. Aquesta relació que s'ha establert entre els dos personatges, pren tot el sentit en haver-nos estat servida, en escena, concatenada en el conjunt de la resta d'accions. En l'escriptura escènica, Schiskal no només s'ha mostrat destorbat per l'Abboeh dels Mils, sinó que ha anat a donar un cop de mà als batablanques, que ni amb tota la seva força d'empesa estaven sent capaços de fer fora als intrusos, de manera que ha hagut d'empènyer ell mateix, en persona, per a succeir. El rebombori ocasionat per tot plegat, ha inferit un dinamisme argumental fins ara inexistent.

Un cop la carra ha desaparegut, engolida endins, fora de l'escena, la paret enreixada del gran compartiment estanc que és l'escenografia, s'immobilitza, fent tot l'efecte d'una porta que per fi s'ha aquietat, després, d'insistentment, no acabar de tancar-se bé mai. Tot l'estrèpit que s'havia detonat, es silencia de cop, i en Schicksal reacciona en una altra de les encertades troballes pròpies del dispositiu escènic,³⁸⁶ en emetre, al marge de la partitura, una onomatopeia sonoríssima d'alleujament, després de l'esgotadora estona de pugna energètica que ha mantingut empenyent les carres per tal d'enretirar-les enfora. El cor, el qual s'havia desendreçat, i fins i tot alguns dels membres s'havien posat dempeus, emet a l'uníson a mode d'eco la seva, d'onomatopeia, després de la qual, s'asseu tothom de nou, ara rendit.

El buit musical —silenci musical—, probablement inexistent en la partitura però pactat per a l'ocasió, s'ha omplert, doncs, amb una expressió orgànica eloqüent que ha emplenat de semiòtica l'escena, tot provocant el riure entre el públic. S'ha donat espectacle, i la Dramatúrgia escènica ha explicat el que cap didascàlia havia descrit.

Mirem-nos Lea més detingudament entre aquesta turbamulta. Tan solitària que l'hem pressentida fins ara, literalment parlant, que només l'havien envoltada individualitats transeünts, sempre entre la penombra, i ara, en canvi, haver de fer un esforç per trobar-la en mig de tot aquest col·lectiu ple de llum. Amb tot, quan la trobem, no li ha marxat aquesta aureola d'esser singular, absent i fora de lloc, que l'ha caracteritzada; ans el contrari, bé podríem dir que se li ha accentuat. No és només aquesta, per subtil que ens pugui semblar, l'única transformació del personatge. També el seu aspecte físic ha canviat, i el color amb el qual l'haurem d'associar, ara per ara, és un altre. Certament, fins ara, el blanc, amb tota la connotació atàvica evident que damunt Lea tenia, ha estat la divisa que la definia; ara bé, el blanc, en aquesta nova escena, en aquest Acte II, connota de manera distinta. El blanc significa asèptic, en una institució de reclosos mentals. Efectivament, Antonio Belart ha dissenyat per Lea una mena de vestit de color lila que va per damunt del blanc d'abans, que tot i entallar la figura femenina, no presenta cap mena de costura sexualitzant. Ben al contrari, de mànigues amples i acampanades, acabades amb vèrtex damunt les mans d'Allison Cook, i amb una mena de caputxa que li cau per darrera de les espatlles, i amb una llaçada llarga que li envolta la cintura, i amb el faldó llarg fins els peus, ampul·lós, fent voleiar la densitat del teixit per cada passa i moviment de la intèrpret, ens ofereix més aviat referències que anirien entre les d'un hàbit cardenalici i les d'un abric de primavera de passarel·la d'alta costura atesa l'elegància que desprèn. El Lila (o magenta), color atribuït al feminisme, és també prou lumínic com per a distingir-se, i prou harmònic com per amalgamar-se, en mig de tot el quadre pictòric que ja hi ha en escena.

³⁸⁶En subratllem la qualitat de troballa que només s'ha pogut haver després durant un procés creatiu d'assaig, en ser-ne evident l'absència d'una consigna d'aquestes característiques en el text material de partida.

Quan Lea ha entrat, ho ha fet sola, pel propi peu. Tot i intuir-la desorientada, no ens ha donat massa temps a prendre nota de com s'ha d'estar sentint en aquest nou entorn, d'ençà l'última vegada que l'hem vista. Els l'Abboehs han envaït l'espai i és el propi Schicksal qui la pren del braç, i l'estira, com per a fer-se-la seva i allunyar-la dels Mils, quan Lea ha cercat refugi en l'ex-domador de circ, davant l'amenaça de la invasió dels altres dos. La supranarrativa escènica ens indica amb aquesta acció que ja hi havia establert alguna mena de relació curullada, anterior a aquest precís instant. Tot plegat respon al recorregut psicodramàtic dels personatges que des de la direcció escènica s'ha traçat, i per la qual se'ns detona un bell munt d'informació subjacent. De Lea, altrament, de seguida prendrem nota de la seva desorientació, fruit de la incomprensió que mostra sobre el lloc on es troba, i de la incoherència de tot allò què l'envolta. Un moment molt eloqüent, inspiradíssim, succeeix quan ella es gira sobtadament quedant d'esquenes al públic per l'ensurt que li ha suposat la resposta a l'uníson del cor a la onomatopeia liderada per Schicksal, havent-s'hi escudat ella darrera del seu cos, per a protegir-se dels Mils; veiem com Lea pren consciència, just en aquell precís instant —i no abans— de la presència de tota aquella multitud batablanca del seu darrera, quedant completament astorada, quan nosaltres, el públic, ja els teníem integrats. Acabem de recollir que nosaltres tenim més informació sobre l'univers on som que la nostra pròpia heroïna, la qual sembla que l'hagin dipositada allí sense transició. Som nosaltres, doncs, els espectadors, els que anem per endavant. Podrem especular sobre esdeveniments futurs de l'acció. I aquesta reacció seva en què es fa evident la falta d'informació sobre el que li està passant o li és a punt de passar, ens la situa en un altre registre empàtic.

En tot cas, de moment, res ens fa pensar que pugui estar patint cap mena d'injúria física, tot i que les consignes gestuals i l'expressió corporal d'Allison Cook ens indueix a pensar que Lea pot haver estat sedada, o fins i tot drogada, per tal de ser conduïda fins aquí.

Però Lea no ha entrat sola. Simultàniament a la seva arribada per l'altra banda de l'escena, la de la dreta, s'hi han introduït tres altres personatges nous. Certament, el dinamisme és creixent i molt estimulant, després de gairebé una hora d'espectacle operístic de ritme escènic més aviat lent³⁸⁷ pel que es considerat reglat entre els paràmetres escènic-dramàtics propis del Drama Absolut canònic.³⁸⁸

Els tres personatges nous que veiem han entrat plegats, i són, tal com els anuncia Schicksal, Miquel, Lorenzo i Augusto, tres homes vestits dins els canons de la nostra contemporaneïtat: pantalons i camises i samarretes; i, als peus, botes negres. El to calcari d'aquesta roba, però, com la seva pell tacada en braços mans i rostres, i el calçat, ens portaria a pensar que acaben de sorgir de les canteres de marbre de Carrara.³⁸⁹

Schicksal els ha descrit de talentosos, als tres escultors, però aquesta facultat no va acompanyada de cap atribut, sinó que els tres artistes s'han fet presents amb les mans buides.³⁹⁰ També, pel seu posat, diríem que es troben desubicats. En tot cas, de seguida

³⁸⁷<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³⁸⁸Això, no vol pas dir, que en el context de la contemporaneïtat, aquest ritme, en aparença desequilibrat entre la primera i la segona part, hagi d'invalidar la seva qualitat d'espectacle reeixit, tal com ho advocarem, per l'estructura de Text-material que se li evidencia, en el marc de la post-postmodernitat, tal com postularem en les conclusions d'aquest estudi.

³⁸⁹Corroborat per Antonio Belart, entre les converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli.

³⁹⁰En l'Annex corresponent es pot observar que en el disseny original d'Antonio Belart, els tres escultors portaven capes de colors que els remetien a personatges del renaixement o el barroc. Aquestes peces,

entendrem que tot el que faran és un dictamen exprés del director de la institució. Sobre això, és a partir del moment en què Schicksal reitera que els tres escultors han vingut per mirar d'extreure-li el secret a Lea, que constatem que ella hauria de, per fi, haver-se'n assabentat. Però el que ens transmet és que no només no en tenia ni idea, del que li estava reservat, sinó que no sembla entendre gaire res del que acaben de dir que li espera. La crueltat que això suposa, predisposa l'emotivitat del receptor. La protagonista de la història recupera el seu estatus de víctima convertint-nos a tots en còmplices observadors passius de l'abús al que serà sotmesa. La consciència d'aquest fet, correspon a una de les reflexions més feixugues pròpies de la nostra contemporaneïtat, i el públic n'ha d'acusar indefectiblement la incomoditat de l'emplaçament al qual en tant que observador se l'acaba de ressituar.

Certament, en la Dramatúrgia escènica, la percepció d'una Lea com si fos induïda, sense control sobre la pròpia voluntat, havent-se de sotmetre als designis del Dr.Schicksal, n'augmenta l'apoderament que s'atorga als artistes. Cal d'entrada dir, que s'ha establert dramàticament que tres homes, més el domador, i en fan quatre, han d'acorrallar una sola dona. Veiem a una Lea assetjada per la cerca escatològica dels tres artistes; veiem a una dona per enterra de quatre grapes, a qui tres homes, un després de l'altre, l'aclaparen per darrera, per davant, pel costat, gairebé pel damunt, etc. El contingut sexualitzant del que es va dient a mesura del que es va veient ens fa assistir a un codi de representació la perversitat del qual no deixa lloc als dubtes. Amb tot, el tractament que en fa Portaceli aconseguix escapar de l'obvietat a la qual ens té acostumats l'imaginari més recurrent servit en els medis, les pantalles televisives i les cinèfiles. L'abús de poder inherent en el contingut, es va esfilagarsant. Si no fos per la perspectiva de gènere de la Dramatúrgia escènica en oferir-nos aquest biaix per mirada se'ns faria palès, a l'ús, el gust per la recreació de la situació. En certa manera, malgrat no li sostreu l'horror de la violència de gènere inherent en l'escena, queda relativitzada la seva delectança. Aquesta conceptualització s'ha explicitat a través d'una coreografia en què no hi ha traces de força física, on l'agressivitat del forcejament no és latent, on no hi ha estrebades violentes, ni figures entre els cossos dels intèrprets en posicions sexuals de la mena que l'obsenitat del mandat heteropatriarcal té en predilecció, com tampoc no té streaptease gratuïts, tant comunament emprats en les escenes amb un contingut sexualment violent del grau d'aquesta.

Destaquem, doncs, que malgrat la càrrega sexual del text en totes les intervencions líriques d'aquesta escena, a Lea la veiem absolutament coberta pràcticament des del cap fins als peus, que ni les botes se li veuen, quan la caputxa li cobreix inclús el rostre, quan és en terra arraulida sota la pressió d'algun dels tres homes, esdevenint tota ella un bassiol violeta escampat per l'escenari.

La cruesa de la història no varia, ans el contrari, no per més refinada la imatge, menys punyent; però és una evidència que la sofisticació amb què se'ns dibuixa l'escena, pertany a un codi subversiu, en haver desplegat una sensibilitat més depurada. Senzillament, un paràmetre distint de percepció del que estem sempre obligats a consumir ens ha estat proposat, amb la qual cosa, en aquesta nova producció s'ha quallat una mirada reformulada, assistint a la fita impossible d'haver-nos allunyat d'un model de representació consuetudinari —sovint primari en excés—, propi del paradigma heteronormatiu.

com d'altres coses dissenyades damunt el paper, durant el procés d'assaig, van desaparèixer fruit de decisions al servei de la Dramatúrgia escènica. (Annex DE. Fig. 18, Fig. 19 i Fig. 20)

Altres consignes escèniques reforcen la semiòtica del discurs esdevenint facilitadors per a seguir el fil conductor argumental per part del públic. Ho són per exemple, la incursió d'aplaudiments desencadenats per Schicksal i que el cor reverbera com autòmats a l'acabament de les intervencions dels tres artistes en el seu lidiar Lea; o la transformació en preguntes directes tot interpel·lant a la noia, la qual respon en gest i onomatopeia, quan això en la lectura de la publicació és inexistent; els tenors esdevinguts tres escultors-cantors, interpreten les seves respectives petites àries i se'ls pot escoltar bé, i n'apreciem les seves facultats vocals.³⁹¹ La participació actoral d'ells, molt menys exigent que la dels altres intèrprets vistos fins ara, permet en aquesta conceptualització que sigui la paraula la que exerceixi la fiblada del maltractament ja que només s'esdevé una única seqüenciació de gest i acció. Les microescenes de Lea amb els tres artistes queden establertes en un quadre plàstic concís per cada una. En aquest sentit, Allison-Lea és l'encarregada d'expressar, a través d'un riquíssim ventall de matisos, tot el dolor i tota la violència a què està sent sotmesa, atesa la seva muda interpretació entre els cossos mans i cames dels homes que la humilien. I, per altra banda, és aquest tou de correspondències ocultes el que manté tot, absolutament tot el subtext. I aquesta gestualitat esquemàtica dels intèrprets solistes, que també presenten amb les corresponents actituds els del repartiment i els membres del cor, són les que cohesionen l'arc dramàtic intern. El relat creat per la supranarrativa, d'aquesta manera, queda emplenat fins a fer-se imminentment corpori, tal com es fa latent en les diverses microsituacions i microaccions dibuixades damunt el coixí de l'orquestració musical, entre les que destaquem Schicksal fent vívida una mena d'improvisació atzarosa, a l'hora de determinar el torn de quin dels tres escultors ha d'anar primer o segon o tercer a exercir la violació damunt Lea, tan verbal com energètica, per cada vegada; o la cerca d'aprovació de la consecució, o no, per cada un dels artistes, de l'esmentat trofeu del premi que n'és l'enigma de Lea, en atorgar-los el secret de la perfecció en l'art; o la frustració, fracàs i violència interna, de tots els participants, en la resolució del conflicte, en clau de pantomima, que s'està esdevenint. Lea, fins i tot, amb el segon dels escultors que l'estan assetjant, a tall de resistència, agenollada en terra davant del públic i en senyal de no comprendre res de res del que se li està inferint, fa els senyal de la Pau tan típic dels anys 60' amb els dos dits de la seva mà dreta.

En anar reeixint el final de l'escena constatem que cap dels tres artistes ha estat capaç d'obtenir el secret de Lea. Aquí ens hi aturem per a puntualitzar que, atesa la naturalesa altament metafòrica textual de l'escena, no aclarim, en cap moment, si aquest enigma de Lea és quelcom que ella ha de verbalitzar agradosament sota l'embruix de seducció d'algun dels pretendents, o si l'ha d'expulsar del seu cos, materialitzada en quelcom de tangible, o, ni que fos encriptadament, emetre-ho d'alguna manera. Malgrat Schicksal li ha imposat aquests tres sementals, que la volen cobrir per a forçar-la, ella no revela el seu misteri. I, en reeixir el final de l'escena, amb la frustració de trobar-se tots amb les mans buides, el que Portaceli ens mostra és una imatge invertida de la previsible submissió femenina; un quadre que deconstrueix l'evident victimització i afebliment femení, després d'haver patit els greuges que aquí s'han descrit: Lea, dreta en mig de l'escena i davant prosceni, té als tres abusadors masculins als seus peus, en acció de suplica, ploriquejant i pregant-li el do del seu secret, arrossegant-se, reptant per l'escenari.

És momentani, però. Els tenors, en un concertant líric, intens i exigent, no es conformen a renunciar a posseir de Lea el que sigui que ella tingui clos en ella mateixa, i l'engrapen

³⁹¹Michele (Artista): David Alegret (tenor); Lorenzo (Artista): Antonio Lozano (tenor); Augusto (Artista): Juan Noval-Moro (tenor) (Programa de mà GTL 2019: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>)

tots a la vegada des del terra estant, pujant-li per cames, cos i braços, magrejant-la, afamats com si volguessin estripar-se-la entre ells, els uns dels altres.

Per primera vegada, doncs, la violència és explícita. Això en magnificarà l'emoció, del que assistirem, ja que escènica, la tria del moment precís per emfasitzar el que es vol explicar —en lloc de fer-ho a tothora, fent fossa la força dramàtica que contindria—, és cabdal.

En el cas que ens ocupa, a més a més de la contorsió expressiva dels tres escultors, que semblen embriagats, de tan esbarrats, Lea, visiblement, expressa la tensió que provoca el dolor insostenible amb el rictus del crit estampat en la faç esfereïda. Mudament.

Aquesta és una peculiaritat d'aquesta escena. En aquesta escena, Lea no canta, no té una sola frase. Considerarem tal decisió artística, d'idiosincràtica d'aquesta partitura³⁹² de nova composició. Durant tota l'extorsió viscuda, Lea a romàs en silenci i tot ha estat expressió corporal i facial i energètica, interpretació actoral en definitiva. En arribar a la seva eclosió màxima, l'assetjament sota el qual Lea ha estat víctima pels tres homes a la vegada, també ha estat a través d'aquest llenguatge no verbal que ha emès el crit final.

Schicksal intervé. No sabem si ho fa per defensar a Lea tot protegint-la dels embogits homes que, tot cantant que l'adoren, l'engolirien, o si ho fa per a protegir-li'n el secret, atès que el tema de l'enigma que guarda Lea, també és d'enorme importància per a ell. En qualsevol cas, l'escena derivada és d'enorme impacte visual, l'ex-director de circ ha de tirar mà dels seus zeladors perquè l'ajudin a desenganxar els tres homes del cos de Lea, i reduir-los, a la força.

L'eloqüència del quadre no precisa de més aclariments, en essència, ja que la qüestió sembla ser la mateixa de tota la vida: la pugna per la possessió del cos de la dona, amb la complaença de tots els homes que hi han participat, mestre de cerimònies, abusadors (en la ficció); observadors passius —espectadors—, i creadors (en la realitat).

³⁹²En una partitura operística del repertori, rarament es donaria una seqüència tan llarga com aquesta en la qual un solista, tenint una participació escènica clau i determinant, no tingués la seva corresponent expressió lírica, bé sigui en forma de les tan preuades i cobejades àries, bé sigui —encara que sigui—, en intervencions curtes però incisives.



Il·lustració 35 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)



Il·lustració 36 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)



Il·lustració 37 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)

Constatem, doncs, que Schisckal ha portat fins les darreres conseqüències el carisma estrafet que l'ha singularitzat fins ara. L'estilització de moviments, en un caminar desendreçat i convuls, el sosté amb rialles pròpies; estirabots de cames i braços a mode de mena de dansa macabra, són recreats amb ganyotes i llengots obscens dirigits a Lea. En acabat, tot plegat, li provoca a ella divergir d'aquella momentània afinitat que semblava versar entre ells a l'inici de l'escena, per tirar-se-li de cop al damunt, literalment, muntant-se-li a les esquenes, visiblement enrabiada de tanta impotència que sent per l'agressió a què ha estat sotmesa, de manera que els assistents de Schisckal han de tornar a córrer i l'han de desempallegar-la-hi d'ell mateix.

El terrabastall escènic encara no ha acabat, però. Just quan els esbirros arrossegant a víctimes i agressors cap a l'esquerra de l'escenari els fan fer fonedissos entre cametes a través de l'enreixat del compartiment estanc del gran cub metàl·lic, per l'altra banda, la de Jardí³⁹³, apareixen Milulls i Milboques en la seva carra mòbil cantant estridents improperis contra Lea, provocant de nou en tothom damunt l'escena la reacció aquella de l'inici, d'haver-se de taponar les oïdes. Els membres del cor són els encarregats de transmetre amb més contundència aquesta esquizofrènia col·lectiva amb el llenguatge dels signes de l'expressió corporal, i aleshores corroborem que tot i haver estat la majoria

³⁹³La banda escènica de la dreta.

del temps durant les àries-monòlegs dels tres artistes-abusadors en pràcticament penombra, han assistit a tot plegat, sense fer ni dir res. Espectadors ells, doncs, de tot aquesta injúria, sense haver-hi intervingut ningú, per mirar d'evitar-la. Mentrestant, Schicksal ha de córrer creuant l'escenari: ell tot sol prova d'aturar l'entrada de la carra, els seus moviments de força, tot i manifestar-se en clau de clown, ens transmeten impotència per aturar-la, fins que els manats batablanques al seu servei, arribaran també corrents a fer-li'n el reforç, i entendrem que ho fan un cop ja hauran reclòs als escultors, que tot just uns segons abans portaven arrossegats a la carra de fora l'escena de l'altra banda; se'ls estava acumulant la feina, doncs. I ara, sí, amb aquests reforçant a Schicksal, tots plegats aconseguiran de fer fora als Mils, aquesta vegada enfonsant la seva carra del tot en les negres profunditats de l'altra banda de les bambolines.

Aleshores encara, Schicksal —un cop fora Lea, els escultors i els Mils, amb els membres del cor visiblement aclaparats per tot el que transcorre—, intervé ell tot sol en mig de l'escena. El contratenor³⁹⁴ es refereix per primera vegada a la naturalesa del seu nom, que, pres de l'alemany, significa 'destí'. En fa una al·legoria i deixarà latent el grau de crueltat tant del personatge com del que s'està curullant en aquesta distòpia.

Efectivament, el Doctor Destí, es plany que no se li reti el respecte que es mereixeria, i l'empren amb un dels zeladors, l'engrapa per la batablanca, el llança entre mig de les fileres de cadires on han romàs asseguts en total submissió els embogits coristes, i hi salta al damunt; no en té prou, que s'abalança damunt un altre, i l'empeny enterra just quan, a l'igual que tots els demés, capcots, miraven de passar el més desapercibuts possibles, oferint amb aquesta actitud una referència inequívoca, al públic receptor, que tothom, allà, està més que acostumat a aquesta mena de reaccions del seu director, en triar a l'atzar, caps de turc amb els que acarnissar-se quan el contrarien.

Tot plegat, semiòtica del gest i de l'acció, encabit a la perfecció en el coixí orquestral. El públic ha hagut de treballar de valent per a processar, en els disset minuts en temps real que ha durat l'escena, el bombardeig d'informació visual, alhora que el text, que en simultaneïtat, i en la immediatesa, ha hagut de llegir o comprendre líricament. El tripartit escena-paraula-música se n'ha sortit airós ja que el resultat és que estem assistit a un segon acte molt pujat de to, dinàmic, estimulants pels sentits, que és el que la nostra contemporaneïtat necessita, en ser-ne addicte.

Indiscutiblement, s'ha ofert joc escènic i s'han traçat arcs dramàtiques individuals per cada ens. El públic té on agafar-se. Les accions de la Dramatúrgia escènica expliquen un conflicte. Un conflicte que, de fet, no existeix en l'obra textual, ja que tal com a continuació puntualitzarem, en cap moment se'ns ha dit cap a on es va o què es vol aconseguir.

Efectivament, en *El enigma de Lea. Cuento mítico para una òpera* no s'explicita ni la clau de la intenció de la veu narrada de la història ni el rumb cognitiu que pretén portar. Si, un cop bolcada la història a la partitura, n'escoltéssim el contingut només dels cantants, posem per cas, en un concert, o en llegíssim només els subtítols, o llegíssim només el llibret orquestrat, els receptors de la nostra contemporaneïtat a casa nostra, no gens preparats, no gens avesats a obres de nova creació, haurien tingut greus dificultats per a dur-se'n una correlativa impressió del conte.

³⁹⁴En un joc vocal agut i estrident estafet, que denota una molt interessant prestidigitació lírica, i que conjumina excel·lentment amb la idiosincràsia que se li ha creat en aquesta Dramatúrgia escènica.

En aquest sentit, és que, també, s'ha generat debat.³⁹⁵ Quan es coneix l'obra del professor Argullol³⁹⁶, es pot intuir que l'escena en el text ratlla la farsa, de manera que, en veure l'espectacle, es reconeix de quina manera, pel que pertoca a aquesta escena en concret, Portaceli n'ha assolit un maridatge amb la seva pròpia escriptura escènica,³⁹⁷ sense deixar d'advocar, per damunt de tot, per una perspectiva de gènere.

I és a raó d'aquest darrer punt que ens referirem tot seguit al text que es pot llegir en la publicació que Rafael Argullol presenta a *Acantilado*.

Recapitulant, l'escena a què acabem d'assistir, una de les més llargues fins ara, ens ha permès de conèixer a d'altres personatges, com ho són els artistes, els escultors que anunciats per Schicksal, han mirat d'extreure el secret de Lea. Ho han fet ben violentament, mentre el mestre de cerimònies que és el Dr. Destí, ha dominat l'escena en correspondència a l'autoritat que li hem vist exercir damunt de tots els altres, inclosos els pacients en què s'han convertit els membres del cor en haver anat a seure a les cadires que ja eren disposades al darrera. La seva actitud s'ha llegit de submissió, abnegació, i resignació. A estones, també se'ls ha vist aclaparats, atesa la successió de múltiples esdeveniments, com n'ha estat l'intent per part de Milulls i Milboques d'entrar muntats en les carres, i que ha fracassat gràcies a l'acció que han emprès Schicksal i els seus ajudants. L'escena, doncs, en definitiva, ha resultat tan divertida com cruel, i s'ha desenvolupat amb gran espectacularitat i dinamisme en tot el seu conjunt.

En la publicació d'*Acantilado* se li demana a Lea que mantingui un posat entre complaent i fugissera, oferint-se en les tres formes de l'amor, el virginal, el místic i el sexual, mentre és cobejada pels seus pretendents escultors (Argullol, 2019:75). Se'ns revela una evidència: la connotació d'objecte sexual a disposició, amb la qual se la fa present a l'inici i a través de les llargues intervencions dels tres homes, tant més quan les metàfores emprades fan referència a un munt de tòpics de la societat assedegada de consum sexual en què ens ha convertit la tirania de l'heteropatriarcat.

Molt distint és aquest context en lectura del que s'ha vist en l'escena, atès que, en el primer, allà on s'han desplegat imatges poètiques que referien plaer físic propiciat a partir del cos femení, èxtasis coital, al·lusions al delit de les fel·lacions, dominació versus supeditació, assumptió del goig orgàstic i orgiàstic de la dona, sota submissió al mascle i a la divinitat-home, idealització del benestar, garantit per la proximitat de la joventut femenina al servei de la masculinitat madura, així com d'altres imatges en aquesta tessitura, l'actitud de Lea escènica ha estat molt lluny de ser complaent.

Com també ha estat molt lluny la Lea escènica de recrear aquells tres estigmes descrits per l'autor catalogats tradicionalment com a úniques formes possibles de l'amor, sota una perspectiva exclusivista de l'heteropatriarcat,³⁹⁸ és a dir: el virginal, el místic i el sexual.

En qualsevol cas, la nota més rellevant per la qual hi ha confrontació de paradigma, és que en la publicació, la dona protagonista, apriorísticament, es demanada —és exigida—, sigui quin sigui el tracte que haurà de rebre per part dels homes que la venen a cercar,

³⁹⁵ <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

³⁹⁶ Veure més amunt, en aquest mateix capítol, tot el que, en funció d'aquest anàlisi, s'ha desplegat de l'obra del Dr. Rafael Argullol.

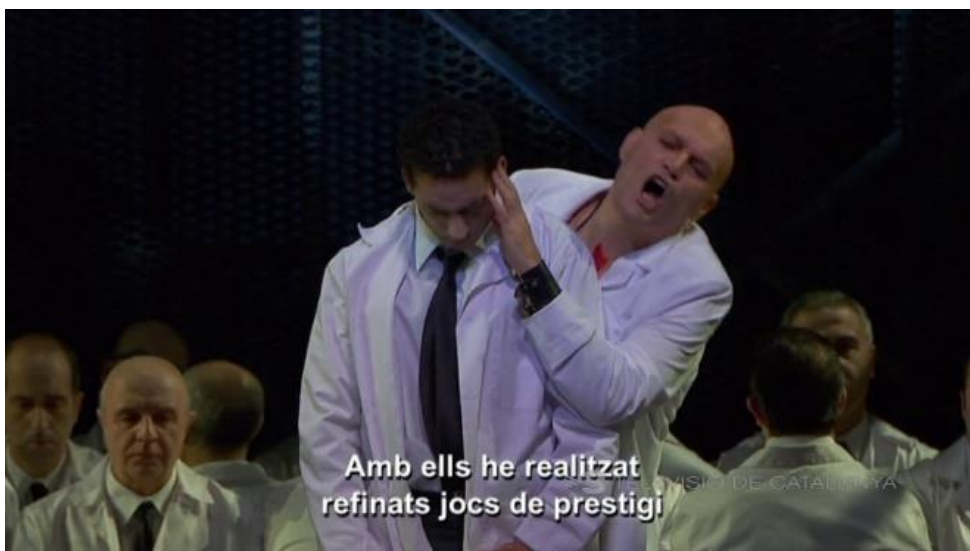
³⁹⁷ Amb el seu equip artístic escènic, incloent-ne l'alt nivell interpretatiu escènic dels solistes.

³⁹⁸ A raó del Tercer Feminisme dins els discursos de la Postveritat, així com els paradigmes promoguts pel «Queer» i el «Poliamor», avui, a finals del primer quart de segle vint-i-u, altres corrents de pensament, esfilagarsades en diverses i variades extensions, ja han anat prenent posicions, i en aquesta cartografia perfilada en la nostra contemporaneïtat, hi trobem multiformes variants de manifestacions amoroses.

de ser partícip del joc amorós, si més no, del de seducció. La consigna la trobem ja a la didascàlia³⁹⁹ que encapçala l'escena en qüestió. En aquesta didascàlia, doncs, no s'ha establert la possibilitat que ella pugui dir 'NO'. Que és exactament el que fa en escena. Que Lea doni o no doni el seu secret, és un tema a banda, a què abans, durant o després, ofereixi o no, consentiment a mantenir relacions a mercè de tres homes (que en són quatre, amb en Schickal de mestre de cerimònies de la juguesca). I en lloc es llegeix que el doni pas, aquest consentiment.

En aquest sentit, aquesta categorització textual sexualitzant entra en flagrant conflicte amb la desplaença amb la qual, en escena, una conceptualització sota mirada en femení, deixa clar que entoma, davant aquesta malversació expositiva pròpia de la cultura del patriarcat que al llarg de la tradició venim digerint, en tractar el cos d'una dona. Més encara quan, en una situació d'inferioritat de condicions, a la dona se la té empresonada o minvada la seva capacitat per exercir cap mena de defensa, com és Lea, en trobar-se erràtica.

➤ 10. La màgia del doctor Schicksal
(01:16:20)



Il·lustració 38 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)

³⁹⁹Com s'ha anant indicant reiteradament, la didascàlia és el fragment que, pel que fa al lector, el predisposa en el punt de mira a partir del qual copsar el contingut i la idiosincràsia de l'escena, i, pel que fa a l'equip de direcció escènica al càrrec d'una producció, en són les directrius prèvies damunt les quals es comença a treballar un i tots els personatges.



Il·lustració 39 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)

En la publicació d'Acantilado, que es correspon a 12. La màgia del doctor Schicksal (Argullol, 2019:75), i que en els subtítols es llegeix *10. La màgia del doctor Schicksal* (Argullol, 2019:75), ens endinsem en l'última escena del II Acte, en la qual hi trobem un llarg soliloqui de l'antic domador, algunes intervencions del cor, i, ja cap al final de l'escena, un monòleg de Ram. Lea no hi consta, i cap dels altres personatges del repartiment tampoc. La didascàlia descriu una consigna en la qual, per entomar l'escena, hi ha d'haver una representació de caire spectral i paròdica en què el cor i el doctor del destí s'han d'anar intercalant les intervencions (Argullol, 2019:75). La didascàlia, breu i concisa, dona una directriu genèrica, certament. D'ella, però, no se'n pot extreure cap detall ni concreció ni especificació. No tenim indicacions per a realitzar les accions, les transformacions o la corporeïtat del que s'hi indica. Per tant, tot el que veurem que succeeix entre els components de l'escena, és responsabilitat de l'escriptura escènica.

Per altra banda, tota l'escena està escrita en clau de veu narrada descriptiva; es tracta d'un monòleg-ària que ha d'interpretar Schicksal. De primer, ens parlarà d'ell mateix, de nou, centrant ara el contingut en la seva anterior vida circense, de tot lo qual se'ns fan evidents, fàcilment, les connotacions tractades ja en *El fin del mundo como obra de arte*.⁴⁰⁰ Després, parla del fet de ser-ne ell, el Destí, dins el mateix àmbit poètic-metafòric narratiu. Schicksal descriu també què li passa a Lea allà on sigui que s'està, sense dir-nos on —nosaltres no la veiem en escena—, i ens recorda la seva qualitat de vagarejant, sense aportar cap dada nova que ens faci copsar quees troba en evolució —i/o involució—, de com l'hem vista els espectadors per darrera vegada.

La intervenció, doncs, no presenta pas ara tampoc, un registre psicodramàtic. En aquest sentit, hi trobaríem a faltar una inferència dramàtica, de la intervenció del personatge, en una corresponent acció-reacció, damunt la trama principal que se'ns explica. Això seria, certament, així, si seguim considerant aquest text-material per a l'òpera que n'ha resultat,

⁴⁰⁰En aquest mateix capítol, més amunt, podreu veure com s'ha desplegat aquest contingut, principalment, a: Argullol, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*. Acantilado. Barcelona, 2007.

un de dins el paradigma del Drama absolut (Batlle, 2020), en el qual fins ara l'ha volgut encabir la recepció de la contemporaneïtat.⁴⁰¹

Mentre Schicksal parla, el que sí li veiem fer, és un desplegament del seu poder (de l'abús d'aquest poder). Efectivament, el seguit d'accions que dins la Dramatúrgia escènica configuren aquest personatge ens l'explica molt eloqüentment, ja que en formular els seus preceptes se'ns mostra colèric i fa recaure aquesta intemperància en els zeladors-servents, fent-los anar d'una banda a l'altra amb només una, però, imperativa, indicació amb el braç, tot apuntant-los amb el dit índex, fent-los posar de bocaterrosa, reptant quals automats, o fent-los fer desplaçaments convulsos, en petits salts, en les bandes laterals.

El cor no canta, en el sentit ple del concepte d'intervenció pròpia, sinó que emet, molt, molt subtilment i suau, de manera que és fa pràcticament imperceptible, una mena de sottovoce, brevíssim, encavalcat a la intervenció de Schicksal. Sobre això, cal evidenciar que el cor porta en escena tot l'acte segon, la seva presència ha estat indispensable però s'ha prescindit de la seva veu.⁴⁰²

Efectivament, el cor, assegut a les seves cadires, porta sense cantar més de vint minuts escènics i ens fa partícips, això sí, que el seu immobilisme és en resposta al terror que li ocasionen les estrambòtiques reaccions del cínic doctor.

Schicksal ens fa referència a Ram, quan aquest, des del fons dreta⁴⁰³, per darrera del cor, apareix en escena per primera vegada en tot l'acte segon, malgrat que les didascàlies d'Argullol indicaven que hi havia de ser des de l'inici, com si fos una mena d'emalum cec.

El Somnàmbul entra conduit per dos dels zeladors. A partir d'aquest moment no serà ja més referit com a Ram ni per part de l'autor ni dels altres personatges. A mesura que s'acosta des del darrera a l'escena central on Schicksal s'està, el veiem encara més tosc i marmori que en la seva primera intervenció a l'Acte I. Va recorrent tota la línia de cadires fins a l'altra banda de l'escenari, i en anar baixant cap endavant apreciem que va enfundat en una camisa de força: un disseny estàndard de reconoscibles connotacions per a tots els espectadors. D'ell, el director de la institució d'alienats, n'explica, entre d'altres coses, algunes de les quals ja sabíem, com n'és el famós petó que va voler fer a la Mort i pel qual està condemnat a ser tot fredor racional, zero sensibilitat sensual, restant perdut entre les hores...

La intervenció de Ram és molt onírica (Argullol, 2019:79-80). El contingut és hermètic en la línia que ho han estat la resta d'intervencions, potser més i tot, encara. No queda gens clar què vol dir-nos ni quin és el seu trajecte vital en aquest moment, si no fos per la partitura d'accions que la direcció escènica li ha marcat de fer. Són el moviment convuls quan sembla que hagi de caure defallit i els zeladors l'han de sostenir; el desplomar-se finalment de genolls davant prosceni a instàncies de Schicksal; i el somriure trist que ens regala, els encarregats d'oferir-nos un relat. Un relat que anirem copsant en prefiguració mental els receptors, en base a tot el tou d'informació inherent subconscient pertanyent

⁴⁰¹<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

⁴⁰²En antigues programacions operístiques ancestralment tradicionals i convencionals, això no era tolerat, doncs un cor que només era requerit per a fer el treball actoral era remés de figuratiu, per tant, propi del col·lectiu escènic pertanyent a la Figuració, i havia arribat a succeir en èpoques i teatres de renom en els que els membres del cor es negaven a fer només pura performança.

⁴⁰³Banda Jardí.

al nostre context sociocultural (Batlle, 2020), amb el que compta la direcció escènica per a completar els possibles buits de comprensió textual i argumental.

El que es copsi, raurà en un gran esforç d'assumpció i d'associació d'idees, doncs, que variarà segons el grau de coneixement d'humanisme i de cultura clàssica amb què compti l'espectador. I se n'haurà de servir, cadascú del seu, per a contextualitzar el que llegeixi vertiginosament en els subtítols, i el que escolti per primera vegada, atesa l'estrena mundial, per seguir-li'n, el fil, al Somnàmbul-Ram. Així doncs, a través de la bellesa lírica del passatge del personatge, diríem que Ram experimenta una mena d'hibridació entre el periple de Prometeu i el de Sísif, en fer-nos referència al seu desig de voler posseir el Coneixement. I, pel que sembla indicar-nos al final del monòleg, havent estat condemnat per tot plegat, és Lea qui l'hauria de salvar.

En acabar l'ària, se'l veu dolgut, i evidencia saber-se a les palpentes, de manera que, essent de nou sostingut pels zeladors, deixarà que el retirin de l'escena. Schicksal, per la seva banda, clourà la intervenció líric-textual de l'escena avançant esdeveniments en clau d'oracle, voltant la seva capacitat manipuladora, atès el poder que li confereix una naturalesa feta de Destí. Per tant, deixa dit que condemna al presoner a fer-lo vagarejar en una mena de bucle incomprensible, amb la pretensió impossible, pròpia de l'alienació en què es troba, de fer servir Lea de model, ell també.



Il·lustració 40 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)

Hem assenyalat, com a darrera, una intervenció líric-textual de Schicksal. Però si bé ho és en el llibret, no ho és pas en la supranarrativa escènica, ja que en escena veiem, liderada per ell, una acció contundent al servei del dispositiu escènic. El Doctor Destí de Portaceli-Sabata, en un silenci orquestral, realitzarà una acció que sense interrupció de l'acció dramàtica donarà pas al III Acte. Aquesta resolució emfasitza la qualitat que en el suprarelat se li atorga a Schicksal de Mestre de Cerimònies. Sabata dona senyal al cor per a què s'aixequi, agafi les seves respectives cadires i en una coreografia de moviments i microaccions les col·loquin per enterra cavalcades i curiosament descol·locades, sota un canvi lumínic en sintonia. El cor, per la seva banda, anirà sortint deixant-nos la

deconstrucció escènica a la vista, mentre Schicksal es dirigeix a prosceni i indica al Director d'orquestra amb un senyal que reempregui la partitura, de manera que Josep Pons, que l'ha estat esperant amatent, ens introdueix sense més treva a l'intermezzo que ens durà cap a l'Acte III.

És el que es diu, en l'argot de l'espectacle, 'donar una solució escènica', que en aquest cas, certament funciona —i molt bé—. Justificadament dins el compacte de l'univers en el qual ens tenen collats, s'ha fet un traspàs d'escena, i el canvi no ha obligat a aturar l'acció temporal teatral amb un entreacte. Tampoc no han hagut d'entrar en escena maquinistes ni atrezzistes, o tècnics d'il·luminació, regidors, etc., que resultarien elements aliens a la distòpia, fet indesitjable, si ens ajustem a la premissa imperant en la contemporaneïtat de no rompre la irrealitat de la ficció.

Fem notar que, de nou, no s'ha propiciat un descans.⁴⁰⁴ Arribant, doncs, al final de l'acte segon, apreciem que hem consumit ja deu escenes de quinze que conté la totalitat de les gairebé dues hores non stop d'espectacle operístic. Segueix sense haver-hi veritable conflicte emocional en els personatges, si aquests s'han de seguir cisant en els paràmetres de la literatura dramàtica tradicional. El mateix passa, entès a la manera canònica, amb el conflicte troncal de l'argument. És la Dramatúrgia escènica la que embasta fil per randa el traç psicodramàtic, talment un viatge construït-se en paral·lela tot el que és dit. És la conceptualització escènica la que estableix, fins aquest moment, la coherència necessària a les parts, emprant consignes i convencions recognoscibles pel públic, ajudant a omplir de significats, o almenys, a anar sumant-ne, on no hi ha res definit.

A raó d'aquesta definitud, no ens queda clar que, ara per ara, del propi argument, des del llibret, i potser fins i tot des de la música, s'hagi volgut 'definir', o, precisament, 'indefinir' res. Haurem d'arribar al final de l'òpera per extreure'n conclusions sobre això. Malgrat Argullol i Casablanca, conjuntament,⁴⁰⁵ hagin deixat dit en les entrevistes que se'ls ha fet, que expressament no han volgut fer una obra contemporània de tall fragmentat, sinó que han volgut explicar una història completa de tall canònic, la realitat és que el receptor rep una esquitx fragmentat, i la línia argumental de la història contada dins els cànons, l'ofereix, en tot cas, la Dramatúrgia escènica, que amb la contemporaneïtat de la seva estètica transgredeix la cultura de l'heteropatriarcat, a través de trams concrets, els quals assenyalen conflictes psicodramàtics tan interns com externs. Per tant, i pel contrari, la posada en escena, sí que està tenint la necessitat de definir-se, i rebla l'obra artística, apuntalant-la aquí i allà amb signes i codis, i, ajudant a estimular així a l'espectador cap a l'empesa de resseguir un final. I també haurem d'arribar al final, per a concloure'n les conseqüències, d'això mateix.

Seguidament, ens disposem a immernir-nos al III Acte.

⁴⁰⁴Fem notar que després d'haver ofert al públic gairebé una hora i mitja de vagareig mental, atès l'irregular flux de comprensió argumental que s'ha ofert fins el moment, no s'hagi estimat de propiciar un descans, tampoc ara. Ans el contrari, emprant la més comuna de les tècniques narratives del no soltar la mà de l'auditori per tal de no jugar-nos el possible desencís o promoure'n que baixi l'expectativa de l'experiència del fet teatral, s'opta per la concatenació dels elements operístics. En altres paraules, som en la cresta de l'espectacle i es vol arrossegar al receptor fins a un final, esquivant tota possibilitat de fer-li'n perdre el costerut interès assolit durant els darrers vint-i-cinc minuts d'obra.

⁴⁰⁵<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>



Il·lustració 41 (II. 10 Pas al III. 01:24:56)

5.3.4. Acte III

III Acte

(01:23:00)

11. Al jardí del centre • 12. Escena eròtica de Lea i Ram • 13. Prodigí • 14. Cor dels espectadors • 15. Intervenció final de les Tres Dames de la Frontera •

➤ *11. Al jardí del centre*
(1:23:16)

Aquest final de II Acte i inici del III, que les subtítolacions del GTL anunciava seguit del títol d'aquesta escena número onze, al llibre correspon a 13. *En el jardín de la Institución* (Argullol, 2019:85), i en el vídeo, al minut 1:23:16. Comptant des del silenci amb el qual es clou musicalment l'acte segon, passant per tota la convenció que Schisckal ha performat immiscint-se en el curs de la batuta de Josep Pons, ens trobem ja en el minut 1:26:21, de manera que si en sostraiem els 9' amb 39'' introductoris de les intervencions dels creatius, tenim que ja portaríem gairebé una hora vint, aproximadament, d'espectacle operístic.

L'escena ens ha ofert, durant els breus minuts d'intermezzo que corresponen musicalment al pas d'un acte a l'altre, la decostrucció d'un món, el de la institució, tot assistint a l'evacuació de l'escena per part del cor, de Schisckal i dels seus vuit servents-zeladors, un cop aquests s'han encarregat de treure i moure cadires. Amb la seva intervenció, han

matísat la instal·lació que resta ara damunt l'escenari amb aquests elements, i que marca, delimita i determina, un nou trànsit espai-temporal en el periple dels personatges.



Il·lustració 42 (III. 11. Al jardí del centre 1:23:00)

En la publicació en paper, en girar full, trobem la grafia III, i en girar el següent, en la pàgina 85, hi trobem el títol de la part amb una didascàlia precedint una escena en la qual sembla que, a excepció del Dr. Schisckal, hi han d'intervenir tota la resta de personatges fins ara ja apareguts. Ningú de nou, però, s'anuncia, en un plec que consta d'onze pàgines, fins la 96, essent la més extensa de la publicació d'Acantilado, amb certes peculiaritats que la distingeixen de la resta. Per una banda, hi trobem subsegüents acotacions escèniques a tall de consignes espargides entre les intervencions, i per altra, la nominació doble amb la qual es designa el personatge de Ram, de qui en llegim de capçalera en les seves quatre primeres intervencions, *Somnàmbul*, fins que a partir de la seva cinquena intervenció és anunciat amb ambdós noms, en tant que dues opcions possibles, *Somnàmbul o Ram*, i així restarà fins el final d'aquesta escena (2019: 85-96). Per l'espectador operístic es tracta de Ram—així mateix s'havia presentat ell al I acte com bé recordarem—, i només amb l'arribada de Schisckal hem apreciat que s'hi dirigia com a 'Somnàmbul', cosa que en tant que receptors copsàvem més com un atribut a la seva idiosincràsia o a la seva circumstància, que no pas com a estigmatització identitaria. El que destaquem aquí és que en la lectura, és l'autor qui el nomena 'Somnàmbul', i no pas algun dels altres personatges en tant que atribut, i això es correlaciona amb què, pel que diu Lea, ni tant sols ella, en la incipient conversa que sostenen en aquest inici d'acte tercer, el reconixerà com el Ram (2019:85) amb qui ja havia establert relació en l'acte primer. Altrament, el personatge mateix sembla incapaç de recordar el seu propi nom (2019:85), i només fins ben entrada l'escena, Lea diu, talment com si li arribés en una mena d'eco, que el que ell li explica li recorda a algú que anteriorment havia conegut, però de la informació que ell n'aporta, no se'n desprèn en cap moment que així sigui (2019:87).

Pel receptor al teatre, no tindrà gaire sentit aquesta doble designació en un personatge que és recognoscible a vista de tots. Certament, els vestigis visuals no l'encobreixen, i en tot cas, la doble nominació comporta una ambigüitat afegida, el desentrellat de la qual ens

obligarà a fer més cabrioles intel·lectuals en elucubrar —ja que enlloc s'explicita— que si Lea no l'està reconeixent d'entrada, ni ell fa reconeixement del seu anteriorencontre, és perquè els llimbs mentals on s'allotgen ambdós separadament els tenen abduïts i viuen en disrupcions. Aquesta asserció que ens fa dir que la seva vaguetat els propicia percepcions distorsionades del món que els envolta, és precisament el que ens permet encabir aquest relat en la catalogació de la mena de textos a l'ordre del dia a partir del debat de la postmodernitat. Carles Batlle desplega, precisament, aquesta, com una de les característiques més rellevants dels relats del drama contemporani en sintonia: *el drama relatiu* (2020:171), amb la concepció del no-temps/no-espai en el qual la nostra societat està aprenent a navegar (2020:171-196).

De tota manera, que el món es presenti distorsionat és una percepció supeditada a la relativització d'un punt de mira, i en aquest univers creat entre Portaceli/Argullol/Casablanças, la jerarquia de perspectives manté llindes volgudament difoses: Ram i Lea existeixen en una cosmovisió dins la cosmovisió de Schisckal, dins una cosmovisió d'una institució de reclusió de malalties mentals, on l'orquestra i el seu director obeeixen a un mestre de cerimònies de pista de circ, amo d'un d'anterior lloc-de-ningú, on es viola fantasmagòricament a les dones, i on guardians de naturalesa ben distinta en fan la ronda, tot embolcallat per un públic d'estrena que ve cada un de les seves pròpies i singulars i idiosincràtiques cosmovisions⁴⁰⁶.

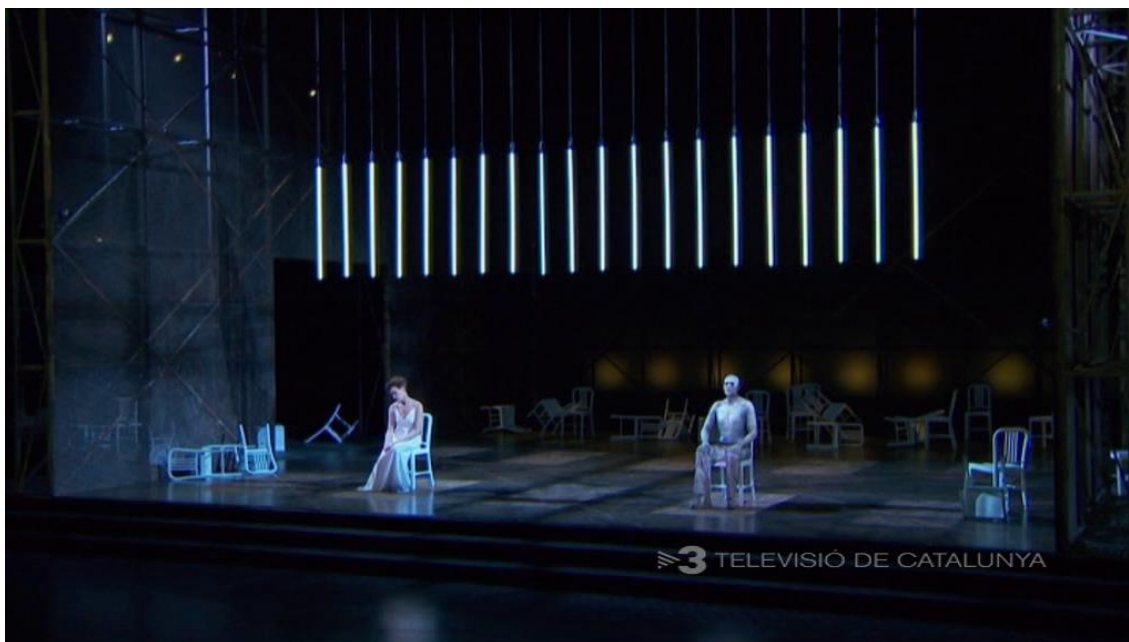
Lea i Ram havien desaparegut al final de l'escena anterior tot i que la didascàlia en el llibre descriu una altra cosa ben distinta, ja que no s'hi contempla cap canvi espai-temporal, ans el contrari, semblaria que haurien d'haver romàs allà mateix on eren, visiblement reclosos en la Institució.

L'escena, però, ofereix altres transformacions espacials a les ja descrites. Lea se'ns reapareix amb el vestit blanc del primer acte però completament immaculat: la taca de sang ha desaparegut. La simbologia que detona, per inexplícita que se'ns aparegui, és eloqüent, doncs entendrem tothom que una màcula de la dimensió d'aquella amb la qual l'hem coneguda, esborrada ara del vestigi dels seus atributs iconogràfics, ens la contextualitza en un bell munt de continguts, els contextos dels quals són indubtablement recognoscibles i familiars als espectadors del GTL.⁴⁰⁷

Ara, quan ja tothom ha marxat de l'espai escènic, veiem únicament a Lea i a Ram asseguts, cada un en una cadira, gairebé a prosceni, l'una al costat de l'altre, amb un espai, però, força distant entremig, de manera que se'ns evidencia que no són a tocar. La seva disposició escènica frontal, de cara al fossar de l'orquestra i al públic, que els fa dialogar sense mirar-se, comporta una semiòtica, la qualitat simbòlica de la qual ajuda a copsar i, —ara sí— a 'justificar', l'ambigüitat de l'intercanvi d'impressions que es dediquen. Certamen, aquesta disposició reforça el subtext d'una escena —en la mesura que als receptors se'ns va degotant que Ram no sembla recordar ni el seu propi nom— en la qual el diàleg que se'ns ofereix ens transmet una mena de bucle temporal, com si tornessin ells a començar de bell i de nou.

⁴⁰⁶A raó del tou de comprensió den temps real del que se li demana a l'espectador en l'actualitat, ens sembla interessant el que Pavis ens ofereix de reflexionar quan diu que, potser autor i director estan concurrent en el perill de posar masses expectatives en l'espectador (Pavis 2015 [2007]: 301)

⁴⁰⁷S'ha jugat en aquesta conceptualització que no ha d'estar 'justificada' la desaparició de la taca, ni conceptualment, ni en 'acció física', tal com dictaria el manual de direcció escènica canònic, en el sentit estricto, per exemple, que haguéssim vist els espectadors com 'li ha desaparegut la taca'.



Il·lustració 43 (III. 11. Al jardí del centre (1:24:48—1:36:50)

Es tracta d'una escena fosca; la il·luminació n'accentua la franja més obscura de la gama de grisos, i la gran capsca escènica metàl·lica ha perdut definició fent-se més gasosa i menys corpòria l'atmosfera on s'encabeixen la parella. Amb tot, una novetat lumínica molt evident enriqueix també conceptualment el nou entorn on ens trobem; es tracta de la cortina de llum feta per un rast de neons verticals, que suspesos a mitja alçada de l'espai escènic, fragmenten el lloc. Seguit, en veurem aparèixer una altra de rast, i aviat assistirem a un joc subtil mòbil per la superposició variant de l'una per l'altra, essent la seva característica més destacable la poètica fantasmagòrica que propicien, degut a l'efecte flotant, a falta d'anellatges visibles d'aquests elements suspesos en mig de la foscuria. A més a més, del sota sòl escènic, sorgeixen feixos de llum propiciats per cinc dels deu rectangles equidistants, i en paral·lel al prosceni, encabits enterra, emplenats de làmpades (o neons) de llum blanca, de manera que la difosa claror enreixada que emanen de baix cap a munt ideada per l'Ignasi Camprodon⁴⁰⁸, accentua l'atmosfera de no-lloc/tot-lloc que pugui ser allà on es troben. Les cadires on seuen Ram i Lea són damunt d'una d'aquestes fonts de llum, cadascú. D'entre les cinc, ells són damunt la segona i la quarta, de manera que els hi queden intercalades les altres tres, dues per ambdues bandes exteriors, i una enmig, i aquesta és la que, amb la seva definitud de feix lumínic, marca la distància onírica entre ells.

Es desprèn intimitat⁴⁰⁹. Ell, Ram o Somnàmbul, que ja no porta la mena de camisa de força de l'escena anterior sota l'influx de Schisckal, presenta la pintura en el cos sota traces més esborronades, com si n'hi haguessin tret una mica, com si l'haguessin decapat. Els ulls, però, mantenen el seu contorn estret, fins i tot accentuat, sent molt visibles les taques vermelles esborronades, com si se li haguessin escorregut simètricament en un apunt de llàgrima llarga, cara avall. De nou, la semiòtica que detona i desplega la

⁴⁰⁸Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat. Vegeu-ho en l'Annex corresponent.

⁴⁰⁹La música, i en especial, la part vocal del tenor, la qual se'ns relleva més melòdica, embolcalla auditivament aquesta percepció d'intimitat fins ara no esdevinguda en la història que se'ns explica.

caracterització d'aquest personatge, de cap a peus, vestuari i sabateria, maquillatge i perruqueria —aquí tractament de l'alopecàcia damunt la dermis capil·lar—, definitivament ens el defineix amb un traç, l'eloqüència del qual ha estat capaç d'emplenar cada un dels possibles buits que la expressió verbal, i fins i tot la irresolució del seu contingut, han anat degotant-se en el tot escènic. És, efectivament, damunt la pell d'aquesta caracterització que llegim el pas del temps transcorregut, sigui quina en sigui la mesura còsmica del mateix en aquest univers. Però és també, i ens sembla molt més important, on hi llegim l'emoció, a través d'aquesta mena de desgel que li veiem —recordem que era l'home de gel segons ell mateix ens havia explicat en el primer encontre amb Lea—, i ara se li ha desfet ja una mica, pel cap calb, pel rostre, per una sola de les espatlles baixant-li pel braç dret... Aquest tret ens l'humanitza. Certament, veure més vestigi corporal i menys artifici, provoca aquest efecte, de la mateixa manera que atàvicament se'ns ha transmès que tota descomposició de la màscara és una revelació del que hi ha d'autèntic darrera. Pel que fa a Ram o Somnàmbul, la petició mateixa que formula a Lea de voler esculpir-la ja és raó suficient per a pensar que s'està produint en el personatge un viratge atès que al I acte, més enllà d'explicar-nos el seu periple, no manifestava cap desig ni cap objectiu a seguir. Se'ns havia establert com un personatge pla i no és fins que el retrobem en aquest III acte que li coneixem algun psicodrama pel qual moure's. Aquest també serà un altre dels triomfs de la Dramatúrgia escènica que, en ample desplegament de les seves eines i en l'ús dels seus àmbits d'acció, haurà estat capaç de traçar l'evolució del personatge.

Reprenquem, però, encara un poc més la manifestació de l'acte d'esculpir a Lea (Argullol, 2019: 88). En realitat, és Schisckal⁴¹⁰ qui ho diu en la seva darrera intervenció lírica i textual al final del II Acte (2019: 81). És la seva darrera frase. És Lea —i no Ram— qui a l'inici del III Acte verbalitza en retòrica pregunta (2019: 85-89) la formulació metafòrica que a l'ús de la peça s'està emprant per a establir relacions carnals heterosexuals entre aquests personatges.

És Lea, doncs, qui demana més d'una vegada a Ram si vol que li sigui model, si de debò vol esculpir-la, cosa que ell triga a respondre, per cert, i quan ho fa, en la mateixa línia de joc figuratiu emprant la lexicologia de les arts plàstiques⁴¹¹, respon afirmativament. Tot plegat ens connota que és ella —i no pas ell— qui pren la iniciativa de l'establiment de l'acte sexual a esdevenir-se, cosa que deixa podria deixar-lo en ell emplaçat en una actitud passiva. Aparentment, aquesta tensió dramàtica proposada podria alterar els canons en els que se'ns ha avesat consuetudinàriament, per la qual és l'home qui ha de prendre la iniciativa i la dona la que s'ha de deixar convèncer i seduir. Aparentment, dèiem. La passivitat d'ell, de l'home, amb el reguerol d'intervencions que aquí se succeeixen al llarg de l'escena, podria ser interpretada des de la complaença masculina, atesa la formulació mateixa de la metàfora: ella 'posa' per a ell, ell 'l'esculpeix' a ella.

La resta de derrames metafòriques, en llegir només el text, no farien més que corroborar el que acabem d'apuntar més a munt. En aquest sentit, el relat ens submergeix en un mar de correspondències intangibles, però no per això imperceptibles al receptor, quan el més llarg dels monòlegs d'ella és d'una predisposició aclaparant, el format pot ser servilisme o pot se sacrifici, però ho fa amb gust i ganes, per tal d'aconseguir-li la salvació en ell. La salvació d'una condemna, la crueltat més punyent de la qual sembla concretar-se en

⁴¹⁰Altrament, el fet mateix que sigui Schisckal qui ho anunciï en la cloenda d'una part, fa les funcions de pregó —clàssica tècnica narrativa—, i ens predisposaria a l'escolta conscient del que se'ns ha de contar a continuació.

⁴¹¹RAM.- Quiero esculpirte. (Argullol, 2019: 88).

la inapetència sexual que pateix l'home. Les didascàlies ho corroboren. És ella qui ha de dansar al voltant del Somnàmbul o Ram, demanda d'ell, i és ell qui s'ha deixar encerclar fins que amb la seva seducció ardent l'ha de fondre del tot. Cos, sí, en la corresponent descripció, però més encara paraula, en la seva formulació, en una enorme càrrega sexual gairebé obscena, molt més il·lustrativa i explícita que molts moviments físics escènics, l'imaginari de la qual ateny exclusivament a una sensibilitat del domini exclusiu del paradigma de l'heteropatriarcat (Argullol, 2019: 90-92).

En escena, però, hi ha matisos que rescataran aquest vell paradigma, fent-lo surar de les profunditats d'un humanisme enquistat en els darrers mil·lennis, cap a la superfície d'un nou paradigma, que tot i incipient, i en controvertida pugna, ja es reconeixible pel públic d'aquest nou mil·lenni.

En qualsevol cas, com dèiem, ens trobem ara en escena en una de-composició. I aquesta respon al disseny del desplegament, al servei del dispositiu escènic, que entre l'equip artístic de la direcció escènica i l'equip tècnic especialitzat del Gran Teatre del Liceu, s'ha dut a terme: en menys de tres minuts hi ha hagut a vista de públic, coreogràficament, pulcra, displicent i metòdica una transposició dins l'univers en què som immersos. No és tant sols música orquestral el que ens envolta, és també, i sobretot, un procés visual que, en assistir-hi els espectadors —i no vetar-nos-el amb la cortina tancada—, forma part del relat, impeding-nos de desconnectar cognitivament i emotiva de les reflexions i percepcions possibles —i impossibles, tant se val— en què el fet teatral ens té abduïts.

Ara, la parella asseguda costat per costat, ens transmet a través del llenguatge corporal que hi ha molta foscor entre ells, i ni tant sols perceben la seva proximitat o llunyania, a banda que ell ja diu que només veu ombres... (Argullol, 2019:96). I fins que ell no torna a explicar el seu periple amb la Mort al Llac, ella no el reconeix com a Ram, moment en què pren la iniciativa, i se li atansa. És ella, doncs, qui li recorda el nom que té de Ram.

La supranarrativa de la representació visual i energètica que desprèn la conversa, es desmarca de la llegida en el text, ja d'entrada, pel fet evident que Lea es mostra confosa i incòmode amb la qüestió de fer-li'n de model en ell. De fet, més que preguntar-li-ho, com si se li oferís, el que ens arriba és una pressuposició que connota un alt grau de desconfiança en la formulació de la qüestió mateixa. Pel que fa a Ram, és a través de la convicció que la seva expressió processa, que ens transmet la idea que les coses, sense sensualitat, es comprenen racionalment però no s'entenen (Argullol, 2019:87). Lea, molt més tard del que en lectura podria copsar-se, mostrarà una diàfana emoció pel rencontre; el sentit que per ella té aquest propòsit de relació, es dona tot just quan, rememorant alguna cosa del seu hipotètic passat, diu també que la profecia de les Tres Dames s'ha acomplert. Podria interpretar-se, doncs, que la raó per voler-se, rau en els vestigis del periple oníric per si mateix, i no pas per un enamorament a l'ús.

Troblem aquí, certament, una de les facultats més determinants, pel que fa a la jurisprudència de la conceptualització per a l'escena d'un text teatral: d'un conjunt de grafies, que escrites, conviden o plasmen una interpretació ics, però que dites, respirades, vívides, facial i corporalment expressades, poden estar oferint-ne una altra, de molt distinta. En el cas que ens ocupa, fins i tot, una d'oposada. És el treball de text—aquí, amb el cant—, en acabat, el que canalitza les tensions dramàtiques entre els personatges; és el treball de text damunt els intèrprets el que construeix tot aquest itinerari intern, el relat emotiu i psicodramàtic.

Oposada, dèiem, és també l'energia que projecten aquests dos personatges en el moment més àlgid del duo⁴¹², La direcció escènica, però, en decapa la sexualització en fer-los cantar-se les accions sexuals que haurien de dedicar-se l'una a l'altre, de punta a punta de l'escenari, cada un a la seva, i mirant cada un per la seva banda, arreu, menys cercant-se per ni tant sols una coincidència ocular. Finalment, en la conjuminació de l'eclosió lírica, Portaceli els propicia un encontre en mig de l'escena, estèticament refinat, subtil, la sensibilitat del qual es desdiu de tota la paraula sexualment connotada que se'ls està escoltant i llegint en els subtítols. El duo amorós, visualment, acabarà transmetent l'erotisme que no aconseguia traspasar l'expressió verbal —i la delicadesa del qual rellevem aquí en atribuir-li'n ser recognoscible d'una mirada en femení—. Tanmateix, l'àrdua tasca d'anar a contra text per part del dispositiu escènic, que també va, òbviament, contra les didascàlies, doncs no hi ha tal dansa d'ella al voltant d'ell, ni per seduir-lo ni per entabanar-lo, esdevé més que mai proesa costeruda aquí, ja que si bé n'assoleix —creiem que feliçment— la descàrrega sexualitzadora heteropatriarcal, en recargola l'hermetisme i l'opacitat del contingut, indefectiblement (Pavis 2015 [2007]: 301). El text aquí és d'una altra dimensió. És tan onírica, que és inassolible. L'artifici podria escolar-se'ns d'entre els dits de tan intangible. Per tant, la construcció dramàtica des de la Dramatúrgia escènica, es fa tan imprescindible aquí, que acaba sent una creació emancipada, ja que és una línia invisible que navega a banda del text.

Ara, a tots ens agafarà per sorpresa la irrupció sobtada i invasiva de vigies i custodis. Efectivament, per la banda de Rambles⁴¹³, apareixen Milulls i Milboques, i per la banda Jardí⁴¹⁴, Les Tres Dames de la Frontera. Ambdós grups han entrat pel seu propi peu, sense carres ni altres medis de transport movibles o inamovibles, s'han quedat establerts davant escena, engolits per la fosca ja que la il·luminació més latent és de mig escena enrere emfasitzant a Ram i Lea, i en línia, fent filera cada membre en el seu grup⁴¹⁵, hi desenvolupen un breu enfrontament dialèctic. Del que diuen, en serà l'energia del com, més que el que, allò que resoldrà el duel. Certament, és la música i l'èmfasi líric, subratllats pel llenguatge corporal, l'expressió facial, l'eloqüència d'una gestualitat explícita —aquí més que en cap altra de les escenes resoltes amb aquests personatges—, el que determinarà la resolució d'una afronta absent d'acció.

Per altra banda, no s'havia evidenciat, si més no en paràmetres canònics, un conflicte d'interessos la tessitura del qual ens hagués induït a pensar que havia de ser entre aquestes dues parts on recauria la resolució de la història. Gairebé se sent com una aparició.

Els Mils tornen al seu insult genèric vers Lea amb el 'Ets la puta de déu' (Argullol, 2019: 93), i condemnant-la a no ser capaç d'estimar, mentre que Les Tres Dames clamen per donar pas a l'Esperança (2019:93), com a opció única de salvació, dins un entorn tan enterbolit com el que reconeixen que hi són tots immersos.

⁴¹²N'és l'únic, en regle canònica, musicalment parlant, de tota l'òpera, i del qual aprofitem l'avinentesa de comentar la seva bellesa lírica, així com el lluïment de les veus dels solistes, individualment alhora que en amalgama.

⁴¹³La banda esquerra de l'escenari del GTL.

⁴¹⁴La banda dreta de l'escenari del GTL.

⁴¹⁵És a dir, els Mils junts i Les Tres Dames de la Frontera juntes.



Il·lustració 44 (III. 11. Al jardí del centre 1:36:00)

L'Esperança, doncs, és qui fa fora d'escena als elements malèfics i així que reculen per allà on han entrat, més per art d'encanteris que de cap altre vestigi corpori o eteri sorgit del dispositiu escènic, Les Tres Dames de la Frontera també sortiran d'escena —per allà on han entrat, també— sense ni tant sols mirar-se els amants que han romàs immòbils en l'abraçada amb que els han enxampat, desprevinguts, els invasors.

És tan efímera aquesta microescena dins aquesta primera escena d'aquest III Acte —11. Al jardí del centre—, que no dona temps a processar la transcendència del missatge inherent o a assentar-ne el rerefons filosòfic que conté. L'únic rastre que en queda quan ha desaparegut tothom d'escena i només queden Lea i Ram, sols, de nou, és una darrera subtil interrelació.

Textualment, les paraules són poques, de primer, una aparent contradicció que ve de Lea, per la qual, el setge dels invasors recent apareguts i desapareguts, sembla que l'hauria d'empènyer a continuar vagant en els llims on ha surat des que la coneixem; però de seguida, Ram li diu que atès que ella per a ell és la visió clara i lluminosa que tant necessita, que no-res els ha de passar; ella encara preguntarà amb angoixa si ell no té por de la foscor que ella emana, per tant, s'autoinculpa, de ser-ne ella, l'element negatiu condemnatori, a la qual cosa, ell li respon, insistent, que no, que per ell, ella és la llum que el salva (Argullol, 2019:95-96)

La referència kantiana al complement que és la dualitat polaritzada entre Instint i Raó (Arnau, 2014), queda aquí evidenciada des del text original d'Argullol, i és tasca del públic de la contemporaneïtat assumir-ho com a propi, *hic et nunc*, en desprendre's de l'escena conceptualitzada per Portaceli. I això és perquè, no ho sabem encara, però serà la darrera vegada que els sentirem cantar. Tal i com desplegarem més avall, s'ha optat per una cloenda en la partitura distinta de la que presenta la publicació del conte mític. No avançarem esdeveniments, però. Per ara, el que veiem i escoltem i llegim és que, fent parangó a la idea dels oposats kantiana, Lea diu que hi ha quelcom en ella que és obscur i el pot matar, i ell li respon, per la seva banda, que ella és per ell la claror i la seva renaixença (Argullol, 2019: 95-96), i en seran la pronuncia melòdica dels noms Lea i

Ram, reiterats tres vegades⁴¹⁶, les que emeses per cada un d'ells en referència a l'altre, segellaran el seu encontre amorós, tot posant fi a l'escena⁴¹⁷.

En aquesta abraçada i bes final, es dona una circumstància pertinent a les dramatúrgies visuals i silencioses: s'ha propiciat que part de la pintura d'ell desaparegui pel freg de rostre, mans i cos d'ell, mentre que a ella se li han impregnat rastres, en la seva pròpia faç, coll, espatlles, mans i vestit blanc, del material que ha caracteritzat la mena d'efecte de decapat gris de la figura de Ram el somnàmbul. Molt escaientment, aquesta amalgama esdevé semiòtica.



Il·lustració 45 (III. 11. Al jardí del centre 1:35:00)

La Dramatúrgia escènica ha concatenat amb un seguit de decisions una resolució a la història aquí explicada que substancialment dista, en essència, del que es llegeix al llibre⁴¹⁸. Les Tres Dames de la Frontera tenen un monòleg llarg i intens totalment escapçat en el llibret i en la partitura al servei del dispositiu escènic operístic. El contingut⁴¹⁹ és d'una compassió i d'un relativisme —en confrontació directa amb les convencions més conservadores de la nostra societat—, que denoten el profund coneixement humà de qui les ha escrites. També, despunten un grau d'empatia, que en total desús, dista anys llum del que vivim dins la dràstica societat etiquetant en la qual estem encotillats (Argullol, 2019: 93-94). Les imatges emprades es mantenen en la tessitura onírica de l'univers

⁴¹⁶La reiteració per tres vegades dels seus noms —Lea Ram; Lea Ram; Lea Ram;— dient-se'ls en íntim xiuxiueig amorós abraçats i amb les seves boques a tocar com cercant-se el bes, recorda ineludiblement l'ús que se'n fa d'aquest harmònic en les composicions més oïdes en el repertori líric romàntic.

⁴¹⁷Musicalment, és un final de duetto de gran bellesa, el lirisme del qual és inqüestionable, oferint una plaent inefable complaença per tota oïda melòmana, fins i tot si no està avesada a la contemporaneïtat.

⁴¹⁸En lectura, si bé l'entrada dels Mils i de les Tres Dames de la Frontera, està descrita en les didascàlies com si haguessin de batre's en duel, les intervencions i paraules dites pels siamesos són encara molt més ofensives, incloent-hi el ja referit favorit atribut de l'obra vers l'heroïna, 'ets la puta de déu'. (Argullol, 2019:93)

⁴¹⁹Dins la publicació d'Acantilado, aquesta intervenció constaria, a parer nostre, com de les més reeixides del text material original.

Argullolià que ha caracteritzat el relat, però en haver estat amputades de l'escena, aquesta se'n recent⁴²⁰.

Sobretot, si tenim en compte que representaria un desplaçament transcendent el fet que Les Tres Dames de la Frontera instiguin els malvats Mils a retirar la seva maledicció, i reiterin, en el monòleg-ària —desnonat de l'espectacle operístic—, la qüestió de donar segones oportunitats, ja que tot home les mereix, per raó del concepte de l'Esperança, emprat en el text com a oportunitat que se'ls hi ha de donar a la parella protagonista —la qual, recordem-ho, estava condemnada a respectius càstigs, des de l'inici—, quan, dotze anys abans, al 2007, Argullol parlà⁴²¹ de "ciegas esperanzas" (2007: 21-21), com una cosa, no precisament massa positiva, que Prometeu havia donat als homes, dins *El fin del mundo como obra de arte* (2007).

Haurem de marcar aquí, però: 'Todo hombre' (Argullol, 2019:96), no fent-se explícitament extensiu, lingüísticament parlant (Junyent Figueras, 2021), amb igualtat de gèneres, a l'altra meitat de la humanitat, i això que, en teoria, l'argumentació de Les Tres Dames defensava tant a Ram com a Lea.

Altrament, en el text llegim que les intervencions s'intercalen de manera distinta i el subtext per tant, varia, evidentment. També destaquem que ha estat escapçat en el dispositiu escènic un parafrasejat d'Abboeh Abboeh, per part de Lea, seguint la invocació dels Mils. Ho rellevem atès que, subtilment, al llarg de la lectura de *El enigma de Lea, cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019), els Abboeh expressats per Lea, i a partir de les didascàlies, detonen un sentit de pertinença, un quelcom que la crida des del més enllà, que l'atrau, que la té com entrelaçada de tal manera que ella no se'n pot desempallegar, però de la qual tampoc no en renega; en canvi, en escena, fa molt que Lea no invoca Abboeh, i quan ho ha fet per última vegada molt a l'inici del seu periple, ens ho entregava als espectadors del GTL amb el gest coragre i angoixant que comporta un record revulsiu per diàfan que aquest sigui. Abboeh, doncs, és malèfic i amo només de Milulls i Milboques, de manera que Lea, en escena, s'erigirà investida d'autonomia suficient com per a desdir-se'n, de la seva influència, emancipant-se del seu poder sotmetent.

Val a dir que el final d'escena en lectura, no sorteja un tancament dramàtic, ja que les didascàlies no proposen cap consigna definida que explicitin que han de ser les Tres Dames de La Frontera les guanyadores del pols. L'ambigüitat torna a ser la protagonista, i això corrobora de nou que text de Rafael Argullol s'ha d'encabir dins la catalogació de textos material propis del debat de la postmodernitat. En canvi, el dispositiu escènic, ha de tancar, oferint un consens, en atenció, per la seva banda, a la contemporaneïtat, també, en pertànyer-hi la seva sensibilitat de qui coneix i té molt ben pres el batec del receptor teatral. Efectivament, el debat que Batlle brillantment desplega en el seu *Drama intempestiu* (2020) assoleix corporeïtat artística en aquest espectacle operístic, ja que, pel que sembla, d'una manera o altra, encara avui s'ha de poder servir una història o altra al públic.

⁴²⁰Aquesta circumstància és la que en les conclusions ens ha portat de dirimir que el grau d'interès en anar arribant al final de l'espectacle operístic minva substancialment i la comparativa entre publicació i posada en escena va en detriment de la tensió dramàtica entre personatges que, en definitiva, és el que hauria de singularitzar aquest revisionisme dels mites aquí tractats, en arribar a la contemporaneïtat, de la mà dels seus creadors.

⁴²¹Ho destaquem com una nota d'interès d'una possible qüestió evolutiva en l'ideari de l'autor, que es troba desplegada més amunt en aquest mateix capítol a propòsit dels precedents de *L'enigma di Lea*.

I en tractar-se d'això, i exclusivament d'això, el públic assistent és empès a l'escena següent⁴²². Efectivament, la conceptualització de la direcció escènica ha establert, tot transgredint amb el seguit de definituds amb les que ens ha conduit fins aquí, una performança que, si bé contradirà les didascàlies de la publicació d'Acantilado, aquesta vegada no anirà a la contra del text ni de la història; ans el contrari, la reforçarà, la clarificarà i ens oferirà una experiència estètica del tot plaent, en acostar-nos al final de l'òpera.

➤ *12. Escena eròtica de Lea i Ram*
(1:36:57)



Il·lustració 46 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

A la publicació d'Acantilado aquest marc escènic que llegim en els subtítols del GTL correspon a *14. Escena eròtica Lea-Ram* (Argullol, 2019:97). Amb aquest títol s'encapçala una escena que conté com a únic text una didascàlia i no hi consta cap diàleg. Es donen consignes específiques d'acció física per les que la parella Lea i Ram han de fer l'amor, i ho han de fer d'una determinada manera, atès que s'ha descrit que Lea sigui posseïda per Ram de manera simètrica a com ho va estar per la divinitat a l'inici de l'òpera. En fer-ho, ella cediria —en un acte de renúncia totalment voluntari, s'entén— el secret del seu enigma en favor del seu nou amant, perquè a canvi —literalment—, en ell li retornin els sentits (Argullol, 2019:97)

La càrrega que conté la descripció d'un acte de sacrifici d'un ésser vers un altre ens contextualitza en l'eix transversal de la tradició judeo-cristiana, la qual, essent ja en essència imminentment heteropatriarcal, si al damunt, l'acte de renúncia en qüestió, consisteix en propulsar en l'artifici literari que sigui dut a terme des d'un ésser 'dona', en benefici d'un ésser 'home', no fa més que reafirmar-ne l'estigmatització, enquistada per

⁴²²En termes d'una estètica plàstica canònica, aquesta, probablement, sigui la més bella escena de tota l'òpera.

mil·lennis, en l'humanisme de la nostra cultura, el reflex de la qual, es correspon a una societat de paràmetres ancorats en una tradició, aquesta nostra, pel que sembla, inqüestionable, segons es desprèn en aquesta didascàlia, en no comptar que una part dels reflectits assistents a l'espectacle operístic, ja no s'hi sentin identificats⁴²³.

Arribats a aquest punt de la història, en la comparativa no fariem més que reiterar que si per a beneficiar a Ram, per a salvar-lo de la condemna a la qual ha estat sentenciat, Lea ha d'exercir un acte de renúncia, una perspectiva de gènere de mirada en femení ho ha de rebutjar. Tant més quan aquesta renúncia tracta d'un secret, d'un enigma molt ben guardat fins ara, amb la consecució del qual s'obté la 'Perfecció en Art', cosa que ens porta també, a través d'aquesta perspectiva de la contemporaneïtat, a comentar per què ha de pressuposar-se que només ha de ser domini dels homes que l'ansiegen, i no pot romandre en possessió de la dona que el custòdia.

I, al damunt, ho ha de fer en un acte, sobre dit d' 'amor', en què ella, per tal de consumir tal acte, ha d'estar en la mateixa simètrica posició a la que ha estat quan una divinitat li ha caigut anteriorment del cel —que és d'on cauen les divinitats—, i l'ha posseïda, sense més adjectivacions, amb la qual cosa no s'esmenta que fos un acte de violència, de força bruta física, energètica, psicològica i/o emotiva, sense demanar-li'n en ella parer, en definitiva, i que ara ha de reproduir per voluntat pròpia, com si fos la cosa més lúcida de fer.

La direcció d'escena, per la seva banda, ha esquivat de dibuixar l'explicitat literal, no fent-ne cas en absolut. Portaceli ha volgut reflectir una altra realitat de la societat actual que som, en el mirall que n'és de nosaltres mateixos l'escenari operístic de la nostra contemporaneïtat. Efectivament, en escena se'ns genera enorme expectativa davant la següent successió d'accions: apareixen, de banda i banda, els cossos semi nus de ballarines i ballarins; quatre per cada costat, entre les dues cortines de neons que propicien una mena de recinte lumínic rectangular, oníricament acotat. Havent-s'hi anat desplaçant Lea i Ram, de la mà, cap endins, al centre de l'escenari, hi han quedat encabits, i de saber-los perduts fins ara, els percebrem per primera vegada embolcallats.

Els essers que ara habiten aquesta nova dimensió delimitada per la llum —per aquests rasts lumínics mòbils, ara ja aturats, formant-ne dues paral·leles—, hi suren dins. Les làmpades zenitals emprades per l'Ignasi Camprodon damunt d'ells, afavoreixen el to i la tonicitat, de les pells, en braços, rostres, caps, pits i pectorals, torsos, cintures, cames, peus descalçats, i mans enlairades, tot en subtil moviment encoixinat per la música.

⁴²³Els matisos d'aquesta asserció en són tants com es vulguin: per 'una part dels reflectits' podem escriure: 'per una majoria', 'una gran part', 'una part enorme', 'la meitat d'ells', etc; per 'ja no s'hi senten reflectits' podríem dir: 'no s'hi senten gens reflectits', 'no s'hi volen sentir reflectits', o fins i tot, 'en sentir-s'hi al·ludit en el reflex, s'incomoden'



Il·lustració 47 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

En sinuós llenguatge corporal els vuit cossos, molt pausadament i dins un registre expressiu de caire ritualista, es van acostant a la parella, i n'acaben conformant un cercle humà al seu voltant que tanquen amb el seu propi entrellaçat físic. Aleshores, els volten, tot dansant una dansa de reminiscències tan ancestrals com pròpies d'una bacanal, la singularitat de la qual en tot cas, és ser molt més poètica i sensual que no pas desfermada o sexual.



Il·lustració 48 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

Les quatre dones ballarines i els quatre homes ballarins van caracteritzats per igual, sense distinció de gènere en el seu atuell, el qual consta d'una sola peça de roba, una calça alta idèntica, amb la resta del cos nu, maquillat uniformement amb un subtilíssim to ocre i els cabells brillants estirats enrere i retirats dels rostres⁴²⁴.



Il·lustració 49 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

Lea i Ram resten al mig, entre el cercle humà i les barres de llums fluorescents que havent-se desplaçat per darrera vegada un cop definida la incursió dels ballarins i ballarines, propicia, vist des dels espectadors, una mena de tancat blanc de zebra; un espai d'intimitat que bé podria ser molt més eròtic que qualsevol llit. Dins, hi consumeixen, a partir de subtils abraçades i suaus freds de mans, braços, rostres i cossos, un moviment extrapolable al d'un cerimonial amorós. La poètica que es desprèn del conjunt visual és més que eloqüent: un cop assimilades totes les consignes de la semiòtica del moviment —dramatúrgies de la dansa⁴²⁵—, ja que els ballarins després que els han envoltat amb els seus propis cossos en seminuesa, i d'interactuar-hi entrelaçant-s'hi, se n'allunyan, un poc, de la parella central, i per grups, de dos i de tres, explicitaran ells mateixos i entre elles i ells indistintament, composicions corpòries pròpies de tota mena de relacions carnals.

En absolut sexualitzada, és tracta, d'una escena, igualment, d'àmbit eròtic: la sensual androgínia que projecten els vuit ballarins, tant en els moviments com en l'amalgama de tota la coreografia; la pira sense flames de cossos a mercè d'una possessió —bé podríem dir-ne dionisiaca⁴²⁶—, que interpreten al voltant de la parella en trànsit sota els efectes d'una embriaguesa amorosa; la no exclusivitat de representació de pràctiques eròtic-sexuals heteropatriarcalcs, apuntant-s'hi explícitament, d'altres de bisexuals,

⁴²⁴En remarquem que aquí la caracterització, doncs, no ve donada per cap tèxtil sinó per elements propis com ho són la pell dels ballarins i ballarines, el maquillatge i la il·luminació.

⁴²⁵<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2022/cat?authuser=0&pli=1>

⁴²⁶Materials bibliogràfics i videogràfics propiciats per la URV en la matèria: Música i Espectacle: El sentit de la tragèdia: 1. Dimensió religiosa: ritual dionisiac, que permet l'experiència teatral com a embriaguesa, alhora desdoblament o superació de la identitat (màscara, dansa) i identificació amb l'alteritat (sympatheia o com-passió: mirall), que permet la purificació (katharsis) de les passions, canalitzant-les de manera controlada. Així, el teatre opera alhora amb el distanciament i amb la identificació, com es pot veure en el paper ambigu del cor, format per ciutadans que en ocasions expressen el punt de vista de la polis democràtica (exhortació a la moderació, enfront dels excessos de l'heroi), però que també encarnen personatges de l'acció, sovint marcats per l'alteritat (com les Bacants, doble alteritat: ciutadans encarnant dones estrangeres seguidores de Dionís, i actuant i parlant com elles).

homosexuals, lèsbiques, etc.; la sinergia amb la música⁴²⁷, estèticament efectiva.⁴²⁸ I amb tot, una altra mena de direcció escènica, més còmplice amb el text, i per tant, a les estètiques a l'ús de l'heteropatriarcat, l'haguera resolt d'una manera molt distinta, aquesta escena⁴²⁹.



Il·lustració 50 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

Finalment, els ballarins s'aniran retirant i Ram i Lea tornaran a quedar sols en mig de la bromosa immensitat escènica, en un instant de silenci musical, batuta en suspensió, el temps just d'una respiració emocional, de manera que, alhora que els membres onírics que han propiciat aquesta bacanal —interpretant-ne la sinuositat orquestral que li n'hem escoltada⁴³⁰— desapareixen, ho farà també l'espai lumínic, enlairant-se les cortines de neó deixant el quadre en semi-penombra.

⁴²⁷En l'escolta inconscient, la tindriem associada a la d'un encanteri sensorial d'influx auditiu

⁴²⁸En romandre, el coixí musical, molt en sintonia amb la resta del de tota l'òpera, sense per això restar-li'n el factor sorpresa, per poc o gens anunciada la part dins el tot, tampoc dins la mateixa Dramatúrgia escènica.

⁴²⁹Aquesta escena de dansa, coreografiada per Carvajal amb els vuit ballarins: Miquel Barcelona, Santiago Bernardi, Fátima Campos, Nacho Carcaba, Chiara Marolla, Leandro Pérez, Laia Santanach, Maria Zulueta, ha recorregut pel seu disseny en vestigis que per bona part del públic tenen reminiscències visuals i de contingut, i per tant, la fa més reconeixible —des de *La primavera* d'Stravinsky de la Pina Baush amb d'altres imatges pictòriques del classicisme pictòric (Renaixement, Barroc, Neoclassicisme, etc.)—, i és una llicència que es pren el dispositiu escènic en favor del públic, per connectar-lo amb el sentit del que està passant en escena. Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat.

⁴³⁰L'orquestració de la partitura ha estat interpretada per cossos i no pas per veus, en aquesta escena de gairebé sis minuts. Casablanca ha compost aquí un espai sense atribuïts ni gènere, damunt el traç diàfan d'un marc el contingut del qual ha dissenyat Argullol, que Portaceli ha corporeitzat. Potser podríem dir-ne, d'aquest compendi, que malgrat l'estaticisme irremissiblement plàstic de l'escena maridada amb una música inusual als nostres oïts per falta de familiaritat amb la contemporaneïtat, s'assoleix la fita de captivar el nostre interès. Si més no, durant els primers minuts, ja que en arribar a cinc, i en depassar-los, podrien resultar ser-ne masses, per a un públic producte d'una cultura com n'és la nostra, abduïda pel



Il·lustració 51 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram

1:36:57—1:44:05)



Il·lustració 52 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)

repertori canònic i versat a les desenfrenades bacanals operístiques —memorables, altrament— de, per exemple, *Samson et Dalila* (en el capítol Contextos (II) s’hi trobarà el nombre de representacions que el públic liceista ha vist d’aquest títol, i d’una mateixa producció del Covent Garden, dins el marc temporal del nostre estudi), de manera que és absurd obviar-ne la trepidació —de ritme i desgavell físic— que el col·lectiu més melòman i el dels abonats al GTL, ha de tenir en ment.

➤ 13. *Prodigi*
(1:44:33)

La batuta de Josep Pons reemprèn l'orquestració i en escena, mentre Lea i Ram han quedat enrere abraçats, aliens a tota altra realitat que els pugui esquitxar malgrat l'absència de les cortines lumíniques que pressuposaven les seves llindes, arriben, per davant prosceni, l'un per la banda de Jardí⁴³¹ i l'altre per la de Rambla⁴³², els Mils.

La seva immersió en l'escena es intrusiva: se'ns fa palesa la qualitat destructiva de la seva influència, veure'ls en la trepidació amb què es desplacen per enterra a quatre grapes, estilitzant-ne la seva foscuria el mateix atuell cenyit a les seves respectives siluetes amb què els coneixem, i amb el mateix coll de grandiloqüents brillants plomes negres, que ara, a ran de terra, ens fan tot l'efecte de ser una mena de safates portadores d'uns rostres, la caracterització dels quals se'ns presenta molt més estrafeta, atesa la indignació i el recel amb el qual expressen els seus Abboehs, quals udols bestials.

Efectivament, amb el darrer d'aquests Abboehs, sonant-nos ben bé com un esgarip musicat, aquests éssers se'ns prefiguren, ara, antropomorfies d'animals, l'agressivitat dels quals és fruit d'imaginari tant de la iconografia mitològica del llarg de la història de l'humanisme com de la reinterpretació propiciada en la contemporaneïtat a través del còmic i/o el cinema de ciència ficció. Efectivament, aquesta presència seva —no-realista i de l'àmbit expressionista, que no només amb el cos, tot, sinó també, i sobretot, amb l'expressió facial, la tibantor del coll i la posició del cap— propicia una tensió dramàtica explícita. A mode de bèsties depredadores, han assaltat l'escena, però el seu ímpetu es veurà reduït seguidament per Les Tres Dames de la Frontera que d'una embranzida també han entrat. Se les veu amb un objectiu clar, cada una i en els seu conjunt. Tant és així, que dues d'elles s'encarregaran d'acorrallar —amb l'expressió corporal i l'acció física pertinent— l'avançament d'ambdues fures, fins aconseguir d'allunyar-les entre si i del centre escènic, obligant-les a recular cap el fons, fora de l'escena. Malgrat l'amenaça evident amb la qual amb unghes i dents es mostren els siamesos fins el final, aquests s'hauran de donar per vençuts, sota l'influx de les guerrerres, en una batalla sense cap mena de violència corporal desplegada, sense contacte físic, sense sang ni fetge, ni agressió verbal. A força d'empenta energètica, i de l'assumpció d'una supracapacitat extra natural que els hi hem d'endevinar, i/o potser d'un poder mental superior, així com per la conquesta d'un territori escènic que elles aniran guanyant en detriment dels llangardaixos emplomats en què s'han convertit els Mils, aquests seran expulsats del paradís escènic en el qual Lea i Ram, inconscients i isolats, amollats l'un a l'altra encara en el seu ball íntim, han romàs a ulls clucs sota la protecció de la tercera Dama. Aquesta, apropant-se'ls-hi, a frec però senes tocar-los, posant-s'hi al davant, ha interactuat tot elevant els seus braços i tancant les parpelles fent amb les mans un gest recognoscible d'invocació —un prec amunt— d'una força superior tot i invisible.

Un cop les bestioles reptilianes han desaparegut del tot, les Tres Dames de la Frontera estableixen de nou la seva relació a través del contacte visual; es reagrupen, també, després de donar reconeixement a la lluminària rectangular de sota el muntacàrregues que ara es troba en descens, talment haguera estat cridat d'assistir al que allí succeeix.

Cal destacar que la parella s'enretira lleument, sense desempallegar-se l'un de l'altra, per tal de propiciar l'emplaçament del mòdul metàl·lic al lloc que li pertoca quan ha tocat terra escènic. L'interior del seu cubicatge és a les fosques, privat de la seva

⁴³¹Banda dreta de l'escenari del GTL

⁴³²Banda esquerra de l'escenari del GTL

autoil·luminació. Lea i Ram hauran desaparegut darrera, i no els veurem mentre cada una de les Tres Dames de la Frontera passa a ocupar una posició en línia just damunt de tres respectives graelles lumíniques subterrànies⁴³³. Finalment, la Dama que ha actuat a mode de xaman, i seguidament les altres dues, parlaran, ja que tot el descrit més a munt d'ençà els Abboehs de l'inici de l'escena, ha comprés una secció espai-temporal d'un minut i escaig exclusivament orquestral.

En la publicació en paper, tot plegat és un grapat d'en prou feines unes nou línies, comptant l'encapçalament del títol de l'escena que correspon a 15. Prodigio. La didascàlia només indica que hi ha una nova intervenció de Les Tres Dames de la Frontera i que Milboques i Milulls han de caure fulminats (Argullol, 2019: 99); abans d'indicar-ne els Abboehs, però, hi ha encara una altra consigna per la qual llegim que en dir-la, els Mils hauran de retrocedir contínuament⁴³⁴ (2019: 99).

De nou aquí ens trobem, doncs, que és exclusivament la representació gràfica, posada al servei del dispositiu escènic, la que amb la seva supra-narrativa silenciosa i visual ens ha contat la història⁴³⁵.

Les Tres Dames, seguidament, cercaran de posar-se al damunt de l'enreixat lumínic que es propaga a través del sòl escènic, de manera que la llum de sota —de tres dels enreixats rectangles lumínics, dels deu que hi ha distribuïts per tot l'escenari—, les taquin, de baix a dalt, de llum blanca, el cos i el rostre, emfasitzant la presència de caire esotèric amb què les haurem de copsar a partir d'ara⁴³⁶, tot enaltint aquest efecte el contingut del que ens transmetran.

Dins la totalitat de l'obra, Les Tres Dames de la Frontera es revelen com les transmissores del contingut més profund del pensament del seu autor: elles ens parlen de la incertesa, i de la realitat de la incertesa⁴³⁷. Certament, segueixen sent abstraccions filosòfic-

⁴³³Aquestes graelles ja les havíem vistes 'interactuar' a l'inici d'aquest III Acte quan Lea i Ram eren asseguts en cadires pràcticament a prosceni, a 11. Al jardí del centre.

⁴³⁴En haver emprat el gerundi com a temps verbal per donar la indicació en un verb d'acció, en la didascàlia en qüestió s'entén que això es durà a terme en simultaneïtat amb la intervenció lírica, és a dir, mentre cantin. En si mateix, malgrat l'aparença de precisió, és una consigna que dona prou llibertat d'interpretació i execució als membres del dispositiu escènic i a la seva conceptualització.

⁴³⁵A raó de tota aquesta acció amb coixí musical però absent de lírics, voldrem destacar el treball d'interpretació i d'expressió corporal dels Mils (Sonia de Munck, soprano i Felipe Bou, baix), el nivell actoral i domini expressiu corporal dels quals puja el llistó de la producció alhora que fa justícia al fet operístic total. S'evidencia en aquesta escena que la Dramatúrgia escènica n'ha sortit reeixida gràcies a aquesta facultat interpretativa d'aquests dos magnífics cantants, ja que sense la qual, no s'hagués ben copsat el conflicte que s'hi donava. En aquest sentit, i malgrat l'excepcionalitat que encara suposa aquesta versatilitat i cohesió artística en la majoria de cantants del repertori de produccions liceistes, no per això restarem mèrit al rigor formatiu i domini tècnic que suposa la complexitat de mantenir aquesta tessitura corporal, escènica i energètica requerida per la direcció escènica alhora que la que vocalment exigeix la sensitiva partitura de Benet Casablanca.

⁴³⁶Per poc atent que s'estigui, en mirar l'escena, al contingut en lectura dels subtítols i/o a l'audició comprensiva de les paraules cantades a través del lirisme, s'intueix aquí que aquesta intervenció de Les Tres Dames de la Frontera, en coherència amb totes les anteriors, són una decisió estètic-filosòfica que per part de Rafael Argullol ens convida a associar-ne la referència a altres trinitats: per exemple, com no podia ser d'una altra manera, ens ve irremissiblement a la ment, l'efecte balsàmic Deus ex-màquina dels tres infants de la Flauta Màgica els quals, com aquí, donen per resolt ni que sigui crípticament el conflicte dels protagonistes, a través d'una assumpció verbal inqüestionable que ve d'algú per damunt de l'humà, de l'àmbit indiscernible però també indiscutible, d'allò més diví que hàgim sigut capaços de generar metafísicament, i sense necessitat d'acció física.

⁴³⁷Elles, Les Tres Dames, són les que, en definitiva, ens parlen de qui som nosaltres avui com a societat.

existencials⁴³⁸, i només prenen sentit en un marc poètic i oníric, però en expressar-se, incrementen l'interès del conte. La qüestió, com ja apuntava Pavis (2015 [2007]: 292), és si comptem tots —o una (raonable) gran majoria— amb prou claus de desencripció⁴³⁹.

El pensament genèric que se'ns fa palès de ser transmès aquí, però, a *L'enigma di Lea*, escoltant-se de manera vague d'entre les esclertes del dispositiu escènic, conté una voluntat no condemnatòria que paga la pena no passar per alt⁴⁴⁰.

El que segueix, no sent-hi, però, és d'un clímax més propi del psicodrama. És a dir, si bé per una banda, connotem que els elements positius de la peça —Les Tres Dames de la Frontera— han foragitat els negatius —Els Mils— per tal de preservar dels herois —Lea i Ram—, la seva relació amorosa, l'emoció, entesa aquesta de manera canònica dins els paràmetres del Drama absolut (Batlle, 2020), factor pel qual el públic més enllà d'una experiència cognitiva en tindria una de catàrtica, per una altra banda és absent.

Això repercuteix en una subsegüent percepció del receptor al teatre. Efectivament, se'ns explica en escena, més ben dit, se'ns ha exposat gràficament, com dèiem, una situació, i ara n'esperaríem escoltar de les Tres Dames, ates que són elles les que es predisposen en ubicacions escèniques lumíniques precises per a cantar, alguna llaçada a la qual agafar-nos. A aquestes alçades de l'espectacle, el públic del Gran Teatre del Liceu podria impacientar-se, en sentir-se amb el dret de reclamar que se'ns adreci cap a una cloenda, i que brúixola dramàtica en mà se'ns n'assenyali que anem cap algun final...

Ens aturarem en aquest punt, nosaltres, ja que una proposta de resolució dins una estructura dramàtica canònica podríem dir que ja hi és, que ja ens l'han servida. Pel que fa a finals, ja n'hauríem pogut veure dos. Però, atesa la linealitat i falta d'arc dramàtic convencional, el receptor divaga perdut. Un primer final podria haver ja estat quan Lea i Ram han establert la seva relació amorosa en la seva qualitat transgressora dins la cosmogonia plantejada; i si encara se sentia que calia afegir de dir alguna cosa més, ara ja hem tingut aquest desplegament music-visual triangular del que acabem de ser testimonis, talment funcionant com un segon final o requetefinal⁴⁴¹.

⁴³⁸Materials bibliogràfics i videogràfics propiciats per la URV en la matèria: Música i Espectacle: El sentit de la tragèdia: 4. Dimensió filosòfica: La tragèdia planteja també la pregunta última sobre el sentit profund (si n'hi ha) de l'existència, especialment de la relació entre déus i homes. La tragèdia presenta un món ambigu, escindit per forces contràries (reflectit en un llenguatge també doble: recurs característic de la ironia tràgica, on el llenguatge esdevé opac per a l'heroi i adquireix un segon significat que ell no entén, però l'espectador sí, i que és profètic). En aquest món, l'home, representat per l'heroi tràgic, es converteix en un interrogant, un enigma, un problema irresoluble.

⁴³⁹Això, sempre i quan el públic tingui referències suficients per a copsar-les dins el temps escènic. A raó de l'hermetisme de l'obra d'art Conceptual, Pavis fa, al seu torn, referència a Régis Debray, en reproduir-li'n la idea següent: "¿Qué es preferible, el pueblo pirvado del arte, idea que tanto horrorizava a Vilar, o bién el arte sin pueblo, autista y feliz de serlo?" Debray, Régis. *Sur le pont d'Avignon*, París Flammarion, 2005 p. 37.

⁴⁴⁰Aquesta idea la desenvoluparem en arribar al final de l'òpera, en les conclusions, ja que considerem d'enorme interès que s'enclogui aquesta qualitat.

⁴⁴¹Sobre els finals de les òperes, la seva singularitat, extensió en partitura, allargassament del clímax, dramàtic o còmic, però sobretot i per damunt de tots, el clímax melodramàtic, i de la seva dificultat —o impossibilitat— de ser justificat dins els paràmetres de les regles dramàtiques de la contemporaneïtat escènica, ja s'hi ha dedicat una extensa bibliografia. Aquí, en aquest sentit, només en descabdellarem l'esfilagarsa concernent a la necessitat de lluíment vocal dels solistes que consuetudinàriament justificava en les obres del repertori la necessitat d'esgotar fins el darrer aler el virtuosisme de la seva tessitura (Alier, 1992). Un argument tan vàlid com qualsevol altre, val a dir, del qual ens n'hauríem de guardar prou de jutjar els crítics i creatius del segle XXI, quan les obres de ficció de major consum cinèfil que generem

Aleshores, cap a on anem?⁴⁴²

Dins un paradigma canònic de Drama absolut (Batlle, 2019), aquesta és la pregunta que lícitament el públic liceista plantejaria.

Si, davant d'aquesta escena, tinguéssim el temps —és a dir, que s'aturés la batuta i el dispositiu escènic: el món sencer en el qual estem tots immersos—, ens podríem, potser, parar a pensar, ni que fos per un instant, en els altres personatges de la història. És a dir, el cor i Schisckal —què se n'ha fet d'ells?—. La qüestió és que, encabits en l'anterior paradigma, aquell previ al debat de la postmodernitat, en aquests personatges no se'ls ha deixat pas suspesos en mig de cap arc dramàtic, i per tant, no se'ns ha deixat una inquietant necessitat de resoldre'n cap periple. Per això no ens recordem d'ells. Vist en retrospectiva, de Schisckal no tenim perquè esperar que se'ns ofereixi resolució de cap mena, ja que no se'ns l'ha deixat enxampat en mig de res —la seva incisió en la història ha clos en prendre a Lea presonera i a Ram sota arrest psiquiàtric, i sortint d'escena amb el cap ben alt—. Altrament, resseguint el text en lectura d'Acantilado, el Dr. Schisckal, bàsicament, és una metàfora del destí, que només assoleix el seu sentit més ple en un àmbit metafísic; només el Schisckal-Sabata-Portaceli de tall més humà —el Personatge suplantant l'Arquetip—, ens permetria encaixar-ne una darrera intervenció⁴⁴³. I pel que fa al cor, atesa la multiplicitat camaleònica, l'hauríem de dissociar entre els rols vinculats a Schisckal—, és a dir, de primer, eren els guardians filantropes de la seva institució, i seguidament, i només a través del subtil canvi en el codi interpretatiu de l'expressió corporal, els seus propis pacients reclosos—, dels quals, ni en els uns ni en els altres, ens ha quedat constància que se'ls hagi de resoldre cap periple pendent. I si en aquest punt de demandes de resolucions ens remuntem al cor del primer acte, no n'eren aquests, per a l'espectador, res més que narradors de fets passats, i informants d'un estatus quo, que es regeix sota les argolles que caracteritzen qualsevol societat convencional.

L'òpera, però, continua⁴⁴⁴.

estiren, qual xiclet, fins a 40 o 45 minuts pel cap baix, les seqüències d'acció inacabables —i absolutament inversemblants— de cloenda, pel lluïment dels actors més mediàtics, a banda de pel pur gust de fer generar adrenalina en el cervell dels nostres joves —i no tant joves— receptors audiovisuals, fins arribar al triomf dels bons damunt dels dolents. I no entrarem ara i aquí, perquè se'ns en va de mare, la qüestió a raó del lluïment dels herois, de les seqüeles, les sagues, els episodis, i les multiplicitats en aquest gènere, important, però, que no en perdem la referència per ser l'extrapolable en la nostra època amb el que devia ser, en la seva, la de l'esplendor operístic. El fet de tractar-se en llargues èpoques de la història la manifestació artística de major consum per tota mena de públic indistintament si n'era lletrat o illetrat, n'avalua l'argumentació, ja que el que en projectem, damunt l'enigma di Lea, que pel que fa a lluïment vocal dels solistes protagonistes, és que aquí ja s'ha cantat— tot el que s'havia de cantar.

⁴⁴²Materials bibliogràfics i videogràfics propiciats per la URV en la matèria: Música i Espectacle: Complexitat del funcionament del teatre grec: si la dimensió religiosa, com a experiència dionisiaca, implica la identificació emocional forta que permet la catarsi, les dimensions política, jurídica i filosòfica reclamen més aviat una reflexió lúcida i distanciada, probablement en un temps posterior al de l'acció dramàtica, i possibilitada pels mecanismes de distanciament que són el mite (tragèdia) i l'humor (comèdia). El paper del cor és també fonamental per gestionar de manera equilibrada aquests dos pols extrems de la disposició de l'espectador respecte al drama: identificació emocional i distanciament objectiu.

⁴⁴³Tal i com ho veurem, en reeixir el veritable final de l'espectacle operístic, i sense ànim d'avançar esdeveniments.

⁴⁴⁴Sabem que no acaba l'òpera encara, per una qüestió de temporalitat de l'espectacle: el públic al Liceu ho sap perquè en el programa n'ha llegit la durada estimada, i si en comprova l'hora en els seus rellotges observarà que encara li'n queden uns deu minuts aproximadament, i nosaltres, en fer la anàlisi, ho sabem per la durada de l'enregistrament audiovisual damunt el que treballem, per una banda, i per la publicació



Il·lustració 53 (III. 13. Prodigí 1:44:33—1:46:50)

Efectivament⁴⁴⁵, per la seva banda, Lea i Ram, que havien quedat darrera del muntacàrregues, ara hi passen davant, i hi entren convidats per una de les Dames. Una volta la portalada de carenat ferrat de seguretat en el cub ascensor ha tornat a ser encaixat, aquest s'eleva. És en aquest moment, quan podem entendre la meravella que és per als nouvinguts de veure com s'enlairen la parella, i, mentre romanen abraçats, queden suspesos en mig de l'espai.

Les Tres Dames de la Frontera tenen coses a dir, pel que sembla, i el seu cant s'erigeix com un al·legat a l'efímer, a la no perpetuïtat de les coses, a la instigació a aprendre a viure en sintonia amb els instints. Tal i com deia Novalis, Argullol ens convida a fondejar per àmbits de pensament en els que s'estableix que qui vulgui conèixer-se bé, ha d'estimular la seva ànima en companyia del poeta⁴⁴⁶. La percepció que ens n'enduem, és la de la voluntat de reflectir corrents de pensament que s'estableixen al marge de la imperant, ara popularment mediatitzada, aquesta que ens assetja a tothora, instigant-nos

a Acantilado, que efectivament ens n'assenyala encara una dotzena de pàgines, el contingut de les quals ens hi submergirem seguit més avall.

⁴⁴⁵Amb tot, una altra possible percepció, sensible a l'audiència, per la qual, havent arribat a aquest punt, en lloc de tancar l'espectacle operístic un cop resolt l'enigma del que es deia que n'era portadora Lea, al seu davant l'òpera encara continua, pot ben bé ser-ne la qüestió de fer durar, aquesta òpera d'estrena mundial, una mica més, per tal d'ajustar-la als cànons de durada dels espectacles de la programació contemporània, ja que la cronometria, el timing correcte, no hauria de comprometre, per una banda la inversió que ha suposat al consumidor, del preu de l'entrada, si aquest es queda curt, com si, pecant d'excés, afectés a d'altres qüestions de cabdal importància social, per a tothom conegudes, com ho són el cost dels parquímetres, les reserves als restaurants pel sopar, o els embussos si s'ha de sortir de la ciutat per tornar a casa. Tot plegat, raons de pes per molts dels abonats i/o ocupants de la platea del Liceu, per aixecar-se i marxar en mig de l'espectacle, com sovint es veu que fan i no n'és un evident senyal de desgrat cap a l'obra que acaben de veure representar al seu davant.

⁴⁴⁶Només és amb ell que aquesta s'obre, i el cor també, s'obre, farcint-se de meravelles' (Arnau, 2014:195).

a desitjar el control, en la llarga durada, de les coses: ens referim al tant estès paradigma que tot ha de ser 'per sempre', és clar.

La traducció al català, que en aquesta intervenció està especialment reeixida, també per bella, ens ofereix, però, un degoteig de frases més pròximes a l'aforisme que no a una dissertació correlativa. Això va en detriment del sentit més cosmogònic amb el qual queda investida la peça en mode sols lectura. Efectivament, del paper se'n desprèn una aproximació a un misticisme de caire oriental, l'influx del qual és la relativitat de les coses, la sorpresa vital en contraposar contraris, l'etern recomençar i la de-construcció del tangible. Si hagués estat possible d'haver servit aquest feix de pensaments amb la subordinació amb la qual han estat creats, el fil argumental s'haguera mantingut en una tensió dramàtica, no només molt més clarificant, sinó també corprenedora, cosa que li hagués escaigut d'allò més bé al dispositiu escènic. El concatenat de contingut, doncs, queda fragmentat i intermitent.

Cal puntualitzar, però, que estem tractant amb un tall de text considerable, al servei de la Dramatúrgia escènica i tot el seu dispositiu, en la intervenció de les Tres Dames de la Frontera, que es compren des del final de la pàgina 99, dins la publicació a *Acantilado*, amb la frase: 'Olvidamos y renacemos', amb un salt de ni més ni menys que de vint-i-dues frases, fins al final de la pàgina 100, d'on se'n repesca una sola frase: 'Por cuanto tiempo no lo sabemos', que fent-ne un altre, de salt, de tres frases aquesta vegada, s'empelta amb el fragment final a la pàgina 101, en què acaben dient: 'Lo breve con gozo es la autentica eternidad' (Argullol, 2019: 99-101). És el tall més extens de tota la transposició del text-material de partida, a l'espectacle-meta final.

En tot cas, el que aquí ens cal catalitzar⁴⁴⁷, és la percepció que el públic copsa d'una obra que se serveix d'un tou literari per a fer-ne una nova dramatúrgia de nova producció d'estrena mundial en l'escena operística contemporània. I veure si la informació que es projecta flaqueja en llacunes argumentals que justificarien aquesta percepció de què parlàvem més a munt, de perquè cal continuar, encara, amb el periple...⁴⁴⁸.

Pel contrari, si bé les didascàlies consignen, en acabar la intervenció textual de Les Tres Dames de la Frontera, que Milulls i Milboques cauriens fulminats, aquests, en escena, ja fa estona que han estat foragitats. Efectivament, en absència dels Mils, en escena, mentre les dames van emetent esparsament les darreres tres frases d'aquesta intervenció, el cor vindrà escolant-se pels laterals de les obertures de l'enreixat com si entrés en una nova dimensió, inconeguda per a totes i tots fins ara.

És en aquest moment, doncs, que ens quallarà amb coherència el títol de l'escena, 'Prodigi', atès que és la suma de semiòtiques —textual-cognitiva & visual-suggeridora— la qual, com hem assenyalat sovint en aquest estudi, ens permet tendir, aquí de nou, tots els punts necessaris entre el que succeeix en escena i el subtext amb el qual el públic del GTL els sosté.

Veurem que el cor arriba a poc a poc, i sense ordre ni concert, i ha d'anar disposant-se per tot l'escenari, mig despedregats els seus membres, de manera tant contrària a com els

⁴⁴⁷No és aquest el marc on qüestionar les decisions de la Dramatúrgia escènica pel que fa als talls de l'obra en general, ja que poden ser tantíssimes les raons com múltiples les responsabilitats.

⁴⁴⁸La comparativa corrobora feblement tot l'anteriorment desplegat sobre la necessitat o no, la justificació o no, de prosseguir amb el relat teatral, més enllà dels tant esmentats desdibuixats arcs dramàtics, considerats imprescindibles en el canònic Drama Absolut: possiblement, amb el text íntegre, si aquest s'haguera pogut copsar de manera menys críptica pel públic, la percepció de necessitat de continuïtat argumental hagués quedat més ben servida.

hem vist fins ara en qualsevol de les multicaracteritzacions amb les que els hem anat entomant al llarg de l'òpera. No es disposen arrencats, ni se'ls veu amb la mirada dirigida al front, ni sota conducció sincronitzada del seu gest, ni cap coreografia que en simultaneïtat els globalitzi. Ans al contrari. Van erràtics, i miren al seu voltant com si hi hagués quelcom extraordinari que contemplar. El seu vestuari n'és un altre de diferent del qual fins ara els ha estigmatitzat. No són, a priori, reconeixibles del que fins ara se'ns ha dit que representaven, amb la qual cosa haurem d'esperar a escoltar-los cantar, així com llegir-ne el subtítol de l'escena que s'iniciarà a continuació amb la seva intervenció, per copsar que, efectivament, no són cap dels col·lectius personificats en el I Acte o II Acte, i, per tant, al que assistirem, des d'una estructuració psicodramàtica, d'aquests nous que venen, no és pas resoldre conflictes pendents, com diem més a munt, sinó a plantejar-ne —i amb una mica de sort, resoldre'n—, un de nou.

Els espectadors, però, no veiem, de moment, tal cosa extraordinària, com —en el sentit estricte que l'expressió corporal i l'actitud escènica que desprenen els nous—, semblen voler deixar-nos molt palès.

Les Tres Dames de la Frontera, per la seva banda, es comporten com si haguessin d'aturar a la gent del cor del seu desplaçar-se vagarejant, alhora que els van assenyalant que es posicionin, tot i desendregats i titubejants com es comporten, cap a endavant en escena. Talment, fa l'efecte com si els mantinguessin a ratlla d'alguna cosa també invisible, una mena de demarcació abstracte que potser sí que és la del cercle conformat anteriorment pel ritual d'iniciació i consumació eròtica de Lea i Ram.



Il·lustració 54 (III. 13. Prodigí 1:44:00)

➤ *14. Cor dels espectadors*
(1:47:00)

A Acantilado, aquesta escena correspon a: *16. Coro de espectadores* (Argullol, 2019:103), i la didascàlia que segueix a aquesta titulació descriu el cor dient que en lloc

de ser qualsevol de les anteriors entitats dels I Acte i II Acte, ara en són una de completament diferent, establint que han de ser homes i dones vestits del carrer, s'entén que amb vestuari pertinent a la nostra contemporaneïtat, ja que han de representar els espectadors. El que llegim a continuació s'hi adscriu. La intervenció, del cor, expressada en primera persona, es presenta a si mateixa com a tal col·lectiu d'espectadors, intercalant en el seu desplegament la descripció de les seves característiques, així com assenyalant què els incomoda del que està succeint dins la cosmogonia a la qual tant ells com Lea i Ram, i tota la resta, pertanyen.

Ens centrarem, per ara, només al que correspon al text en lectura, i més avall ja entomarem la transposició a l'escena que se n'ha fet. Així, doncs, es tracta d'una intervenció llarga —en el context de tota l'obra—, de tres pàgines, contenint un total de seixanta-quatre línies, la veu narrada de la qual és descriptiva tal com ho és en el to general del conte. Amb tot, és una mica menys enunciativa, i, en canvi, en queda augmentat el seu èmfasis dramàtic⁴⁴⁹, en entendre de seguida, a la segona ratlla, que tota la intervenció és un atac frontal i sense pels a la llengua a la societat que som nosaltres⁴⁵⁰.

Aquesta crítica punyent ateny a una societat que es complau amb l'estandardització; que s'aixopluga amb tota la seva covardia darrera judicis a altri, sense mai exposar-se a ser també jutjada; que condemna tota oportunitat de salvació en favor del càstig per haver sortit dels marges; d'estarrufar-se d'ofegar tot acte de rebel·lia. També s'autodescriuen —per tant, ens descriuen— com una entitat anodina, argollada només a allò utilitari, amb vides que resulten minses per falta de bellesa, tant com per la postració a les convencions. Tanmateix, diuen, no hi ha possibilitat, ni tant sols en somnis, d'optar a una alternativa (Argullol, 2019: 103-104)

El dolor agut que transmet la lectura, esdevé un conflicte, en manifestar-se aquest nou cor en contra d'aquesta esmentada segona oportunitat possibilitada a Lea i a Ram.

Efectivament, el cor d'espectadors es queixa de què la parella, atès el decurs dels recents esdeveniments, pugui viure una vida satisfactòria, tot i efímera, tot i incerta, llevant-los-hi el càstig de l'errabundeig segur, condemnatori.

Advoquen, també, per seguir sent gregaris als dictàmens, tot i tirànics, del Dr. Schisckal (Argullol, 2019: 104-105). Així doncs, n'hem d'assumir —els receptors implícits, malgrat les didascàlies deien el contrari— una relació entre l'entitat que és el cor ara —el Cor d'espectadors— i el Director de la Institució d'alienats mentals —l'ex-Director de circ—. La invocació dins la intervenció ininterrompuda d'aquest cor d'espectadors al Dr. Schisckal, respon a la proclama de la necessitat de govern d'aquestes pobres ànimes en desgràcia que, essent ells mateixos, s'estan autodescrivint. Afegiran, encara, la necessitat d'entreteniment que propicia algú com el pallaso, l'il·lusionista, el domador de feres, etc., sempre i quan s'hi representi el triomf damunt el titella, al si d'un tèrbol teatret de guinyols (Argullol, 2019: 104).

També hi ha diversos reclams. Per exemple, que Schisckal no permeti ningú apoderar-se prou com per a pensar-se que podria deslliurar-se'n; que Schisckal asseguri la inhibició al lliure albir; i que cohibeixi el lliure pensament, per, finalment, entre exhortacions, dir-li'n, que si no evita el desgavell que pressuposa el llibertinatge atorgat momentàniament a Lea i Ram, deixant-los consumir una relació amorosa que els havia estat vetada, en

⁴⁴⁹No des d'una perspectiva del Drama absolut, però. (Batlle, 2020).

⁴⁵⁰Nosaltres, els que la llegim, i, tanmateix, els que l'assistirem al teatre.

càstig a la seva transgressió contra l'autoritat imperant, l'ex-empresari d'espectacles haurà de baixar persiana per falta de clientela (Argullol, 2019: 104).

Tot i ser transmesa la intervenció en clau metafòrica en sintonia amb les precedents cent pàgines de la publicació, aquesta, n'és una de molt accessible, i la lucidesa del seu autor, en clau irònica, roman en sintonia i coherència amb els seus postulats de pensament estètic.

Encara podríem dir que, aquí, bé en seria un altre, possible, de final: un cor inesperat — al qual ningú, de fet, li havia demanat parer—, s'ha manifestat disconforme amb la resolució que les Tres Dames de la Frontera, en haver aquestes determinat preservar immunes Lea i Ram, fent fugir als Mils. Aquest cor d'espectadors, doncs, amb l'empremta que ens deixen, amb la seva apologia claustrofòbica i castrant, ja seria suficient com per a cloure el conte, atès que la funció d'efecte mirall damunt la societat que som ha reeixit.

Però no n'és pas el final, encara; com, de fet, no n'és tampoc, el final de l'escena. Efectivament, Schiskal, que essent reclamat, no ha estat pròpiament anunciat, apareixerà en el text a través d'una didascàlia encarregada d'aclarir-nos-en la seva intervenció, qualificant-la de sobtada (Argullol, 2019: 105). Efectivament, succeeix que en el gruix d'una pàgina i mitja, aproximadament, i amb un total de trenta-sis frases, Schiskal comença a parlar, i ho fa reprenent allò amb què ens havia deixat en cloure el II Acte, quan creïem que bé en podria haver estat el seu darrer diagnòstic de l'estatus quo cosmogònic, en què estem tots immersos, en aquesta distòpia. El cas és que se'ns fa palesa la referència a la seva qualitat metafòrica de Destí, i es plany, però, de nou, de no ser entomat per aquells que el reclamen amb tot el pes pesat metafísic que representa⁴⁵¹. Destaquem que, amb aquest encapçalament i al llarg de tota la prerrogativa que ens ofereix, la veu narrada de Schiskal és, en lectura, un monòleg interior extrapolable al receptor extern, però en cap cas és una intervenció directa a un altre membre de l'univers de Lea. Per tant, tot el que diu, ens és dit a nosaltres, d'ells⁴⁵². I el que diu, esdevé una clara acusació: no estem mai contents amb res, atesa la perpetua insatisfacció que, impossible d'assedegar, caracteritza la nostra natura i ens defineix com a espècie⁴⁵³ (Argullol, 2019: 106 i 107).

D'entre aquesta intervenció no se n'assenyala reacció de cap mena per part del Cor d'espectadors, i amb les mateixes paraules amb les que ha començat, Schiskal acaba: el plany de la falta de respecte a la seva vàlua queda estampada en el full que ha de cloure l'escena en paper (Argullol, 2019:107)

A continuació despleguem el que de, tot plegat, s'ha transposat a l'escena del GTL.

⁴⁵¹Dèiem, en aquest sentit, doncs, que el Doctor Destí feia un 'diagnòstic', per no dir pas que feia una 'sentència', ja que diu en tres ocasions: 'A veces creo que no se me respeta por lo que valgo,' (Argullol, 2019: 75 i 106 i 107), i en dues d'elles, hi afegeix: 'olvidando, que, en última instancia, yo dicto los veredictos.' (2019: 75 i 106).

⁴⁵²Fent-ne una anàlisi sintàctic de metalingüística, seria: 'nosaltres': Complement Indirecte dins el predicatiu, en ser destinataris receptors: ara lectors, després públic del GTL; d'ells', Objecte Directe en el mateix predicatiu, en ser judicats: membres del cor esdevinguts representació sumària d'espectadors de la contemporaneïtat.

⁴⁵³Seguint amb el característic biaix del seu autor: sembla voler portar-nos sempre un pas més enllà, pel que fa a provar d'esberlar forrellats d'inquietants cambres amagades, entre recòndits recons contradictoris de la condició humana.

Un relat superposat s'imposa. I el contrast amb el textual, en farà sobreeixir un de nou. Aquest resultat⁴⁵⁴, en definitiva, serà el que, en compondre-lo en la seva ment, el públic se'n durà a casa. Aquest relat configurat a partir de les dramaturgies silencioses i de la imatge, dista substancialment de l'aproximació que la lectura ens ha convidat a fer. Efectivament, un arc dramàtic propi farà copsar un sentit propi —i emancipat—, a partir de la composició dels vestigis de l'expressió corporal dels intèrprets, i de l'evolució de les consignes escèniques que la convenció implementada fins ara, a aquestes alçades de l'espectacle operístic, és copsada pel públic, sense entrebancs. Pel que fa al disseny del desplaçament del capital humà damunt l'escena, no essent-ne una coreografia sistematitzada no per això és menys eloqüent o inespecífica. I pel que fa a la semiòtica de la imatge de tot el quadre escènic que se'n desprèn, n'és l'abstracció, emplenada de significats, que el dispositiu escènic ha estat capaç de degotar, el que produeix la concatenació de vincles amb el públic.

Al receptor del GTL se l'està induint de resseguir la resolució d'un conflicte del qual no tenia coneixement evident de la seva existència⁴⁵⁵. Efectivament, el dispositiu escènic ha de resoldre, al final de l'òpera, la coexistència, en el text-material del conte mític, d'una no-relació entre els personatges protagonistes i les entitats del cor: dos conflictes que se'ns despleguen tangencials ja que fins ara no han confluït. En aquest sentit, ho recapitem, Lea no s'interrelaciona amb cap de les representacions del cor, i el cor, per si mateix, no intercedeix, en cap de les seves metamorfosis, amb Lea. Schiskal resta, doncs, com l'encarregat d'argollar ambdós ens, tot i que en escena, el tou damunt el qual ha de trepitjar, és material a contra text, i al públic se l'empeny a immiscir-se en la vaguetat pròpia que, a voltes, en resulta, de la confrontació d'imatge contra paraula⁴⁵⁶.

El cor que acaba d'irrompre en escena, torna a impactar-nos amb el color blanc, malgrat no en són el seu atuell les anteriors bates blanques. Res, doncs, ens hauria de remetre als qui hem conegut al II Acte. Aquest cor que entra, gairebé fent tentines, és una nova comunitat que vesteix, indistintament homes i dones, camisa blanca, botonada de dalt a baix, des del coll a les natges, per damunt de pantalons negres, d'estil casual, reconeixibles de l'època contemporània, cosa que els uniformitza, de nou, i malgrat no hi hagi cap altre vestigi determinista visible. Les Tres Dames de la Frontera, hi interrelacionen, com dèiem al final de l'escena anterior, quan, de fet, tal interrelació entre

⁴⁵⁴En altres llocs d'aquesta tesi, ja hem parlat que aquesta mena de relats que es contrasten amb el subjacent, poden ser uns de preexistents, com el cas que a col·lació de l'època d'escriptura d'aquest estudi, s'ha donat, oferint un bell tou de debat, amb la *Tosca* dirigida per Rafael R. Villalobos la temporada 22-23 (<https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2022-23/operat Tosca>); com bé pot ser, també, un relat original, com el que aquí, dins la Dramatúrgia escènica de Carme Portaceli, aquesta directora ens ha deixat escrit per a l'escena per a l'estrena absoluta d'aquesta nova composició.

⁴⁵⁵Arribats a aquestes alçades de l'espectacle operístic, i atès que en paràmetres del Drama absolut (Batlle, 2020), no sembla tenir raó de convivència amb la trama principal. El fet que s'estableixi amb aquesta força escènica, amb aquest focus, diríem en l'argot teatral, una resolució semiòtica de la tessitura d'aquesta, en el sentit que convulsa estructuralment el col·lectiu que ara representa el cor, n'eleva la importància del seu periple, al marge de l'acció principal, i fins i tot, per sobre d'ell.

⁴⁵⁶El text que es llegeix, doncs, que no n'és l'íntegre de la publicació d'Acantilado, que n'és una escapçada substancial de la que seguit ens n'ocuparem, maridaria amb la imatge, només en una dimensió possible: aquella en la qual un diàleg, no realista, de clara textura onírica, fos capaç de sostenir una semiòtica, la literalitat de la qual, contindria una forta càrrega; una de descriptiva, il·lustrativa, i, absolutament reconeixible pel públic. Tot plegat, inimaginable, en acabat, ja que tal opció, queda, avui dia, al marge de l'estètica en què es regeix el Fet Teatral en la contemporaneïtat.

ambdós ens, elles i el cor, no havia estat tampoc establerta, fins aquest moment, ni en escena, ni en la publicació d'Acantilado.

Amb aquesta consigna d'interrelació que es fa palesa just en aquest moment a través del llenguatge corporal i l'acció física per la qual van escampant als membres del cor per l'escena, se'n consolida la seva posició jeràrquica, custòdies de les llindes cosmogòniques d'aquesta història. I és, havent quedat investides d'una major autoritat —o si més no, de mitgeres d'una autoritat superior—, que seran seguides i escoltades. Aquestes tres dones armades, recordem-ho, amb Katanes, o sabres, penjats a les espatlles, i vestides, en contrast amb la contemporaneïtat dels membres del cor recent irromputs, amb una iconografia que les remet més, en pertinença, a una lògia atemporal que no pas als nostres dies, mantenen una cohesió entre elles, amb rituals propis d'iniciació, consumació i invocació, i les estableix, dins el tot escènic, ara més que mai, com un micro col·lectiu a banda, que evidencia saber què cal fer a cada moment, sense que entre elles hi hagi una mandatària⁴⁵⁷.

Les trenta-quatre frases que llegides en els subtítols el cor ens canta, han estat extretes d'entre les frases que es llegeixen a Acantilado⁴⁵⁸. L'expressió corporal i facial amb la qual aquesta intervenció es servida al públic del Liceu, és un concatenat de vestigis d'ira, de disgust, de plany i d'inconformitat. No s'hi estableixen correspondències de cap mena amb el que es diu, fins que, arribada l'hora, tots a l'uníson, d'una engrapada, s'estripen ells mateixos les camises blanques, i n'apareix, de sota, una samarreta en cada un, de colors variats, detonant-ne un significat d'advocacia per la individualitat. Diuen, mentre això es va veient i copsant, que el tracte de titelles que reben els homes, en ells els deixa indiferents —i en contrast, és en aquest punt que les camises han quedat del tot arrencades i llançades en terra—; i, seguidament, diuen, també —clamat en una eclosió musical tímbrica i brillant⁴⁵⁹—, que el Doctor Schisckal proclama que no és pas possible la llibertat —mentre ells, a contra text, ja se'ls veu cada un amb un color per ell mateix, havent-se desempallegat de la uniformització amb què, de nou, havien comparegut. L'escena ha reeixit en el seu propi relat, doncs.

⁴⁵⁷Es evident que tot aquest tou de significats, impossibles d'imaginar en la lectura del text original, ens ha condicionat, en el relat que componen, per tal d'acabar de copsar el que acabaven de dir just en l'escena que precedia l'actual entrada del cor —en prou feines, una dotzena de frases, com dèiem, en front les trenta-set a Acantilado—, així com també ens predisposen a les frases que aquest cor, governat per elles, han de dir-nos tot seguit.

⁴⁵⁸Són una extracció feta a tisora viva de les tres pàgines de l'original (Argullol, 2019: 103-105)

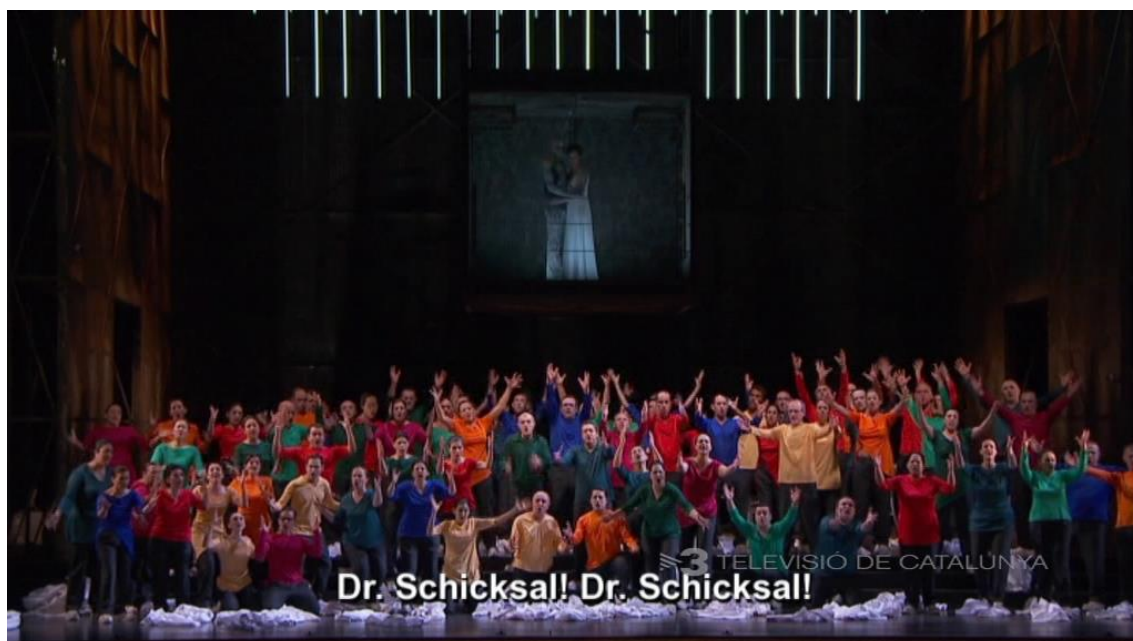
⁴⁵⁹Tradicionalment s'ha interpretat que la música triomfal subratllaria paraules portadores de sentiments exultants. Aquí, amb l'acció física que s'hi desplega, paga la pena reflexionar què va a contra de què, doncs, exultant és l'acció, tot i que no en consonància amb el sentit del text que es diu.



Il·lustració 55 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)

Portaceli ha trobat el camí recte que li calia per a essencialitzar en la seva Dramatúrgia escènica la seva conceptualització: la lluita contra la uniformització. D'aquesta premissa n'ha fet bandera, tal com tàcitament ella ha expressat⁴⁶⁰ que n'era *L'enigma di Lea* sota la seva direcció, i n'ha posat tot el dispositiu escènic al servei, per tal de reeixir i succeir amb aquest discurs. En aquest sentit, no ha escatimat esforços en esgrimir-se contra la mirada irònica que Argullol broda subtilment en el seu text, i que només una lectura acurada, sense contraimatges, traspua.

⁴⁶⁰(Programa de mà GTL 2019: <https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>); Converses i entrevistes mantingudes amb els creatius de l'equip escènic de Carme Portaceli ho han corroborat; Entrevistes als creatius i alguns dels intèrprets, en les dependències del mateix Liceu, just per l'estrena, i que es troben en el Bonus material de l'enregistrament de l'òpera fet per TV3.



Il·lustració 56 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)

Quan entra el Doctor Schicksal per darrera esquerra, banda Jardí, i d'entre tots —els ara singularitzats membres d'un cor d'espectadors que a través dels colors de l'Arc de Sant Martí, de fet, tots, el verd, turquesa, magenta, blau, groc, vermell i taronja—, s'obre pas, i arriba davant escena, el veiem clofoll, disposat a parlar i posar el colofó final en un quadre visual inconnexa del seu contingut cognitiu. Tant és així perquè els membres del cor l'han aclamat a braços alçats, invocant-lo, perquè segueixi essent el capitost, l'imperatiu, el líder absolut de masses gregàries, i perquè en mantingui la mà ferma, damunt els éssers febles i absurds que són, i no permeti pas, si us plau per força, el desgavell transgressor constituït per la parella Lea-Ram, ni de ningú més que gosi pensar a mirar de sortir-se dels marges socialment i convencional establerts. La imatge que se'n desprèn, contradient tot el que s'ha dit, és, però, que el cor, en un acte de rebel·lió —arrencar-se d'una revolada alliberadora el color que els conglomerava com un remat d'ovelles esporuguides i obedients— se n'emancipa, de Schicksal⁴⁶¹.

Amb tot, la disposició del cor al voltant del Doctor Schickal, un cop aquest s'ha ben situat al bell mig de l'escena, amb una actitud de domini damunt les masses, talment ell tingués la capacitat d'aconterar-les i contenir-les, continua subratllant el missatge contradictori: mentre, a través del text, Els Espectadors que són el cor ara, l'havien clamat perquè mantingués l'ordre i la rutina, a través de l'acció, primer amb el desprendiment de la uniformització, i, seguit, ara, amb les mans enlairades cap a ell, encercant-lo amb actitud pidolaire, no ens permet, d'entrada, copsar bé quin veredict se li està pregant que faci, si d'absolució o de sentència.

Schickal/Portaceli/Sabata, per la seva banda, roman al centre de tothom somrient i pletòric com durant tot el trajecte dramàtic se'ns ha vingut mostrant, i es disposa a parlar... A qui, però? Torna a ser un entrellat dins la superposició de consignes dramàtic-

⁴⁶¹L'emoció que comporta tal percepció alliberadora, aporta una experiència catàrtica que el text original no desprèn, i que des dels paràmetres del Drama Absolut són més que necessaris, imprescindibles, cal dir. Aquest factor —n'és una evidència, i així mateix ho diríem en l'argot teatral— propicia al públic un final amb prou dosis d'exultació com per fer sentir, tant als emissors com a bona part dels receptors, que, s'hi menys no, l'espectacle el deixem acabat amunt.

escèniques. La imatge presenta una literalitat que no marida amb un text que ja d'origen no dona resposta directe a aquells que li han fet la demanda i/o petició. El Cor d'Espectadors ha reclamat a Schiskal que s'ocupi d'un afer, el d'impedir que ningú surti del tancat; però Schiskal, lluny de fer res que indiqui que procedirà amb el que li demanen, tampoc els dirigeix els seus mots, sinó que parla d'ells, a d'altres⁴⁶². Uns altres que no veiem, i que no sabem qui són. El que sí ens queda latent, però, és que no pren partit; com si no anés amb ell⁴⁶³ el conflicte que li demanen de resoldre, i el que bàsicament fa, és plànyer-se.



Il·lustració 57 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)

El plec en paper de cinc pàgines (Argullol, 2019: 103-107) ha quedat en escena encabít en un temps d'uns tres minuts aproximadament, en un total, musicalment, d'un màxim de vint-i-tres frases interpretades líricament. La selecció feta inclou referències a la demanada dels homes de llibertat, si els esclavitzes, i a l'exigència a la servitud, si els ofereixes lliure determinació, entre d'altres aproximacions, a la ja esmentada insatisfacció i incongruència de reconeixement de necessitats del gènere humà, que hem descrit més amunt, que conté l'original.

Mentre Schiskal canta les delícies de quan minso troba que n'és l'esperit dels homes i les dones que té en genuflexió al seu voltant, la conjuminació d'expressions corporals d'ell amb las de la comunitat, i la complicitat onomatopèica lírica, que en tant que solució

⁴⁶²De nou, la metalingüística: Si bé través de les seves paraules sabrem què en pensa ell, d'aquest col·lectiu, perquè la direcció de la seva emissió és cap a nosaltres, i per tant, en podríem establir que ens ho diu als receptors —lectors i espectadors—, se n'allunya, d'ells (nosaltres).

⁴⁶³És el distanciament que atribuïm generalment a la dramaturgia Brechtiana (Salvat, 2010)

d'interactuació, en lloc d'emprar paraules, emet el cor, entre mig de l'ària⁴⁶⁴ del contratenor, és tot un altre entramat.



Il·lustració 58 (III. 14 Cor dels espectadors

1:47:00—1:53:50)

Certament, en aquests darrers minuts assistim a una inducció causal, oposada a la de la imatge anterior, de voluntat d'alliberació, ja que el que se'ns presenta als receptors del Gran Teatre del Liceu correspon a una relació complementària —dependent, parasitària, simbiòtica— de manipulats amb el seu manipulador.

De l'alteració de les frases seleccionades per a ser cantades per Schisckal, en destaquem que la que encapçala aquesta darrera seva intervenció en el text d'Acantilado fent referència a la seva qualitat metafísica de personificar el Destí, ha quedat immersa entre el tou de les dues desenes i escaig amb les que s'ha de valdre per a transmetre el seu missatge últim, deixant pel final la que fa referència al Déu fosc que ens governa a tothom. Aquesta, inconnexa en escena, per una banda per la desubicació del context del total del monòleg que li pertanyia de dir segons l'original, i alhora entretallada de la resta del que transmet per l'orquestració senes lírics que en distància les frases, es fa difícil de no fer correspondre més amb el Déu Judeo-Cristià que a la deïtat imaginària més propera a una pre-era-comuna, que, des de l'inici, se'ns havia establert en aquesta cosmogonia, sense obviar-ne que, en dir-ho, sembla que se'n rigui. Argullol, doncs, no es queda sense deixar-hi empremta, el desassossec existencial que produeix el demiürg imposat, ha caracteritzat la contemporaneïtat. Pels pèls, doncs, text i dispositiu escènic, aquí tot just mariden⁴⁶⁵.

Amb aquest contingent i el seu contingent, arribem al final d'aquesta escena, i tots sabem que ja només en queda una més, la darrera. I si bé hauríem també pogut acabar aquí, i amb ella tancar l'òpera —amb aquesta, la quarta oportunitat de fer-ho—, encara no és el final total, cosa que ens porta a percebre que en la conceptualització escènica que se'ns desplega en aquesta estrena de *L'enigma di Lea*, si bé el dispositiu escènic queda ben collat, el contingent s'escola per les bades d'una arquitectura que no n'és la seva, atès que al motlle de Drama absolut, no s'hi encabeix còmodament aquest Text-material, més propi de ser fruit del debat de la Post-modernitat⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴Aquesta, ja en serà l'última, d'ària, de Sabata, i de tothom, atès que ja arribem al final i no tornarem a escoltar cap dels altres personatges protagonistes individualment.

⁴⁶⁵Un gran repte per a la Direcció escènica, i una exigència enorme pel públic.

⁴⁶⁶Ho corroborem a través del tractat de Carles Batlle (2020), en haver-nos ajudat a esclarir i a comprendre perquè i quan ocorren aquests fenòmens.

L'escena queda plena dins la seva foscor, buida de components humans, en anar marxant lentament el Cor d'Espectadors, mentre escoltem l'orquestració de Casablanças, i veiem les bates blanques tirades a munts per enterra, les cadires blanques també, desendreçades i capgirades dins aquest univers en de-construcció, el cub enlairat, conservant l'abraçada llarga i introspectiva que enreixa Lea i Ram, en suspensió.

➤ 15. *Intervenció final de les Tres Dames de la Frontera*
(1:53:51)

Les Tres Dames de la Frontera s'han tornat a situar davant escena, en els seus rectangles lumínics corresponents. Canten a la vegada, mentre el cor se n'acaba d'anar darrera seu i Lea i Ram suren en el clarobscur buit escènic.

La lírica del text que es pot llegir en els subtítols, torna a no ser idèntica al que llegim en la publicació d'Acantilado a: 17. *Intervención final de las Tres Damas de la Frontera* (Argullol:2019:109). En qualsevol cas, el que ens arriba als espectadors, pertany a l'àmbit metafòric, en cohesió amb tota l'obra, tenint en compte que Les Tres Dames de la Frontera s'expressen en un registre encara més metafísic que la resta. Del que parlen ara, és de 'Preguntes sense resposta' (2019: 110), tal com, dotze anys abans, la cloenda de *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007), és una pregunta —oberta al món— a la qual no hi dona —no n'espera— resposta⁴⁶⁷.

Aquesta darrera intervenció de les Tres Dames de la Frontera, conté només una dotzena de frases de les quaranta-dues que es llegeixen a Acantilado (Argullol, 2019: 109-110). I el final que se'n desprèn dista, en escena, del que s'apunta en la publicació, ja que per començar, l'inici de la intervenció⁴⁶⁸, no forma part de l'òpera, ja que no n'encapçala el concertant líric. En el seu lloc, el trio de veus femenines canta a partit de 'Sense Déu o amb ell' (2019:110).

A raó d'haver triat aquesta frase, la qual no és una escapçada en continuïtat, sinó que és la tria de la qual fer-ne el tret de sortida d'aquesta darrera intervenció amb què es clourà l'escena i l'òpera⁴⁶⁹, val a dir que, fins ara, només ha estat Schicksal qui havia parlat significativament de Déu⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷También los espectadores experimentamos sensaciones y pensamientos semejantes. Con la misma duda: ¿existe, en verdad, para lo y para nosotros, el maldito tábano?' (Argullol, 2007: 156)

⁴⁶⁸Nosotras sí solicitamos que a Lea y Ram se les regale esa oportunidad que nunca tuvieron.' (Argullol, 2019:109)

⁴⁶⁹Schicksal ho ha fet just al punt de finalitzar la seva darrera intervenció, la qual, ben entesa dins el context que el seu nom és el del Doctor Destí, i per tant, entenem que està investit d'una aura de divinitat, en establir-ne, ell mateix, la pròpia personificació, amb, recordem-ho, 'No se'm respecta en absolut' (Argullol, 2019: 75 i 106 i 107); en canvi, però, no se n'ha estat gens ni mica de qüestionar-ne, l'existència d'un Déu (superior, entenem?) —'¿Ese Dios oscuro existe?// Tiemblan, tiemblan.// ¿Ese oscuro Dios no existe?// Rien, rien.' (Argullol, 2019:107)—, i que ho ha fet a través d'una pregunta directa, amb tots els seus signes d'interrogació, a la qual, per resposta, només n'ha obtingut, obeint a la seva ordre gestual, el riure dels adeptes, el Cor d'Espectadors, el qual el corejaven, arraulits al seu voltant, tal com ja hem descrit i desplegat en anterioritat.

⁴⁷⁰Amb tot, volem rellevar que en la totalitat dels gairebé més de cent-deu minuts d'òpera anteriors, no s'ha qüestionat l'existència de Déu. Això és nou, i ens arriba juts ara, en reeixir el final, tant el textual en la publicació, com en la Dramatúrgia escènica. I si bé aquest plantejament —és a dir, el fet de qüestionar la existència de Déu amb 'Sense Déu amb Déu' expressat per les Tres Dames de la Frontera— n'incrementa

El fragment de què es compona aquesta escena, de dos minuts i escaig, conté reiteracions⁴⁷¹ que no es troben en el text original, i que actuen en substitució d'altres continguts que llegiríem en la publicació. Es reitera⁴⁷², doncs, 'Preguntes sense resposta' i 'Només la fe rescata l'home del seu naufragi', amb un coda extra, reiterada, també, amb 'L'home del seu naufragi', amb el desplaçament de Les Tres Dames de la Frontera endavant, sincronitzada i coreogràficament a l'uníson⁴⁷³, i líricament, la *Primera dama de la frontera* (Sara Blanch), n'extreu una bellíssima nota amb la qual es dona cloenda lírica a la intervenció, a l'escena, a l'òpera...

I, efectivament, funcionant a mode de solució al servei del dispositiu escènic, la Dramatúrgia escènica de Portaceli l'espren efectivament.

Amb això acaba la intervenció de les Tres Dames de la Frontera, dèiem, ja que elles surten d'escena en filera des de prosceni cap a la banda dreta-Jardí, en una marxa no direm que marcial, però la seva uniformitat i el ritme del pas que els hi ha quedat marcat, ens ho evoca.

Però no acaba pas l'òpera. En escena veiem una acció propiciada pel dispositiu escènic, cronomètricament en sintonia amb l'orquestració, per reeixir conjuntament el final de la partitura.

Si bé en la lectura de la publicació a Acantilado queda aclarit que són les Tres Dames de la Frontera les que demanen, exigeixen —encara que no sapiguem 'a qui'—, que es doni una oportunitat a Ram i Lea, de viure una vida plegats, a l'òpera no és així. Efectivament, el que sentim interpretat és el següent degoteig de frases, tal com les llegim en els subtítols al GTL:

*Amb déu o sense déu
abraçat ja per la mort
o encara lluny
del seu alè,
cal concedir a l'home
un fil de llum
si, envoltat de tenebres, té el coratge*

el tou substancial amb el que cognitivament digeriríem la darrera glopada del drama aquí desplegat, cal no perdre de vista que quan s'ha parlat d'ell ha estat en tant que entelèquia metafísica —en escena, quan se n'ha parlat, no n'hem sabut d'ell més que per una lluminària de sota un ascensor, en descens, damunt la heroïna, estirada en terra per obra i gràcia d'una abducció, sospitosa d'haver estat induïda per arts para-humanes, no tangibles, no físiques, no sonores, no visibles—. I, quan s'ha parlat d'aquest ens, dèiem, ha estat a través de la referència que Lea és la puta de Déu. Amb aquest atribut —ho reiterem encara una volta més, no només corroborem la seva qualitat de cabdill patriarca de la qual en venim postulant la manca de perspectiva de gènere i mirada en femení, que bé pot rellevar-se ofensiva, i per la qual no ens n'hauria de sorprendre el nombre de sensibilitats ferides, en silenci, totes pertanyents a la mateixa contemporaneïtat, que n'ha generat la imatge literària— la frase mateixa, en confirma, l'existència, de Déu.

⁴⁷¹Aquest, essent un recurs molt comú en el corpus de la història de la lírica, i a raó del qual i/o per la seva defensa o detracció se n'han escrit riuades de tinta de l'ús al servei de la partitura música — només a mode d'exemple sobre el tema, veure Alier, 1992 —, a *L'enigma di Lea* no s'havia donat encara al llarg de tot el seu llibret operístic.

⁴⁷²El més evident, narrativament parlant, és que si se'ns diu una cosa dues vegades, és que se n'està emfasitzant el sentit, és que se'ns vol deixar molt clar el seu missatge inherent, i més quan escènicament, la interpretació d'aquestes reiteracions queda subratllada amb corresponent acció eloqüent.

⁴⁷³Fins arribar pràcticament a prosceni, guanyant proximitat en la frontalitat que mantenen amb el públic, amb la qual cosa, l'establiment, i efectisme de la frase, cau com una llosa damunt la platea del GTL.

*de desafiar el seu cor confós de preguntes
sense resposta.*

*Preguntes
sense resposta.*

*Perquè només la fe
salva l'home del seu naufragi.*

*L'home
del seu naufragi.*

És doncs, amb aquest paràgraf, que es dona cloenda argumental textual a *L'enigma di Lea*, en tant que nova dramaturgia en nova producció d'estrena mundial. Entendríem, amb només això, que se'ns hauria propiciat una final obert. Però durant els darrers quatre minuts, aproximadament, fins que la batuta de Josep Pons s'aturarà, un tancament simbòlic i metafòric, aquesta vegada pertinent al registre de les dramaturgies silencioses i de la imatge, hi posarà el seu colofó final⁴⁷⁴.

Efectivament, amb la imatge estàtica de Lea i Ram suspesos en mig de l'escena dins el cub-ascensor, queda engolida la part que, en la publicació a *Acantilado* s'esdevé com el veritable final, amb el títol 18. Baile final de Lea, amb dues consignes en les didascàlies: una per a indicar que el ball ha de ser idèntic al de l'inici descrit en la didascàlia de la primera escena al I Acte, i una altra consigna, per a indicar que s'ha de sentir *Abboeh*, *Abboeh* —doblement reiterat—, bé pel cor, bé per una veu molt greu (Argullol, 2019:11).

La sintaxi llegida d'aquesta darrera didascàlia, ens convida, per una banda, a triar quina de les dues opcions es representaria en escena, i per una altra, a entendre que bé podria ser emesa off stage.

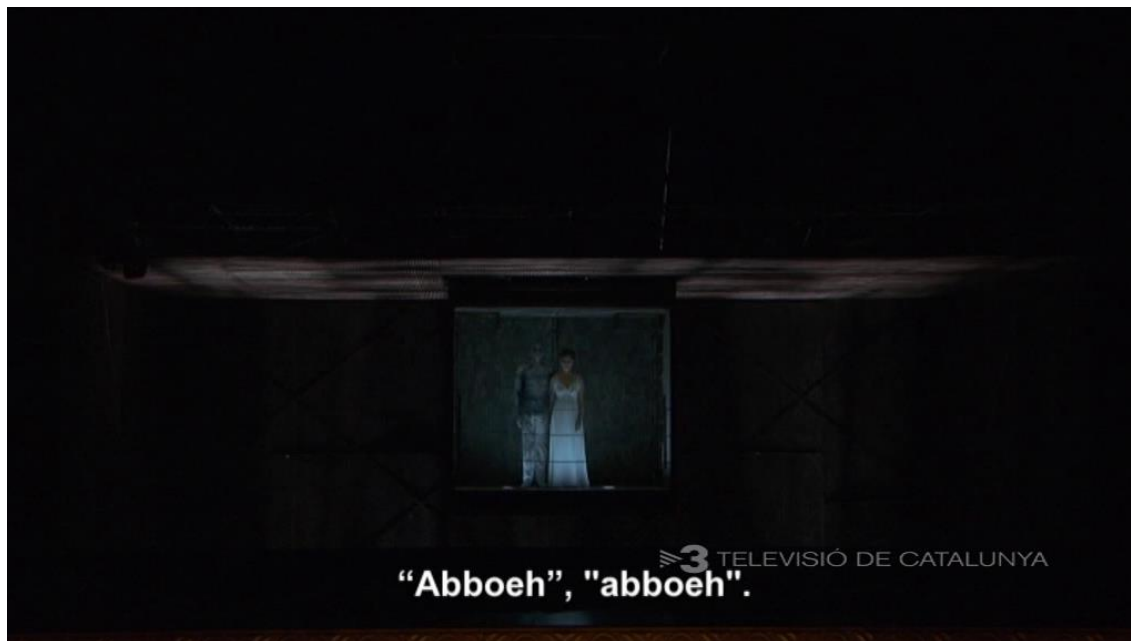
I el dispositiu escènic fa la seva tria, efectivament.

El que s'esdevé en escena és l'escolta d'un intern del cor, subtil i melòdic, per tant no el veiem i és una opció off stage, invocant, de nou, aquest nominatiu metafísic que ha marcat la columna vertebral de tota l'obra. I, encara, tria, també, el que no se li ha donat opció de triar, per tant ho ha determinat per compte propi, quan el dispositiu escènic decideix que no acabarà l'òpera amb la dansa de l'inici, atès que a l'inici, en escena —també així havia estat ja triat— no hi havia dansa.

El que experimenta en el seu lloc l'espectador, és l'oportunitat de reflexionar, si ho vol, amb l'escolta conscient de la partitura de Casablanças, només orquestrada, mentre el

⁴⁷⁴ El debat sobre la conveniència escènica de deixar els finals oberts o tancats és vell. 'No jutgeu l'obra' és una premissa escènica artística que s'ha anat fent palesa al llarg de les darreres dècades, però que encara costa moltíssim de servir a l'espectador de la nostra contemporaneïtat. Contribuiré a aquest debat amb la següent referència experiencial: "Don't solve the play", és el que ens va dir Sam Shepard (EEUU, 1943–2017) a propòsit de *Suicide in B flat* (1976) a l'equip artístic del Battersea Arts Center de London al 1996 quan li van anar a preguntar en un sopar als EEUU què volia que entenguéssim de la seva obra en dedicar-li un festival aquella temporada 95-96. Parafraçant l'expressió anglesa més enllà de la seva traducció literal, en context, i amb el debat que ens va suscitar aleshores del Festival Shepard, el que se'ns deia és que no tractéssim de tancar-la, de sentenciar-la, cosa molt a l'ús a l'època —i encara avui en molts dels contextos més canònics de la contemporaneïtat—, és a dir, que no li'n donéssim una concreció, que no li'n cerquéssim una solució, que no oferíssim pau als esperits dels espectadors, sempre en neguit. A títol personal, aquest va ser tal gran aprenentatge per a mi, aleshores que era ajudant de direcció d'Andrea Brook, que ja vaig integrar en tot el meu propi desenvolupament creatiu, el que vaig copsar aleshores: que no en resolguem 'l'enigma', en definitiva, és el que aquí s'escau.

dispositiu escènic propicia una darrera acció, en mantenir, en quadre escènic a la parella, surant en mig d'una foscor pràcticament total, remarcats, suspesos en l'aire, per l'autoil·luminació de dins el cub enreixat, mirant al front valentament, les mans enllaçades.



Il·lustració 59 (III. 15. Intervenció final de les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)

En un efecte escenogràfic d'enorme efectisme visual, el sostre enreixat, fins ara emplaçat per damunt el cub invisible en la pinta de l'escenari, es desplaça cap a baix molt lentament⁴⁷⁵, de manera que, passant per davant del cub suspès, descendeix, fins a tocar l'escenari, donant la percepció —la il·lusió òptica—, a l'espectador, que la parella protagonista és engolida pel món oníric on fins ara els hem vist existir.

⁴⁷⁵ El desplegament tècnic per oferir aquest final, tal com els creatius escènics van corroborar-nos en les entrevistes que hi hem mantingut, així com tècnics de l'escenari amb els que hi hem parlat, no s'havia vist encara, a vista del públic, fins a la data, al GTL. Aquesta acció tècnica pròpia de Maquinària és la que es fa servir a l'hora de bescanviar una escenografia d'una òpera en cartell per una altra que ha estat en construcció i procés de premuntatge als tallers de sota l'escenari. És un moviment que té una velocitat fixa i no és alterable, i pren el seu temps. Per fer-la, atesa la monumental estructura pujant o baixant, cal detonar un protocol de previsió a tothom que sigui a dalt de l'escenari entre les bambolines en un acordonament perimetral de seguretat, per l'evident perill què suposa caure per aquest fossar. Això és el que van haver de practicar els tècnics dels GTL per cada una de les funcions de L'enigma di Lea. Però en resum, el que ens hauria de fascinar a nosaltres pel nostre anàlisi és el fet de saber que es va emprar un recurs utilitari de treball per realitzar un efecte poètic i oníric.



*Il·lustració 60 (III. 15. Intervenció final de
Les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)*



*Il·lustració 61 (III. 15. Intervenció final de
Les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)*



Il·lustració 62 (III. Final òpera 1:53:51—...)

El quadre s'anirà empetitint a mesura que el teló, molt a poc a poc, anirà baixant, i la il·luminació l'anirà tancant, perfectament emmarcat, en sintonia auditiva amb les darreres notes escrites per Casablanças.



Il·lustració 63 (III. Final òpera 2:02:00)

Fosc total en escena.



Il·lustració 64 (III. Final òpera 2:02:00)

Silenci.



Il·lustració 65 Aplaudiments i Salutacions 2:04:00)

Aplaudiments.

Fi de l'espectacle operístic.

6. Conclusions

6.1. Resumpte

En haver arribat al final d'aquest estudi, concloem, en primer lloc, amb el concatenat de desencontres que se'ns han fet palesos. Per una banda, atesa l'escassa nova producció, es deriva la dificultat de desencriptar per part de la recepció contemporània (públic, crítica i comunitat escènica al ple) textos de nova forja, generant incomprensió, i fins aversió, cap a aquests. Ens consta que, tot i no ser de l'àmbit d'aquest estudi, aquesta problemàtica es fa extensible a la música de nova composició tant com a la d'altres manifestacions artístiques vinculades a les Arts Escèniques. L'excés de producció canònica sepulta amb el pes de la seva reiteració les possibilitats a través de les quals els receptors esdevindrien més permeables a les noves formes, provant d'aprendre a apreciar-les pel que són en si mateixes, en lloc de voler-les fer encabir en els motlles recognoscibles i reconeguts per la tradició. Per una altra banda, la falta de perspectiva de gènere incomoda a la minsa —pràcticament absent— presència femenina en la direcció escènica. Aquesta problemàtica s'acusa sobretot en els textos de nova forja que deutors del paradigma imperant de l'heteropatriarcat la descuren. Això deriva en posades en escena que, als confins de paradigmes més radicals en els quals la perspectiva de gènere ha de ser considerada holística, es veuen obligades a anar a contra text. També, hem corroborat l'escassíssima mirada en femení damunt els revisionismes dels arguments universals femenins transgressors, consuetudinàriament percebuts només pels homes al servei del paradigma hegemònic, malgrat haver reeixit el primer quart del segle XXI.

A continuació, comentem les problemàtiques que es desprenen d'aquests desencontres. Anirem desgranant el que ens hem anat trobant a partir de les observacions que hem dut a terme en el nostre estudi. Conclourem amb la necessitat de fer preeminent la Dramatúrgia escènica ja que en ella s'hi baten les problemàtiques i els desencontres que les ocasionen, emmirallant-nos-hi, conseqüentment, com a societat.

6.2. Explanació

L'anàlisi de *L'enigma di Lea* que conforma tot el capítol 5 d'aquesta tesi ens mostra la necessitat —la urgència— que té la comunitat de les Arts Escèniques de repensar-se. A través d'aquesta anàlisi se'ns ha fet palesa la contundent importància de la funció artísticosocial que ix del quefer escènic: la Dramatúrgia escènica. Des de la platea creiem veure-hi un espectacle, damunt de l'escenari, però és a nosaltres a qui veiem.

L'emmirallament resultant de *L'enigma di Lea* és conseqüència directa d'una sèrie de decisions i contextos. Per una banda, les decisions venen menades per una dinàmica consuetudinària que emplaça el nostre problema de recerca. Aquest parteix d'una jerarquització en els nomenaments i assignacions per dur a terme la creació i l'execució de l'obra artística. Avui, aquesta jerarquització l'hem de considerar obsoleta. Les decisions comprometen qüestions de projecció de l'obra d'art des de l'escena i de recepció per part del públic i la crítica. Per començar, la tria dels textos de partida damunt

els quals s'erigeix —s'escriu o reescriu— la història que es vulgui explicar. És a dir, si la decisió rau en tractar amb obres del repertori i per tant fer-ne un revisionisme, o si es tractarà de generar un text nou amb els ginys i les eines que conformen l'ampli i complex marc de la creació de la literatura dramàtica en la contemporaneïtat. Les decisions que volten els textos són cabdals ja que esdevenen el material base per a la composició musical i la dramaturgia escènica de nova producció. Altres decisions, condicionants i determinants, són les que vinculen qüestions d'identitat, de llengua, o de públic. Pel que fa a les consideracions que atenyen al públic al qual es destina una obra en qüestió, cal tenir en compte, al seu torn, l'espai arquitectònic i ideològic on s'ofereix la representació. I, per sobre de tot, hi juguen un paper protagonista les decisions que atenyen a les relacions entre paràmetres de política i esferes de poder i àmbits d'influència.

Per una altra banda, els contextos: han estat revisades, exhaustivament, dades i referències d'un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides al Liceu durant les vint primeres temporades del segle XXI. Aquest teatre líric, el Colisseu de les Rambles de Barcelona —amb un aforament de 2.294 espectadors— acaba de celebrar el seu 175 aniversari i és el de més envergadura de Catalunya, així com un d'entre els principals de l'Estat Espanyol, i un dels de referència internacional, tant en l'escena europea com en la mundial. *L'enigma di Lea* —l'espectacle operístic— ha estat generat i programat en un context marcadament tradicional que milita en el rebuig per la contemporaneïtat, és a dir, rebuig per la producció d'obra nova. De les dades extreïtes es desprèn la resistència que en gran mesura mostra el batec social a endinsar-se en mons ignots tant pel que fa a la forma com pel contingut. Així mateix, l'addicció a allò que només ens és recognoscible i pel que, per tant, ja hi estem avesats, de manera que no ens facitrontollar de les zones de confort en les quals el públic ens hi hem ben instal·lat al llarg de les darreres cinc o sis dècades. Rebuig, en definitiva, contra tot allò que no posi en perill la nostra exigència per la complaença.

Les programacions operístiques estan conformades d'un repertori consuetudinari que en molts casos són el tractament de mites i arguments universals. Aquest repertori és revisitat en nombroses noves produccions i exhibit en constants reposicions. A Catalunya, en aquests moments, la Dramaturgia escènica d'un espectacle operístic esdevé la punta visible de l'enorme iceberg submergit que és una nova producció pública i institucional. Per tant, la Dramaturgia escènica se'ns revela, aquí més que en cap altra creació escènica, la responsable final d'ancorar els ponts de relació amb el públic al qual es destina, bregant, desesperadament quan cal, per a afermar-hi el diàleg. El que extraïem d'aquest emmirallament, conté dades de les quals altres disciplines —Estudis Humanístics en general, Ciències Socials, Estudis de Gènere, etc.— se n'han de beneficiar, a la força.

A partir d'un primer resseguiment en el buidat de les vint temporades referides, ens hem vist obligats a fer nous resseguiments a mesura que hem anat avançant. Abans i tot, però, hem delimitat el marc de l'estudi en tres paràmetres tangencials. Pertanyents a idiosincràsies independents —i precisament per això mateix—, en fer-los confluïr, ens han permès de prendre-li el pols a la nostra contemporaneïtat escènica, i en conseqüència, el punt en cruïlla ha evidenciat, sense cap mena de pudor, problemàtiques socials i artístiques de primer ordre. Els paràmetres són els següents:

- El tractament dels mites i la seva revisitació des de l'ara i aquí. Per la inherent qualitat que conté d'argument universal el mite, és en el seu revisionisme on la dramaturgia escènica, més eloqüentment, es revela preeminent.
- La nova producció de nova autoria. Efectivament, atesa la magnitud de la qüestió que connota, és un sedàs ineludible.

- La perspectiva de gènere. Apliquem aquest paràmetre atesa la incontrovertibilitat que suposa avui a l'hora d'investir de caràcter científic tota anàlisi d'índole artísticosocial en la nostra contemporaneïtat, tal com postula Díaz (2020).

S'han revisat exhaustivament, doncs, un total de dues-centes quaranta-sis (246) produccions entre les vint primeres temporades del segle XXI. I d'entre aquesta totalitat de produccions n'ha sortit, en confluència amb els nostres tres eixos, un total de setanta-dos (72) títols. D'ells, hi ha abundants notes i referències en els annexos que es corresponen a cada un dels Blocs amb els inventaris que els pertoca.

El primer estadi de la recerca ha consistit en documentar els títols de personatges femenins transgressors. I de seguida ens vam adonar que els havíem de destriar dels falsos transgressors. Només validem els que connoten en el seu argument, en el periple de la seva protagonista femenina, els personatges femenins que boicotejant amb les seves decisions (pròpies, no induïdes) i amb les seves paraules i, sobretot, amb les seves accions, l'ordre imperant de l'heteropatriarcat, s'hi confronten i el desobeeixen. D'aquest primer buidat, doncs, hem observat trenta-dos (32) títols de protagonisme femení transgressor, en vint anys de programació.

Ens va cridar l'atenció una, d'entre les vint temporades, la del 2006-2007, per contenir una successió de títols voltant el personatge de Manon Lescaut que de manera inusual es van poder veure en una sola temporada. En mirar-nos aquesta temporada amb més deteniment, vam creure important detectar-hi si, realment, es tractava d'una temporada d'especial caire femení, resseguint aquella idea de Dramatúrgia d'una programació postulada per Gerard Mortier (2010 [2009]), de manera que ens hi vam immersir per analitzar-la aïlladament i amb total deteniment. Aquest inventari correspon al Bloc 2 (Annex 2) de títols i dades. Concloem que la perspectiva de gènere que cerquem aquí no s'hi correspon. És una temporada que, certament, toca molts arguments femenins, molts més que en les altres dinou (19) temporades del nostre marc temporal, però se n'evidencia el predomini imperant i característic de la perspectiva de l'heteropatriarcat. En els anys en què es va configurar, és a dir, en els dos o fins i tot tres anys anteriors a la programació del 2006-2007 —atesa l'antelació amb la qual s'han de concretar les produccions i els seus artistes participants en un teatre de les característiques de les del Liceu—, el seu director artístic, i fins i tot el públic i la crítica, la van considerar una temporada que contemplava una Dramatúrgia de la programació “d'ínfules feministes”. Però el mer fet d'un desplegament de títols de dona, o d'arguments femenins, no és suficient, vist des d'ara. Potser ho va semblar que ho era, durant els primers anys del segle XXI, tal com dèiem; bé cal ara reconèixer-ho amb la perspectiva i l'equanimitat que permet el pas del temps. Però avui, tal com veurem en la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea*, la nostra contemporaneïtat ja no es detura davant assignacions estigmatitzants. Alimentar aquest reguitzell de mites femenins, fins fa molt poc considerats de transgressors, i que des de la perspectiva de gènere holística de mirada en femení han estat desemascarats i descoberts com a falsos transgressors, està fora de lloc, atès que l'ideari més radical de la contemporaneïtat postula que s'ha d'esbotzar d'una vegada per totes la servitud a l'heteropatriarcat. Ens referim amb aquesta servitud, també, quan en el revisionisme d'arguments de l'alçada d'Otello o Pagliacci, entre molts, encara avui, en les seves dramatúrgies escèniques, es tolera, consent per consuetud, fa l'ull gros, es complau, i/o eufemitza la violència de gènere.

Un cop se'ns havia revelat que en *L'enigma di Lea* hi confluïen els tres eixos ineludibles de l'estudi d'aquest valor afegit de la Dramatúrgia escènica que aquí advoquem, i de les

seves conseqüències en l'impacte amb el públic, vam voler comprovar si era un cas aïllat. Tota la resta d'accions que s'han dut a terme en aquesta recerca han estat per desgranar si aquesta singularitat era tal, i si ho era, com corroborem en aquestes conclusions que ho és, veure'n les decisions precedents preses de les que partia, tant com immersir-nos en els contextos que l'han generada. Vam fer, seguidament, un buidat exhaustiu de la temporada que la incloïa, la del 2018-2019. Aquest inventari correspon al Bloc 3 (Annex 3) de títols i dades. Concloent amb les observacions el primer que detectem és l'absència de paritat en l'àmbit dels creatius líders. Ni amb la decisió de Christina Scheppelmann d'assignar a Carme Portaceli la direcció d'escena de *L'enigma di Lea*, un encàrrec fet des del Liceu en l'anterior època de Joan Matabosch a sengles creatius homes per la composició i el llibret, tot i ser, òbviament, una acció diferencial respecte a les temporades precedents, freguem una equitat femenina. Ni responent l'elecció de Portaceli, com s'ha fet públic, a una política de paritat. Ni anant aquesta elecció en detriment d'altres candidats, tots ells directors d'escena homes, desestimats a darrera hora a favor de Portaceli, pel fet de ser dona.

Aquesta qüestió. és a dir, la tria d'una dona pel fet de ser-ho, obviant-ne la seva vàlua artística i la seva adequació professional, en un marc com el que aquí ens movem, extrapolable a qualsevol de la resta de la societat, ha estat sobradament debatuda en l'àgora dels feminismes, com bé és sabut per tothom. Al llarg d'aquestes conclusions anirem definint el posicionament al qual ens ha dut el nostre estudi, una volta les dades han estat posades damunt el taulell. Un estudi més, en acabat, d'entre els molts que la contemporaneïtat, pel que a aquest tema correspon, ja comença, per fi, a estar prou madura per entomar. Dades i estudi que caldrà bolcar al gruix de batalles que encara ens queda per lliurar a ran dels desajustos socials.

Per acabar amb les observacions extretes d'aquesta temporada 2018-2019 concloem que, malgrat la propulsió de *L'enigma di Lea*, tampoc compleix els requisits que se li haurien d'atribuir a una Dramatúrgia de la Programació propulsora de la nova creació. Per tant, no fou aquest l'impuls per a produir aquesta estrena absoluta.

En el procés de buidar el que acabem de relatar, ens vam anar adonant d'altres dades. Vam generar, fent un nou buidat dels annals del Liceu dins el nostre marc temporal, un inventari de títols operístics que, indistintament del seu argument, pertanyessin a la segona meitat del segle XX. Buscàvem títols de composició més recent, títols que escapessin del repertori canònic. Onze (11) han estat els títols, dels quals, quatre (4) són de compositors autòctons, i la resta, els set (7) que en resulten, són de compositors d'arreu fora les nostres fronteres, tenint en compte que quatre (4) dels títols són d'un mateix compositor, Benjamin Britten.

També, a banda, hem realitzat un altre inventari de coproduccions i produccions pròpies del Liceu, les pròpiament enteses com a encàrrecs, per tal d'equiparar-les a *L'enigma di Lea*⁴⁷⁶, amb tots els detalls dels líders creatius (compositors, llibretistes i direcció d'escena), i n'hem destacat i computat, si n'hi havia, de dones. Un parell d'altres dos inventaris els hem realitzat en paral·lel. L'un conté, amb nom i correlació, les directores d'escena que han tingut l'oportunitat de dirigir al Liceu, desglossant-ne les internacionals de les nacionals, i per contrast a aquestes darreres, dins el mateix marc temporal i en convivència amb el nombre d'elles sorgit de l'anterior llista, el nom i correlació dels homes directors d'escena nacionals.

⁴⁷⁶Equiparar-ne el concepte d'encàrrec, s'entén, no el del seu argument o procés creatiu.

Les observacions que hem fet a través dels biaixos aplicats en els Blocs 7 i 8, i els corresponents annexos, responen al postulat de la tesi, que avalat pels de Mortier (2010 [2009]), amplament desplegat en la introducció d'aquests Contextos, ateny a les problemàtiques de nova producció, la seva absència i el seu rebuig. Aquest buidat ens ha ajudat a extreure conclusions al voltant de la qüestió de l'aflluència d'obres més recents en les programacions del nostre marc temporal. Resseguir minuciosament la pista de les de nova producció, en totes les seves variants, ens ha permès configurar un mapa general, en els límits del qual hi hem trobat *L'enigma di Lea*.

El que ens ha interessat d'observar-hi, amb aquest biaix, és com s'ha esdevingut l'aflluència i l'interès de *nova obra* a mesura que anem avançant en el segle XXI. Les observacions fetes vinculen consideracions tangencials i complementàries. Destaquem el grau de risc creixent o decreixent que s'ha entomat atès el que comporta generar, crear, finançar, produir, etc, una obra de nova forja. En el resseguiment, hem destacat, quan ha escaigut, les dones en el lideratge creatiu formant-ne part.

Indistintament del seu argument, hem destriat entre les noves produccions de finançament únic del Gran Teatre del Liceu, de qualsevol títol de la història de la música, i n'hem trobat sis (6). Hem destriat a continuació les estrenes absolutes. D'aquest paràmetre hem fet diversos subinventaris. Per una banda, hem fet distinció entre les coproduccions — d'un o més teatres, d'àmbit nacional o internacional—i n'hem trobat tres (3); i, encara dins aquest paràmetre d'estrenes absolutes, hem destriat les produccions de finançament exclusiu del Gran Teatre del Liceu, les quals també s'entendrien com encàrrecs, i sota aquestes premisses, hem resseguit si l'òpera en qüestió s'ha encarregat a creatius autòctons pel que fa a la Composició musical, a l'autoria del Text-llibret i a la Direcció escènica, i el nombre en què tot plegat ha coincidit ha tornat a ser de tres (3), incloent-hi *L'enigma di Lea*.

Podríem deduir que, en suma, tot i minso, tot i feblement, hi ha al pas dels anys un interès creixent per generar títols de nova producció. Però aleshores, hem observat el nombre de funcions per cada un, i el resultat observat ens empeny cap a una altra direcció, tal com ha quedat descrit en el capítol de l'Estat de la Qüestió on es troben tots els inventaris dins els seus corresponents Blocs i Annexos. Altrament, observem que el nombre de funcions per un títol de la contemporaneïtat, sigui o no de nova producció, del Liceu exclusivament o en coproducció, va minvant amb els anys a mesura que ens endinsem en el segle XXI. Aquest és un dels puntals d'aquesta tesi, ja que amb aquestes observacions deduïm característiques del viratge de la nostra societat. El rebuig a la contemporaneïtat sembla no fer altra cosa que consolidar-se. Voldríem posar-hi l'accent, en senyal d'alarma.

Totes són produccions encarregades per la direcció artística al GTL de Joan Matabosch, tot i que com ja s'ha explicat en altres punts, *L'enigma di Lea* no es presentà i finançà fins molts més anys després, ja en l'època de Christina Scheppelmann. Cap d'aquestes produccions no s'ha tornat a reposar més en el Liceu.

Evidentment, a tots i cada un d'aquests biaixos, hem volgut conèixer si hi hagut dones en el lideratge creatiu formant-ne part. Els encàrrecs tenen la particularitat d'haver sigut en la seva totalitat fruit d'una tria consensuada durant un llarg procés de disseny creatiu — decisions i contextos—. En aquest sentit, és important per a aquest estudi rellevar el recompte de la presència d'homes entre els lideratges creatius amb la —pràcticament— no-presència de dones, a raó d'encàrrecs per noves produccions de nova dramaturgia i nova composició per esdevenir una estrena mundial.

Les dades compilades són múltiples i diverses. Precisament, atesa la seva transversalitat, s'han revelat i erigit significatives en extrem. Entre aquestes dades, en el marc d'una perspectiva de gènere holística, ens han sobreexigit les consideracions d'ordre paritari. Així doncs, d'entre un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides, Carme Portaceli és la segona dona directora d'escena autòctona⁴⁷⁷ que ha tingut l'oportunitat de posar-hi *la mirada*, després de Núria Espert, entre les sis úniques dones —nacionals i internacionals— que en l'escenari del Gran Teatre del Liceu ho han fet en el nostre marc temporal. Observarem que han hagut de transcórrer vint anys entre la primera, Espert, i la darrera, Portaceli. D'aquesta totalitat de directores, doncs, quatre són d'altres orígens europeus: Liliana Cavani, Phyllida Lloyd, Annilese Miskimmon i Lotte de Beer. Carme Portaceli és la darrera de les sis, coincidint de ser la darrera, també, dins el marc temporal de l'estudi.

Pel que fa a la incursió femenina i la seva mirada escènica, en sentit internacional, en l'escenari del GTL, el nombre d'aquestes directores contrasta amb el dels homes, que hi han posat la seva, de mirada, en les dues centes-quaranta produccions restants. En vint anys de produccions, d'entre aquestes dues centes-quaranta signades per homes, s'hi compten les que han estat reposades en més d'una temporada. Això, pel que fa només a l'escenari principal del GTL, atès que si comptessin els homes que han fet incursió escènica al *Foyer*, la xifra i el llistat masculí, òbviament, ens desbordarien encara més. Destaquem, doncs, la falta de dramaturgia escènica amb mirada en femení de personatges genuïnament femenins transgressors com, per exemple, Salomé, Dalilah, Carmen, Traviata, Madama Butterfly i Norma, essent aquest darrer títol, amb vint-i-sis reposicions i amb un total de cent cinquanta-cinc representacions al Liceu, un dels títols més revisitats des de la seva primera posada en escena al Liceu al 1847, fins l'última representació al febrer del 2015, i cap de les seves produccions ha estat vista des de *la mirada* en femení. Com tampoc Tosca, transgressora entre les transgressores⁴⁷⁸. En l'àmbit autòcton, les directores contrasten en front dels vint-i-dos (22) homes directors de casa nostra, que, a més a més, han reïncidit en més d'una producció. Per tant, en són moltes més que vint-i-dues produccions, de directors de casa nostra, les vistes en el GTL. Però sí en són vint-i-dos directors a qui s'ha donat l'oportunitat d'expressar-se escènicament en front de les dues (2) dones de casa nostra esmentades, a les quals només se'ls ha donat una única producció a cada una, tenint en compte l'aparador artístic que suposa, a més de la repercussió social que comporta, un equipament de les característiques d'aquest teatre, així com la potencialitat idiosincràtica, escènica, creativa, conceptual, estètica i filosòfica que aquest equipament propicia pel fet de destinar-se al públic de casa nostra.

Per altra banda, de les dades compilades, i sigui dit aquí només de passada atès que creiem que paga la pena no deixar passar l'ocasió de fer-ho constar, durant les dues primeres dècades del segle XXI no hi ha cap dona compositora⁴⁷⁹, com tampoc no hi ha cap dona dramaturga —autora de llibret textual—.

⁴⁷⁷Ja hem fet esment en altres bandes de l'encàrrec d'una producció singular que vaig rebre per dirigir al *Foyer* (GTL, 2004), de manera que en la globalitat del Colisseu de les Rambles vaig ser la segona dona directora.

⁴⁷⁸Hem parlat ja d'una producció vista en la present temporada (GTL, 2022/23), que per molt interessant que hagi estat la seva Dramaturgia escènica, ha estat la d'un home, de nou, la que s'ha vist. En aquesta Dramaturgia escènica, especialment, és revelador fer notar que Tosca —el mite femení, la dona— ha quedat completament diluïda i eclipsada, en detriment dels interessos de la mirada d'home que l'ha concebut.

⁴⁷⁹L'any en què es va realitzar aquest buidat, el 2021-22, no s'havia ni tan sols anunciat que Raquel Garcia-Tomàs hauria de ser la primera dona compositora a estrenar-se en el Gran Teatre del Liceu, en la

En definitiva, doncs, en vint programacions, pel que fa a arguments universals relatius a un Mite Femení Transgressor, han estat vistos un total de trenta-dos títols, tots sota mirada d'home, amb l'única excepció de l'obra de la qual n'analitzem la dramaturgia escènica: *L'enigma di Lea*. I d'entre els títols del tall de les produccions de nova creació dirigits per a l'escena per una dona, també només hi trobem *L'enigma di Lea*. Ja som conscients que d'aquesta catalogació —nova producció— n'hi ha ben pocs, dotze (12) en total, sumant tots els biaixos d'aquest paràmetre de les noves produccions, dins el tou de les dues-centes quaranta-sis (246), en vint temporades. Amb tot, d'aquests dotze encàrrecs, només un ha estat portat a l'escena del Liceu per una dona. I la distingeix, encara també, l'afegit que es tracta d'una revisitació d'una protagonista mítica femenina transgressora: Io—Lea. Aquesta producció és l'única en la qual hi conflueixen explícitament els tres eixos que menen el nostre estudi. Com ja s'ha dit, han hagut de transcórrer vint anys entre la primera dona directora d'escena al GTL, Espert, i la darrera, Portaceli. Que en sigui aquesta l'última, tant com ser-ne la més recent, afegeix interès a la singularitat de la seva Dramaturgia escènica, cosa que justifica l'anàlisi referencial que li dediquem en el nostre estudi.

Aquesta anàlisi consta de diverses peces que es troben endinsades les unes en les altres. Seguim sostenint el símil de la matrioixca emprat en altres bandes: des de la seva prefiguració, fins la seva materialització final, estariem parlant del mateix. Des d'aquest paradigma, hem pouat en la peça que esdevé l'obra estrenada. Aquesta respon a les decisions i als contextos per les quals va ser concebuda. I, essent, en essència, una obra portada a la seva estrena absoluta, objecte final del quefer escènic, d'ella n'hem extrapolat i magnificat el panorama artístic, social i cultural que la generà.

Les problemàtiques de la nova producció atenyen en el nostre problema de recerca als relats-base damunt els quals la direcció d'escena hi fa cohesionar una supranarrativa. Aquesta és la conceptualització escènica i esdevé *la mirada* de la direcció. D'ella se n'esdevé la Dramaturgia escènica que rep el públic. En l'escena de *L'enigma di Lea*, el que l'espectador implícit (Batlle, 2020) va haver de copsar fou el relat propi amb el qual Carme Portaceli ens va anar fent navegar per la supralectura que se n'anava desprenent. Tots i cada un dels vestigis visuals i silenciosos, de caracterització, vestuari i escenogràfics, els d'interpretació actoral, de moviment, dansa i gestuals, i, sobretot, els onomatopeics que entre la partitura s'escolen en l'espectacle operístic (tals ho són crits d'horror o de dolor, sospirs, riures i sanglots de plors, polirítmies amb mans i peus responent a tensions dramàtiques, etc., ...) conformen aquest relat propi amb el qual s'ha contrastat el relat-base.

temporada present en què estem redactant aquestes conclusions. Hem hagut d'esperar arribar al 2023 perquè sota la direcció artística de Victor Garcia de Gomar es programi una estrena absoluta amb lideratge creatiu femení: *Alexina. B.* del 18 al 22 de març del 2023, Amb llibret d'Irène Gayraud i una proposta escènica de Marta Pazos (col·laboradora de García-Tomás a *Je suis narcissiste*, 2019) i amb temàtica d'identitat de mirada en femení projectada des dels tres àmbits de l'Art Total que és un espectacle operístic: text, música i escena. Seguint els eixos del nostre estudi, anotem que aquesta òpera s'ha representat només per 4 funcions, i no tot l'equip de lideratge creatiu és autòcton, tractant-se d'una producció del GTL a partir d'una Beca atorgada a la compositora per part de la Fundació BBVA. La Belga Irène Gayraud és poetessa, traductora i acadèmica especialista en gènere, esdevinguda dramaturga d'un llibret per primera vegada en aquesta òpera perquè la va venir a buscar la compositora a rel de l'amistat que les uneix. Ara que hem pogut gaudir de la seva estrena, corroborarem, en sintonia amb el postulat del nostre estudi, que hi ha hagut cohesió entre les parts creatives i s'ha treballat des de molt a l'inici amb la preeminència de la Dramaturgia escènica. Fora desitjable que no quedés aquesta producció en una excepció.

L'anàlisi ha consistit en desplegar la transposició a l'escena d'avui d'un text nou. Hem decompost l'estratègia que, per arribar a l'escena, s'ha realitzat d'un drama que bé podria ser considerat d'*intempestiu* (Batlle, 2020). Es tracta, planament, de com un Text de Partida (TP), d'una nova escriptura dramàtica contemporània, s'ha bolcat al dispositiu escènic, per esdevenir un Espectacle Meta (EM). Un compendi de temes, extens, polièdric i, en molts sentits, tan lúcidament contestable com enriquidor, se n'ha extret d'aquesta anàlisi. De tots els temes que han surat en parlem extensament al llarg del capítol 5 dedicat a l'anàlisi, i un resum, per apreciar-ne la magnitud d'un cop d'ull, es pot llegir en la taula sinòptica que el precedeix.

Aquesta transposició, al seu torn, s'encabeix dins la tria dels tres eixos en confluència: la nova producció, a partir de la concepció de l'escriptura d'un nou text, el qual ha hagut de servir de tou per a una partitura musical, i material que posar en escena; el contingut d'aquest text, que tot i ser de nova creació, és el revisionisme d'un mite, en tant que argument universal, abastament desenvolupat i aprofundit dins el gènere; i, quan aquest mite ancestral és declarat femení i transgressor, s'ha avaluat el paper que hi juga la perspectiva de gènere (Francés, 2022), de mirada en femení⁴⁸⁰, des d'un tot holístic, en el primer quart del segle XXI.

En l'emmirallament que postulem des de l'inici d'aquest estudi fins aquestes ratlles concloents, resseguim els personatges femenins que han estat manipulats i transformats per a l'escena. És a dir, quina és la percepció de la identitat de la dona per cada època, i què és el que s'hi destina al públic de cada societat. En la nostra anàlisi, doncs, hem fet surar quina és la percepció de la identitat de la dona a finals del primer quart del segle XXI i què és el que s'hi ha destinat al seu públic.

Però *Lea* és *nova*, és a dir, no s'ha vist mai fins que Carme Portaceli i el seu equip creatiu escènic l'ha portada a escena. Tot i ser *nova*, *Lea* entra dins dels motlles del mite, i com que aquests estan impregnats de cosmovisió masculina –en l'època moderna en gran part per l'imaginari cinematogràfic hollywoodenc, la darrera baula en aquesta concatenació centenària d'imaginari heteropatriarcal-, la directora d'escena té davant una tasca difícil per tal de presentar una *Lea* decapada d'aquestes capes superposades de mirades masculines.

D'aquesta qüestió de com decapar-se de la cosmovisió imperant i hegemònica, és del que tractem aquí: provar de mirar-se *Amb Ulls Propis* (Momblant, 2013). Només a tall d'exemple esmentarem, ara, l'eufemització (Durand, 1971:128; Bou, 2004:145) emprada en els imaginaris de la indústria cinematogràfica clàssica hollywoodenca. L'eufemisme que nosaltres haurem de tractar per *Lea* rau en la proposició «posseïda per Déu» (Argullol, 2019; GTL-TV3, 2019) en lloc de «violada per Déu». Variables, entre moltes, que *Lea* ha de sortejar. Efectivament, des de temps immemorial, en el paradigma propi de l'heteropatriarcat, l'eufemització és el que més freqüentment s'empra a l'hora de referir-se al que ha succeït a les dones que han estat abusades sexualment per deïtats, bé a través de la violació sobtada, o posteriorment al rapte. En escena, des del primer moment, la *Lea* de Portaceli se'ns presenta amb una enorme taca vermella en el seu vestit blanc com si li anés regalimant la sang des de la pelvis fins els turmells, perquè ser violada és dolorós. Comporta ferides. *Lea* és constantment ofesa per alguns personatges, tal com ja es detecta en la lectura que ofereixen les didascàlies dins la publicació d'*Acantilado*. Es fa palesa la confrontació dels personatges Milulls i Milboques que l'ataquen constantment, incloent-hi, el molt referit en l'anàlisi, favorit atribuït connotatiu de l'obra vers l'heroïna: 'ets la puta

⁴⁸⁰Ens referim als postulats del Segon Feminisme.

de déu' (I. 3.: Argullol, 2019: 28 i 29 i 31 i 34/GTL-TV3, 0:16:30—0:30:40); (I. 5.: Argullol, 2019:52/GTL-TV3, 0:47:00); (III. 11.: Argullol, 2019:93/GTL-TV3, 1:36:00). També es fa palesa la diferència dels vestigis i atributs feminoides amb els quals en lectura queden descrites Les Tres Dames de la Frontera dels que seran vistos en escena, amb les corresponents, i conseqüents, connotacions que, per altra banda, i ben a contra text, desplegaran. La seva relació amb Lea també queda afectada i la supralectura que del relat escènic es desprèn entre aquests personatges és un altre. I, així mateix, es fa palès, també, al llarg de tot l'arc dramàtic de la protagonista en la lectura de la publicació del text-material, un temperament: no es contempla en Lea la capacitat de l'autodeterminació, i la seva condició vagarejant exacerba un estat emocional bandejat, i a mercè del que els altres disposin. En el text, Lea no pren cap partit mentre és ofesa, com tampoc del que li està succeint quan tots els personatges masculins de la història que l'assetjaren (Deïtat, Mils, els tres Escultors i Schicksal) la injurien. Lluny de ni tan sols lamentar-se'n, o provar d'oposar resistència, ans al contrari, és descrita com si sentís complaença pel periple que li està sent destinat a patir. Molt distint és aquest context en lectura del que s'ha vist en l'escena, atès que, en el primer, allà on s'han desplegat imatges poètiques que referien plaer físic propiciat a partir del cos femení, èxtasis coitals, al·lusions al delit de les fel·lacions, dominació versus supeditació, assumpció del goig orgàstic i orgiàstic de la dona, sota submissió al mascle i a la divinitat-home, idealització del benestar garantit per la proximitat de la joventut femenina al servei de la masculinitat madura, així com d'altres imatges en aquesta tessitura, l'actitud de la Lea escènica ha estat molt lluny de ser complaent, com també ha estat molt lluny la Lea escènica de recrear aquells tres estigmes descrits per l'autor catalogats tradicionalment com a úniques formes possibles de l'amor, sota una perspectiva exclusivista de l'heteropatriarcat, és a dir: el virginal, el místic i el sexual⁴⁸¹. En la publicació, la dona protagonista, apriorísticament, és demanada —és exigida—, sigui quin sigui el tracte que haurà de rebre per part dels homes que la venen a cercar, de ser partícip del joc amorós, si menys no, del de seducció. La consigna la trobem ja a la didascàlia que encapçala l'escena en qüestió⁴⁸². En aquesta didascàlia, doncs, no s'ha establert la possibilitat que ella pugui dir 'NO'. Que és exactament el que fa en escena. Que Lea doni o no doni el seu secret, és un tema a banda, respecte al fet que, abans, durant o després, ofereixi o no, consentiment a mantenir relacions al servei de tres homes (que en són quatre, amb Schicksal de mestre de cerimònies de la juguesca). I enlloc es llegeix que el doni pas, Lea, aquest consentiment.

⁴⁸¹ Per mor del Tercer Feminisme dins els discursos de la Postveritat, així com els paradigmes promoguts pels moviments Queer i Poliamor, avui, a finals del primer quart de segle XXI, altres corrents de pensament, esfilagarsades en diverses i variades extensions, ja han anat prenent posicions, i en aquesta cartografia perfilada en la nostra contemporaneïtat, hi trobem multiformes variants de manifestacions amoroses.

⁴⁸² II. 11. Guiñol Burlesco (Argullol, 2019: 67-74). L'anàlisi escènica que fem d'aquesta escena en aquesta tesi es troba dins el capítol 5. Escena II. 9. Guinyol burlesc (GTL-TV3, 2019: 0:58:00)



Il·lustració 66 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:12:00)

En aquest sentit, aquesta sexualització entra en flagrant conflicte amb la desplaença amb la qual, en escena, una conceptualització sota mirada en femení, deixa clar que entoma. Més encara quan, en una situació d'inferioritat de condicions, a la dona se la té emprisonada o minvada la seva capacitació per exercir cap mena de defensa, com és Lea, en trobar-se erràtica. Davant aquesta dinàmica consuetudinària en què tant a la lleugera s'exposa el cos d'una dona, a la dona tota ella, pròpia de la cultura del patriarcat que al llarg de la tradició venim digerint, una dona directora d'escena ha pres partit. Ella sí que ha dit NO. Un paràmetre distint de percepció del que estem sempre obligats a consumir ens ha estat proposat, amb la qual cosa, en aquesta nova producció s'ha establert una mirada reformulada, assistint a la fita impossible d'haver-nos allunyat d'un model de representació consuetudinari —sovint primari en excés—, propi del paradigma heteronormatiu. Resulta molt difícil fer entendre que les nocions de masculinitat i de feminitat, de món diürn i de món nocturn, són tan pròpies d'homes com de dones, en proporcions variables, naturalment, però sense cap mena d'exclusió ni d'especialització. La transgressió de Lea en el text és només al final, quan en contra del que li havia estat manat, s'emparella amb Ram. En escena, però, Lea és transgressora des del primer instant en què la veiem, i ho és a través de tota la dramaturgia escènica que li ha conceptualitzat Carme Portaceli a partir de tots els vestigis silenciosos i visuals amb què la directora i el seu equip artístic escènic li propicien. Verjat ens diu que és lògic que visquem una època de temptativa de recuperació dels valors femenins, tant de temps menystinguts o caricaturitzats; i les recerques que s'han fet en els darrers cinquanta anys han donat fruits importants, [...] (2004:14); però també diu que «cal no caure a l'altre extrem, en una espècie de venjança històrica que tiraria oli al foc» (2004:14), i nosaltres ho posarem a la palestra — no podent-hi estar d'acord⁴⁸³—, perquè com fem palès al llarg del biaix que conforma aquest estudi, a les directores d'escena i en especial, a l'òpera, encara els fan el buit. En acabat, no deixa de ser mirada masculina la que ha configurat el conjunt d'atributs feminoïdes deutors directes d'aquesta constel·lació hollywoodenca clàssica de tall hel·lenístic sota la que llegim *L'enigma di Lea, cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019), mentre que és a través d'aquest recentíssim, alhora que insistent, i encara dolorós, intent de trencament, que la veiem en la transposició a l'escena en la seva estrena mundial al Liceu (GTL-TV3, 2019).

En confluència amb els eixos de l'estudi, un altre ordre de consideracions ixen de la nostra anàlisi. Efectivament, de la transposició del text-material —Text de Partida (TP)— per esdevenir fet teatral damunt l'escenari del GTL —Espectacle Meta (EM)— n'extraïem,

⁴⁸³Ens remetem a la famosa cita de Simone de Beauvoir que va treure a col·lació Carme Portaceli durant la presentació de la Temporada 2022-2023 al TNC, i que s'inicia així: 'La dona, el dia que deixi de ser estimada per la seva feblesa i ho sigui per la seva fortalesa...')

també, que la peça no presenta un registre psicodramàtic. Ni el seu arc dramàtic, ni les relacions dels personatges, en contenen. En aquest sentit, hi trobaríem a faltar inferències dramàtiques, de la intervenció dels personatges protagonistes, en una corresponent acció-reacció, que afectaria la trama que se'ns explica. Això seria, certament, així, si seguim considerant aquest text-material, base de l'espectacle operístic, un de dins el paradigma del Drama absolut (Batlle, 2020), és a dir un text canònic, en el qual fins ara l'ha volgut encabir la recepció de la contemporaneïtat⁴⁸⁴. Tot i expositiva, l'obra conté un interès substancial que no tan sols ho és pel que es diu sinó també pel que entrediu. S'hi troba un text aeri i suggeridor del qual s'hi escolen qüestions cabdals, de manera que un lector mig és convidat amb el seu propi bagatge cultural a emplenar-hi lliurement i tant com vulgui les fissures⁴⁸⁵. El contingut convida a la transformació. Les generacions de directors i d'equips creatius escènics, com també els mateixos actors i intèrprets de casa nostra, exercint d'ençà dels anys vuitanta cap aquí, han estat formats per interpretar per a l'escena bàsicament textos d'una determinada estructura. Com si d'una faixa es tractés. Si els textos no s'ajustaven al motlle, no eren considerats textos aptes per a l'escena. Això els desmereixia. Aquest ha estat el paradigma sota el qual s'ha mesurat i encara es mesura la capacitat de commoure d'un text que ha de ser el material base per a l'escena. El mateix pel que pertoca a la crítica i al públic, que instal·lat com està en el rebuig a la contemporaneïtat, atesa la seva dependència a les formes canòniques, té tolerància zero vers formes i estructures que desenvolupen arguments des d'altres atalaies, o prenen de centres neuràlgics tangencials o inversemblants les pulsions temàtiques per als seus arguments. El text de Rafael Argullol se l'ha catalogat d'assagístic però no per això ha de ser menys vàlid per a l'escena, si més no en el marc de les noves dramaturgies de la postveritat al tombant del segle XXI. Pel que fa a la Dramatúrgia escènica propulsada a contra text⁴⁸⁶, aquesta esdevé molt visual, i en arribar a la cloenda es revela molt necessitada d'oferir un final d'espectacle que satisfaci l'espectador. Una cloenda que deixa molt clar quin és el suprelat de la conceptualització escènica eclipsant el relat base: la lluita contra la uniformització⁴⁸⁷. Alhora, amb aquesta cloenda escènica es prova desesperadament d'ajustar-se a la necessitat de donar respostes; d'explicitar —tant com li sigui possible dins l'impossibilitat que li ofereix aquest text-material— un final que en la publicació s'evidencia volgudament no resol. Això concerneix tant a la parella protagonista, com al posicionament dels rols que entomen el cor, com a la resta de personatges (els Mils, Les Tres Dames de la Frontera, els tres Escultors i Schicksal) amb els que han hagut de lidiar Lea i Ram, com, en definitiva, a tot l'univers oníric en què hem (ells i nosaltres) estat immersos. Argullol no dona cap indicació d'on aniran a partir d'ara la parella d'erràtics, un cop han consumat la seva relació sexual⁴⁸⁸, per exemple,

⁴⁸⁴ <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>

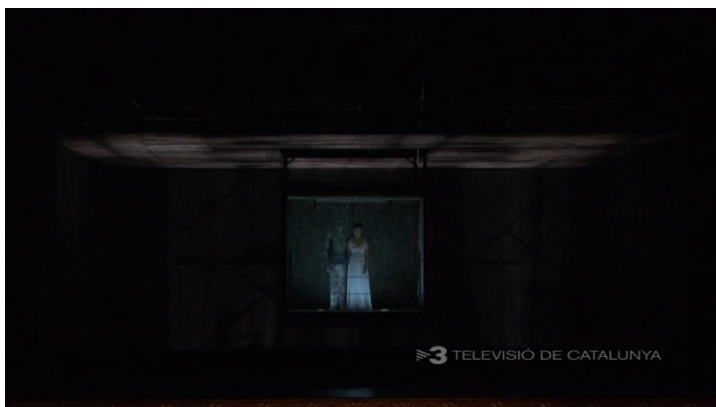
⁴⁸⁵ A tall d'exemple, veieu en l'anàlisi escènica que fem en aquesta tesi al capítol 5 de la intervenció del cor a II. 7. Cor dels Guardians Filantrops (GTL-TV3, 2019:0:50:00) on es contrasta amb la lectura detinguda en la publicació d'Acantilado dels fragments no escapçats (Argullol, 2019: 61-63).

⁴⁸⁶ Destaquem tot el final de l'espectacle operístic. S'apreciarà al capítol 5 en l'anàlisi escènica d'aquesta tesi de les darreres escenes: al III Acte, a partir de III. 11. Al jardí del centre (GTL-TV3, 2019: 1:23:16) que a Acantilado correspon a III. 13. En el jardín de la Institución (Argullol, 2019:85) fins al final del conte mític —llibre i escena—.

⁴⁸⁷ Ho explicita Carme Portaceli en diverses intervencions mediàtiques <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html> i en les intervencions del previsionat (GTL-TV3, 2019: 0:00:10—0:08:00).

⁴⁸⁸ Rafael Argullol explica que és una òpera que no té un final definit però que té un final relativament optimista; avança, també, que no ha volgut escriure un drama, però que no és pas un final feliç gratuït,

però la dramaturgia escènica sí que ho fa. En aquest sentit, l'efecte escenogràfic del final, d'enorme efectisme visual, quan a primer cop d'ull ens semblaria que és el sostre enreixat, fins ara emplaçat per damunt el cub, el que es desplaça cap a baix, i supera el propi cub amb els dos protagonistes dins agafats de la mà, ofereix en la seva dramaturgia silenciosa i visual una resolució. No és només el sostre, però, el que baixa. És l'estructura sencera de tota l'escenografia enreixada de Paco Azorín la que baixa (és un quadrilàter ferrat de considerables dimensions). S'enfonsa a poc a poc cap als cinc pisos de subsols que hi ha sota l'escenari, engolint-se-la els fonaments del GTL a vista del públic mentre el cub d'il·luminació autònoma dins del qual Lea i Ram s'estan agafats de la mà, roman impertèrrit en mig de la foscor immòbil. En lloc de fer-los pujar a ells —Lea i Ram— cap a una dimensió més vertical, o fer-los baixar cap a una de més horitzontal, és la pròpia estructura de la cosmogonia escènica tota aquí creada, la que 'es mou', ara, ingràvida al voltant de la recent configurada parella deixant-los en ells estàtics al centre. Amb això, el dispositiu escènic dona un 'final' a l'obra, una resolució que hauria de peixar el públic. L'univers que fins ara ha condemnat Lea i Ram durant tota l'òpera es dilueix mentre la parella ha quedat surant en l'espai i en el temps. La distopia es fa fonedissa, queden la dona i l'home.



Il·lustració 67 (III. 15. Intervenció final de Les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)

6.3. Epíleg

La conclusió a què hem arribat és que, atès l'enorme conflicte d'interessos —i controvertit marc teòric— que es produeix en la sinergia que ocasiona una nova producció, autòctona, una nova creació escènica, una nova autoria, amb ínfules de ser una estrena mundial, seria necessari considerar des dels preliminars del disseny d'un nou procés creatiu escènic, aquesta preeminència del valor afegit determinant de la dramaturgia escènica que aquí deslloriguem. Un d'aquests conflictes d'interessos rau en l'emancipació dels textos de literatura dramàtica de nova forja (Batlle, 2020) i la distància

sinó que ho és després de passar per tots els claroscurs en què com a societat ens trobem. <https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html> i en les intervencions del previsionat GTL-TV3, 2019: 0:00:10—0:08:00)

exponencialment creixent que se n'esdevé en relació amb els dispositius escènics concebuts en la contemporaneïtat. No tots els Textos-materials s'encabeixen igual de bé en un dispositiu escènic, i a l'inrevés, si no s'hi està en sintonia o no es vol treballar per la cohesió. El que ens pertoca aquí de rellevar és que si bé la literalitat de la imatge en escena ha ajudat a copsar el que es feia gairebé impossible de resseguir per a l'espectador —el *final* escènic és un bon exemple del que diem—, aquesta mateixa literalitat li ha pogut sostreure poètica cognitiva⁴⁸⁹. L'allau, en simultaneïtat, d'estímul intel·lectual i imaginatiu que l'espectador pot processar del compendi de temes de l'obra a partir dels subtítols que llegeix, alhora que de la comprensió fragmentada de matisos lírics que escolta, amb la quantitat de codis gestuals que li arriben i referències que veu, converteixen la punta de l'iceberg visible que és aquest espectacle operístic en un de complexa d'entomar per la recepció contemporània. No és competència d'aquest estudi —per tant, no ho és d'aquestes conclusions— incidir en el judici de valor sobre l'èxit o no èxit d'aquest fet teatral esdevingut al GTL. No és del nostre interès, aquesta qüestió, ja que no deixa de ser una apreciació subjectiva (i estètic-subjectiva) de la mateixa recepció de la contemporaneïtat (crítica i públic). El que aquest estudi ressegueix és que diu de nosaltres la Dramatúrgia escènica vista, en tant que societat que som, en relació amb la recepció de la nostra contemporaneïtat, malgrat que s'hagi considerat que *L'enigma di Lea* no hagi reeixit. Coexisteixen en el text-material base de la Dramatúrgia escènica d'aquest espectacle operístic el fet que no s'adscriu al paradigma canònic, i això és quelcom a fer valdre, amb l'absència de perspectiva de gènere, i això és ineludible. La primera no gaudeix de bona digestió en la recepció que en fa la contemporaneïtat (crítica i públic), la segona no pot ser per més temps silenciada. Ambdues qüestions revelades en l'anàlisi d'aquesta Dramatúrgia escènica ens defineixen, doncs.

De l'anàlisi escènica s'extreu, també, indefectiblement, que la mirada de Carme Portaceli que es desprèn de la seva Dramatúrgia escènica a *L'enigma di Lea*, corporitzada, com en tota producció, amb tot l'equip creatiu escènic i els intèrprets amb què comptà, està fermament cohesionada. La confrontació, però, amb el relat base, és una pugna controvertida i explosiva atesa l'absència en el text d'una perspectiva de gènere holística, factor avui ineludible. Aquest factor, efectivament, ha resultat ser determinant i imprescindible per la direcció escènica d'aquesta obra com ho és el fet de, amb la seva Dramatúrgia escènica, empènyer-nos a repensar-nos com a societat al si de la nostra contemporaneïtat. Per una banda, hem apreciat tant en escena com en el text transposat, un fenomen trobat en altres manifestacions artístiques, sobretot en autories literàries, segons el qual “mostrant nuament” la malesa de la violència de gènere és quan, precisament, se'n pren consciència, més que no pas quan la intentem disfressar. Exemples aclaparants d'això que diem, els quals han romàs dins l'imaginari col·lectiu coincidint amb el nostre marc temporal, d'entre múltiples a triar, en són *2666* de Roberto Bolaño i *Millennium* d'Stieg Larsson. En la dramatúrgia escènica aquí analitzada i en el text-material que li n'és la base, la violència de gènere conté explicitació alhora que eufemització. Però, per una altra banda, en un nou paradigma radical de perspectiva de gènere holística no podem continuar malmetent la figura de la dona (Díaz, 2020). En el sentit d'injustícia epistemològica postulada per Mills (2005) a ran del biaix racista per part de l'hegemonia blanca masculina a partir del qual se'ns ha contat la Història de la humanitat extrapolable aquí a les problemàtiques dels feminismes, ens cal treballar per

⁴⁸⁹ Procés que pateixen, per altra banda, ben comunament, les transposicions a l'escena o al cinema, etc., de tot text: s'aprecia sobretot en les revisions i les versions que dels mites (arguments universals) es troben des de la mateixa tragèdia clàssica a les subsegüents commutacions i transferències fins a dia d'avui. Sempre hi ha parcialitat, sempre hi ha escapçades: la qüestió rau en les decisions d'aquestes.

desautoritzar el paradigma dominant. Hem de prendre consciència que ens cal erradicar de la nostra lexicologia, d'una vegada per totes, aquesta supremacia de l'heteropatriarcat: la de tenir la potestat de tenir una opinió (de sentir-se amb el dret de tenir-la) sobre el cos de la dona, la seva identitat, la seva vida sentimental i sexual i emocional. Si el revisionisme del mite al segle XXI ens ha d'aportar alguna cosa nova o ens ha d'enriquir d'alguna manera, aquest és un bon moment per veure-ho, malgrat que no podem obviar que un text escrit per un home continua emprant els mateixos mots de sempre.

Davant d'unes xifres en termes de paritat tan aclaparadorament desiguals, com les que hem desplegat en el nostre estudi, ens aturarem a pensar, arribats a aquest epíleg de les nostres conclusions, en què es buscava, exactament, durant totes aquestes temporades, en l'àmbit de la direcció d'escena, a l'hora d'escollir creatius escènics. Per tal d'obtenir algunes respostes a l'entrellat, ens hem capbussat en el reguitzell de noms d'homes, i n'hem extrapolat la seva dramaturgia escènica. L'objectiu que perseguim aquí, és una obvietat, és el de desestimar la mera invalidació artística de les dones. O l'afirmació —ofensiva fins a l'obsenitat— de la seva absència. No s'ha tractat pas d'això. Ja que si se les hagués buscades, tot i tenir-les davant, no se les veia. Qüestió de *mirades*. Extrapolem, doncs, el que ens ha dit la dramaturgia escènica realitzada per homes al llarg d'aquests vint primers anys del segle XXI. Per exemple, si davant de propòsits, per part de les direccions artístiques dels colisseus lírics —i no només ens referim al GTL—, d'assolir nivells de màxima teatralitat en les òperes, amb l'objectiu de distanciar-nos de les direccions escèniques canòniques, les especialitzades exclusivament en aquest gènere, es buscaven noms nous, el que es trobava, exercitant el privilegi de l'ofici escènic, eren en la seva immensa majoria directors homes. En altres espais escènics, com són els del teatre de text, també eren ells els que majoritàriament tenien l'oportunitat d'exhibir els seus projectes en la programació regular, gaudint de l'usdefruit de ser beneficiaris d'una producció, de l'envergadura que fos. O, si el que calia era provar d'encunyar nous horitzons estètics i conceptuals en l'escena operística a partir dels de les direccions del videoart, si s'havia de triar, damunt el tapet, el que s'hi desplegava eren les direccions d'homes. Les noves tecnologies han estat i són reialme d'homes, només ens cal donar una mirada a l'esfereïdora manca de paritat del Mobile World Congress d'enguany⁴⁹⁰. O, si es cercaven noms ampul·losos, és a dir, personalitats artístiques en àmbits veïnals, a tall de reclam publicitari, ens amb poder, no es trobaven més que homes, atès que tal poder no el tenien —i poc el tenen encara— les dones. O, encara, si el que es buscaven eren homes de confiança —en lloc de *gent*, *persones* de confiança—, a qui delegar que assumissin la responsabilitat que comporta una producció escènica de la quantia econòmica de les característiques de les que aquí ens ocupem, és una obvietat que tal qüestió està estretament lligada a la no-confiança que tradicionalment s'ha dipositat en les dones, a l'hora d'oferir-los d'estar al càrrec de grans empreses, i de confiar que seran capaces de portar-les a terme i dur-les a port. Tot plegat només ens porta a tancar el cercle de nou, en la ja irremeiable constatació de l'hegemonia absoluta del paradigma heteropatriarcal: no oblidem que molts dels creatius de les darreres quatre dècades sorgeixen de la classe mitja. En aquest tram, d'extrem a extrem, mentre la conjuntura socioeconòmica ha afavorit en molts àmbits els homes a l'hora de reeixir en l'escalada artística i/o social, les dones romanien físicament, energètica, emocional, econòmica i logística, enxarxades a la servitud a la família i a l'esclavitud domèstica. Aquestes argolles consuetudinàries, ancestrals, invisibles, però no per això menys restretes, entre

⁴⁹⁰Se n'han fet ressò tots els medis, d'aquesta hipermajoria masculina.

les quals eren —i són encara, no ens enganyem— immerses les dones, malgrat elles mateixes, restrenyen oportunitats.

De ser-ne, però, ara ja al final del primer quart del tercer mil·lenni de la nostra era comuna, ja ho podem dir alt i clar, en som —i cada vegada en som més—, de dones directores d'escena, amb ganes de conceptualitzar. En som en un ampli espectre generacional, amb mirades que proven, de manera molt interessant i arriscada, de ser transgressores. Mirades que, més ben dit, proven de ser pròpies, contra tota adversitat, amb l'evident dificultat que comporta que ho siguin, essent com som, encara, immerses en la tirania de l'actual paradigma heteronormatiu.

La visió d'una dona pot contrastar molt, fins a ser-ne divergent, amb la d'un home. L'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de *L'enigma di Lea* ho corrobora.

Advocarem, doncs, en arribar al final del nostre estudi, per la conveniència de repensar-nos, per desnonar la jerarquització vertical piramidal canònica i consuetudinària dels encàrrecs escènics. N'obviarem aquí el tan constatat, convencional i tradicional nepotisme dels encàrrecs, així com de les consecucions de manifestacions artístiques: assoliments i atorgaments de produccions, adjudicacions de partides pressupostàries, i espais escènics on poder exhibir la feina. Promourem treballar a favor d'un context de paritat i de democratització horitzontal. Pel que pertoca a l'òpera, clamem horitzontalitat des del moment mateix de la gènesi d'un projecte creatiu per la conceptualització escènica, la musical i la textual⁴⁹¹. En molts d'altres àmbits⁴⁹² ja s'està aplicant: ens referim, certament, a processos creatius, més en coherència, sintonia i consonància, n'estem convençudes, amb el que molts voldríem que fos el segle XXI que tenim per endavant.

Per tant, a mesura que hem pouat en l'anàlisi, tant la intuïció de partida com la inquietud que l'ocasionà, se'ns han refermat. Concloem, doncs, que paga la pena deixar dit als directius artístics públics i privats que a l'hora d'assignar projectes contemplin la Dramatúrgia escènica com a preminent des de l'origen mateix de la propulsió d'un procés creatiu per a l'escena. Amb aquesta, per damunt de la resta de components, ens emmirallem.

⁴⁹¹Ja s'ha pogut veure en l'òpera de cambra de nova producció, estrena absoluta, *La Mujer Tigre*: de composició musical de Manuel Busto, de direcció d'escena de Fran Pérez Román, el nou text de Julio León Rocha, cohesionant conjuntament la conceptualització de la Dramatúrgia escènica per la temporada 2021/22 en coproducció entre el Teatro de La Maestranza i el Lope de Vega de Sevilla. Un encàrrec amb les tres assignacions corresponents des de la gènesi del projecte, i treballant colze per colze en igualtat de condicions i anant tots a l'uníson, en triumvirat, segons s'ha pogut llegir, tal com creiem que correspon a la realitat d'un espectacle operístic de la nostra contemporaneïtat. Amb tot, farem notar que l'elenc de creatius líderes són tot homes.

⁴⁹²Vegeu-ho, a tall d'exemple del que, en tant a conclusió, aquí es postula, en el cas: Estudio Herreros. Arxiu Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. 29.10.21-20.02.2022. En la tesi en curs i en qüestió, a la qual pertany el contingut d'aquest article, en arribar a les seves conclusions, les quals es podran llegir quan hagi estat aquesta dipositada i es publiqui, se n'amplia el parangó d'aquest fenomen (que no voldríem pas que romangués en un epifenomen).



Il·lustració 68 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)

Bibliografia

- Alier, Roger (1992) *Història de l'òpera italiana*. Marc Heilborn i Fernando Sans Rivière. Editorial Ampúries, S.A. Barcelona.
- (2020) *Historia de la ópera. Los orígenes, los protagonistas y la evolución del género lírico hasta la actualidad..*
 - (2011) *Historias de la historia de la ópera: la otra cara del genero lírico a traves de las anécdotas y curiosidades de sus protagonistas*. Ma Non Troppo. ES.
- Andrés, Ramón (2008) *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Editorial Acanalado. Barcelona.
- (2012) *Diccionario de música, mitología, magia i religión*. Editorial Acanalado. Barcelona.
- Argullol, Rafael (2007) *El fin del mundo como obra de arte. Un relato occidental*. Acanalado. Barcelona.
- (2014) *Pasión del dios que quiso ser hombre*. Acanalado. Barcelona.
 - (2019) *El enigma di Lea. Cuento mítico para una ópera*. Acanalado. Barcelona.
- Arnau, Juan. *Manual de filosofía portátil*. Atlanta. Girona, 2014
- Augé, Marc (2008 [1992]) *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Aviñoa, Xosé (1998) *Història de la música catalana, valenciana i balear. Dels modernismes a la guerra civil (1900-1939)*. Edicions 62. Barcelona.
- Batlle, Carles (1999) «El drama relatiu», dins *Suite*, Barcelona, Proa, pp. 17-23. També en castellà, a *Suite/Combate*, Madrid, SGAE, pp. 9-13
- (2002) «La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérisation de l'expérience» dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, Actes du colloque des 6-7-8 décembre 2001, organitzat per la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, París / Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, núm. 25-25, pp. 134-142.
 - (2004) *La representacio teatral*. UOC. ES.
 - (2008) «Note de l'auteur», dins *Trànsit*, Moutreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, pp. 71-72.
 - (2009) «Apunts sobre la pulsio rapsòdica en el drama contemporani» Postfaci dins (ed.) Sarrazac, Jean-Pierre i V.v.a.a. (2009 [2005]) *Léxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del teatre, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/840>
 - (2011) «La reconquesta del real en l'escriptura dramàtica contemporània» dins «La reconquesta de la realitat en el teatre contemporani», Barcelona, *Pausa*, núm. 33, pp. 27-44, <http://www.revistapausa.cat/la-reconquesta-del-real-en-lescriptura-dramatica-contemporania/>.
 - (2016) «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain*:

renaissance ou extinction? Barcelona/París/Lleida, Punctum/Institut del Teatre/UPF/Université Paris-Sorbone, pp. 45-66 (en francès, pp. 303-324), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.

- (2018) *Dramaturgia catalana contemporània: Antologia I*. V.v.a.a.: Batlle, Carles; Boronat, Albert; Buchaca, Marta; Casanovas, Jordi; Clemente, Cristina; Clua, Guillem; Cunillé, Lluïsa; Escudé, Beth; Garcia, Llàtzer; Mestres, Albert. Col·lecció: Artes escèniques. Serie Dramaturgia. Editorial/s: Institut del Teatre Diputació de Barcelona / Paso de Gato, Barcelona.
- (2020) *El Drama Intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Angle Editorial. Institut del Teatre edicions. Diputació de Barcelona,.
- (2020a) *Teatre reunit (1995-2019)*. Obres incloses en aquest volum: *Combat - Les veus de Iambu - Suite - Oasi - La pilota i la formiga - Temptació - Trànsits - Oblidar Barcelona - Zoom - Mètode Tremendo de dramaturgia cartomàntica - Perseu - Nòmades - Still life (Monroe-Lamarr)*. Publicacions del TNC Textos a part Teatre reunit Arola Editors, Tarragona.

Bachofen, Johann Jacob (1988) *Mitología arcaica y derecho materno*. Anthropos, Barcelona.

Ballescpi, Mercè i Troguet, Margarida (2013) *La dona en la programació i la gestió teatral*. Dins Jordi Llaró i Jordi Vilaró (Eds.) *Dona i teatre en el Segle XXI*. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català (pp. 89-96) Lleida: Punctum

Bataille, Georges (1985) *El erotismo*, Tusquets, Barcelona.

Beauvoir, Simone de (2000 [1949]) *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Catedra, Madrid.

Bernadó, Màrius (1994) *Ricard Viñes, testimoni d'un temps*. Edició de l'Ajuntament de Lleida,

Bonastre, Francesc i Francesc Cortés (2009) *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB.

Bou, Núria i Pérez, Xavier (2000) *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Paidós, Barcelona.

Bou, Núria (2004) *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. XXIII Premi Carles Rahola d'assaig. Proa. La mirada estètica. Barcelona.

Broch, Àlex; Cornudella, Joan; Foguet, Francesc (ed) (2018) *4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Teatre Català Avui 2000-2017* V.v.a.a.: Albert Mestres, Oriol Puig, Ramón X. Rosselló, Joan Tomàs, Carles Cabrera, Emili Baldellou, Eva Saumell, Jordi Vilaró, Santiago Fondevila, Núria Casado, Miquel M. Gibert. Editorial Fonoll. Juneda.

Broggi, Oriol (2021) *El record de la bellesa. Converses amb Andreu Gomila*. Pròleg de Marina Garcés. L'Altra Editorial. Barcelona.

Brook, Peter (2015 [1968]) *El Espacio vacio*. Editorial Península. Barcelona.

Bruch, Araceli (1998) *El risc de conjugar*. Dins Maria-Mercè marçal (Ed.), *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. (pp. 13-24) Proa. Barcelona.

- (2010) *D'independents a professionals, amb pèrdues?* Amb Planella, Pere. Moderat per Núria Santamaria. Dins Francesc Foguet i Núria Santamaria (Eds.), *La revolució teatral dels setanta: II Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 123-142) Lleida/Barcelona: Punctum/GELIC.
- (2020) i Tavera, Susana (Ed) *Carme Karr contra la incultura femenina*. Editorial Eumo. ES.

Butler, Judith (1988). *Performative Acts and Gender Constiution: And Essay in Phenomenologie and Feminist Theory*. Theatre Journal, 40(4) 519-531.

- (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- (1993) *Bodies that Matter: on the Discursive Límits of "Sex"*. New York: Routledge.

Camus, Albert (1996) *Obras. Obras I*. Edición de José Maria Guelbenzu. Alianza Tres Alianza Editorial. Madrid.

Cambreling, Sylvain (2015) «Presentació» dins *In audatia veritas* de Gerard Mortier. Confluencias Editorial. Salamanca.

Capmany, M. (1971) *Cartes Impertinents de dona a dona*. Editorial Moll, Palma de Mallorca.

Carruesco, J. (2007). "Las Basárides, entre el héroe y la polis", in Beltrametti A. (ed.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*, Ibis, Pavia, (pp. 347-68).

- (2016) "Revisitant la tragèdia: Cadmus et Hermione de Lully-Quinault i l'aparició de la "tragédie lyrique"", in Borrell Vidal, E.; Gómez Cardós, P. (ed.), *Omnia mutantur. Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en les seves llengües i en el seu llegat*, Edicions Universitat de Barcelona, vol. 1, (pp. 35-43).
- Carruesco, J.; Reig, M. 2018, "Ancient Seas in Modern Opera: Sea Images and Mediterranean Myths in Rihm's Dionysos" in Rovira Guardiola, R. (ed.), *The Ancient Mediterranean Sea in Modern Visual and Performing Arts. Sailing in Troubled Waters*, Imagines, Bloomsbury, London, (pp. 147-163).

Casablanca, Benet (2022) *El humor en la música, broma, parodia e ironía. Un ensayo*.

Galaxia Gutenberg, S.A., ES.

- (2017) *La música de Benet Casablanca. Arquitecturas de la emoción*. V.v.a.a. Coordinación del periodista y crítico musical Javier Pérez Senz. Galaxia Gutenberg, S.A., ES.

Casares, Toni (2005) «L'acció té lloc a Barcelona», Barcelona, *Pausa*, núm. 20, gener, pp. 36-38, <http://www.revistapausa.cat/laccio-te-lloc-a-barcelona/>

Ciurans, Enric i Peist, Nuria (2019) *La dimensió escènica de la ciutat moderna* Colecció: Singularitats. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona / 978-84-9168-311-7. ES

Clara Simó, Isabel; Ragué M. José i Rodríguez, Armonia (1984) *...I Nora obrí la porta*. [Separata] Entreacte, 8.

Coca, Jordi (1985) *Qüestions de teatre*. Col·lecció: Monografies de teatre; 18. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

- (2013) *El teatre de Josep Palau i Fabra. Alquímia i revolta (1935-1958)* Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Fundació Palau Centre d'Art Caldes d'Estrac. Cercle de Lectors. Galaxia Gutenberg, S.L., Barcelona.
- (2018) *Hermann Bonín: El mètode de saber escoltar*. Col·lecció: Converses, 2. Institut del Teatre Diputació de Barcelona.
- (2021) *El teatre de Shakespeare en el seu context*. Edicions de 1984 i Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona.

Danan, Joseph (2002) «*Écrire pour la scène sans modèles de représentation?*», dins *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, París / Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, núm. 24-25, pp. 193-201.

- (2009 [2005]) «*Obra-paisatge*», dins Jean-Pierre Sarrazac (ed.): *Lèxic del drama modern i contemporani*, pp. 126-128.
- (2012) *Que es la dramaturgia y otros ensayos*. Méxic Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas A. C. (Paso de Gato) / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2013) *Entre Théâtre et performance: la question du texte*, Actes Sud-Papiers.
- (2016) «*És necessària la ficció ?*», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction ?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum/Institut del Teatre/UPF/Université Paris-Sorbone, pp.29-44 (en francès, pp. 287-302), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>.
- (2018) *Absence et présence du texte théâtral*, París, Actes Sud-Papiers. Delcuvelerie, Jacques (2000): «*Rwanda 1994, par le Groupov. Une réparation symbolique*» (entrevistat per Jean-Christophe Planché), *Périphéries*, maig, <http://www.peripheries.net/article245.html>
- (2011) «*Réel, fiction, hallucination: le combat avec l'ange*», dins *Usages du «document»*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction*, París/Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, Louvain-la-Neuve núm. 50, (pp. 135-145).

Danés, Alfonsina. (1983) *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. Fundació Salvador Vives Casajuana, Barcelona

Díaz, Capitolina (2013) *Sociologia y genero*. vv.aa. Díaz y Dena Ed. Tecnos. ES.

- (2016) *Brecha salarial y brecha de cuidados*. Tirant humanidades. Es.
- (2020) "*Com realitzar una recerca amb perspectiva de gènere i sense biaixos de gènere*", codi d'activitat núm. 06RE0036, realitzat a Tarragona el 17 de novembre de 2020, organitzat pel l'Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Rovira i Virgili. Seminari On Line. Observatori de la Igualtat, Escola de Postgrau i Doctorat (EPD).

Duch, Montserrat (2021) *Entre Asclepi i les Muses*. V.v.a.a. Publicacions URV. ES.

- (2005) *Dones publiques*. Editorial Arola. ES.
- (2013) *El gènere de la polis*. Editorial Arola. ES.

Durand, Gilbert (1971) *La imaginación simbólica*. Amorrortiu. Buenos Aires.

- (1982) *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arguetipología general*. Taurus. Madrid,

Eco, Umberto, (1968 [1965]) *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen, primera edició a Barcelona.

- (2019) *Migración e intolerància*, Lumen, ES.

Egea, Susana (2012) *La interpretación actoral en ópera. Anàlisis en torno a una especificidad*. IV Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. ArtezBlai Editorial, Bilbao.

- (2017) Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística. Serie Debate nº 25 Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- (2021) Comissària: Jornades SCANNER_2021. *Gènere, Cos i Identitats: eixos transformadors en l'escena contemporània*. Diputació de Barcelona. 27 i 28 d'octubre, Teatre Estudi, Institut del Teatre de Barcelona.

Eliade, Mircea (1981) *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Cristianidad. Madrid.

- (1983) *Lo sagrado y lo profano*. Labor. Barcelona.
- (1999) *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis*. (vol.I) Paidós. Barcelona.
- (2001) *Mitos, sueños y misterios*. Kairós. Barcelona.
- (2001) *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*. Kairós. Barcelona.

Escudé, Beth (1998) «Se busca dramaturga» (La dramaturgia contemporània en Catalunya). Dins Laura Borrás (Ed), *Reescribir la escena. I encuentro de mujeres en Iberoamérica en las Artes Escénicas* (pp. 75-92). Fundación Autor. Madrid.

- (2000) *Les autores, hi ha una especificitat femenina?* Amb Gras, Rosa-Victòria; López, Carol; Llauredó, Anna; Mitjans, Montserrat i Bruch, Araceli. Assaig de teatre, 24, 55-72.

Esquil. *Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes. Prometeo encadenado*. Edición de Josep A. Clúa Serena y Rubén J. Montañés Gómez., d'Akal/Clàssica 90. Clásicos griegos. Ediciones Akal , 2013. Madrid.

Estudis Escènics. Quaders de l'Institut del Teatre (2022) V Simposi Internacional d'Estudis Escènics, «*Dramatúrgies de la dansa. Escripures imponderables*», celebrat el 19 d'octubre del 2022 a l'Institut del Teatre de Barcelona.

Fischer-Dieskau, Dietrich (1982) *Wagner y Nietzsche: el mistagogo y el apóstata*. Contrapunto. Altalena Editores, Madrid.

Fosca, Mar (2015) «Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política» dins *In audatia veritas* de Gerard Mortier. Confluencias Editorial Salamanca.

Francés, M. Àngels (2010) *Literatura i feminisme*. Col·lecció Atenea Arola Editors S.L. Tarragona.

- (2012) *Montserrat Roig: feminisme, memòria i testimoni* Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Col·lecció Biblioteca Serra d'Or. Barcelona.
- (2022) Conferència de cloenda a càrrec de la Dra. M. Àngels Francés (Universitat d'Alacant): «*De matrioixques literàries: dones, folklore i escriptura*» dins el X Seminari Internacional d'Estudis Transversals. Dones de llegenda. Centre d'Interpretació Carmelina Sánchez Cutillas (Altea). Universitat d'Alacant. 7 i 8 d'octubre de 2022.

Freud, Sigmund. (1920-21) *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XVIII - Más allá del principio de placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras (1920-1922)*. 1. *Más allá del principio de placer (1920)*. Traducción José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu editores.

Foguet, Francesc i Saumell, Eva (2019) *La Xirgu, avui, seria feminista*. Entreacte, 207, 26-29. Barcelona.

Fondevila, Santiago (2004) *El mundo en una cocina*. La Vanguardia, 40. 19 de maig. ES.

Foucault, Michel (1967) «*De los espacios otros*», Conferència al Cercle des études architecturales del 14 de març del 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, octubre de 1984. També en castellà, a http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf

Fratini, Roberto (2019) *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones, y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*, México, Paso de Gato.

Fuster, Jaume (1967) *Breu història del teatre català*. Bruguera. Barcelona.

Gallen, Enric (2006) *Balance y situación de la literatura dramática actual*. Ínsula: revista de letras y ciencias humanas, 729, 18-20.

- (2016) «Dramatúrgia catalana actual: un balanç provisional». Dins Carles Batlle, Enric Gallen i Mònica Güell (Eds), *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Actes al Col·loqui internacional a Université Paris-Sorbone. Barcelona/París/Lleida, Punctum/Institut del Teatre/UPF/Université Paris-Sorbone, (12-14 d'octubre, 2015) (pp. 159-174).

Hesíode. *Teogonia. El treball i els dies*. Introducció, traducció i notes de Joan Castellanos i Vila. Edicions de la magrana. L'esperver clàssic. Setembre 1991: primera ed. Barcelona.

Homer. *Odissea*. Versió de Joan F. Mira. (2020-2016 [2011]) La butxaca. Proa, Barcelona.

Jacobs, Arthur and Sadie, Stanley (1996 [1984]) *The Wordsworth Book of Opera. The glorious world of opera from Monteverdi to Benjamin Britten*. Wordsworth Editions LTD. UK.

Jiménez, Carme. (2019) *Estamos hechos de lenguaje*. Las Sandálias de Mercurio. Independently published.

Jung, Carl Gustav (1994 [1954]) *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona.

Jung, Carl Gustav i Kerényi, Charles (1953) *Introduction a l'essence de la mythologie*, Payot, París.

Junyent Figueras, M. Carme (2021) *Som dones, som lingüistes, som moltes i diem prou*. Eumo Editorial. ES.

Lecoq, Jacques (2003 [1997]) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, Barcelona.

Lehmann, Hans-Thies (2013 [1969]) *Teatro postdramatico*, Murcia, CENDEAC.

- (2002 [1999]) «Préface» i «Prologue», dins *Le Théâtre postdramatique*, París, L'Arche, pp. 9-37.

Leibowitz, René (1990 [1957 i 1987]) *Historia de la ópera*. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid.

Lescot, David (2008) «Un théâtre presque documentaire», *Théâtre Publique*, núm. 188, pp. 48-49.

Lipovetsky, Gilles (2003[1983]) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Editorial Anagrama.

London, John (2010) *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. UBe Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona.

- (2022) *Acting Funny on Catalan Stage // El teatre còmic en català (1900-2016)* V.v.a.a.: London, John and Sansano, Gabriel (eds). Queen Mary University of London. The Centre of Catalan Studies. Institut Ramon Llull. Published by Peter Lang Ltd, International Academic Publishers. Oxford, UK.

Lladó, Jordi i Vilaró, Jordi (Eds) (2013) *Dona i teatre al Segle XXI*. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català. Punctum. Lleida.

Marçal, Maria-Mercè (1998) Pròleg (pp. 5-9) i Ed., dins *Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món*. V.v.a.a. Col·lecció La Mirada, Proa. Barcelona.

Marsillach, Adolfo (1998) *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*. Tusquets editors. Barcelona

Mills, W. Charles (2005) *Teoria ideal com a ideologia*. *Hypatia A Journal of Feminist Philosophy* 20(3):165-184. Julio de 2005. DOI: 10.2979/HYP.2005.20.3.165.

- (2013) *White Ignorance and Hermeneutical Injustice: A Comment on Medina and Fricker*. *Social Epistemology Review and Reply Collective* 3/1: 38–43. Morris, Aldon D. 2015.
- (2019) *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice. 9. Ideology*. Routledge. Tylor & Francis Group Editat per Ian James Kidd , José Medina , Gaile Pohlhaus, Jr. Copyright 2017. ISBN 9780367370633. 456 pàgines. Publicat l'11 de setembre de

Miralles, Esteve (2017) «Paradojas del deseo. Apuntes sobre la dramaturgia catalana del siglo XXI», dins *Dramaturgia catalana contemporània*. Méxic, Paso de Gato/Institut del teatre de Barcelona, pp. 9-22, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1031>

Mondero, Marta (2019) *On són les autores?*, Serra d'Or, 714 (pp. 56-60).

Momblant Ribas, M. (2013) *Amb Ulls Propis* —Literatura Dramàtica—. Episkenion SL. Nº 1 pp. 205-245. Revista Científica d'Estudis Teatral interuniversitària internacional. Josep Lluís Sirera Director Editorial. Digital amb suport físic.

- (2014) *Resposta a Cartes Impertinents* —Literatura Dramàtica—. Arola Editors Teatre contemporani, textos a part. EDAC: Subvenció-Beca per Creació Literària de la Generalitat de Catalunya pre-ConCa, 2008. Estrenada a Barcelona.
- (2016a) «*Dones i Teatre. Reflexions. Raons per combatre la inèrcia contra els empoderaments de les dones a les escenes*». La Zancadilla. Barcelona, Hivern-primavera del 2016. Revista Digital publicada en obert: <https://lazancadilla.com/2016/06/dones-i-teatre-reflexions-de-marta-momblant-ribas/>
- (2016b) «*Dones en escena. Existència, presència, visibilitat*» dins Revista Entreacte —Revista d'Arts Escèniques— de l'AADPC (Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya). Barcelona. Encàrrec del reportatge de Carme Tierz. Núm. 193. Primavera 2016. DL: 38426-88. ISSN: 1136-7512
- (2017) *La Pèrdua* —Lit. Dramàtica—, Teatre contemporani, *Textos a part* Arola Editors, Tarragona.
- (2018) «*Instantteatre. Una lloança al procés creatiu. Article dins capítol 57. Innovació Escènica amb segell 'Vaca'*», p. 73, dins: *Creadores escèniques Segle XXI Projecte Vaca*. Autora Cristina Serrat. Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Pròleg de Carme Portaceli. Fundació SGAE. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona. Institut Català de les Dones. ISBN: 978-84-945957-1-4. Barcelona, 2018.
- (2018a) «*Roland Schimmelpfennig. Monogràfic. En caida libre*». Revista Primer Acto. Setembre 2018, Madrid. núm. 355, II, p. 69 <http://www.primeracto.com/revistes/primer-acto-355>. Madrid.
- (2020) «*El clam a propòsit d'una escriptura en femení*». Hispanic Research Journal. Article encàrrec a ran de: «4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Teatre Català Avui 2000-2017 a cura de d'Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet. Editorial Fonoll. Juneda, 2018». Article 21:4, 471-473, DOI: 10.1080/14682737.2020.1893043 To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14682737.2020.1893043>: <<https://www.tandfonline.com/eprint/KSK329YM9HHWQRT4SVUK/full?target=10.1080/14682737.2020.1893043>>

Mortier, Gerard (2010 [2009]) *Dramaturgia de una pasión*, Madrid, Ediciones Akal.

- (2015) *In audatia veritas. Reflexiones sobre la òpera, el arte y la política*. Salamanca, Confluencias Editorial.

Müller, Heiner. *Prometeo*. Instituto Nacional Artes Escénicas, 2011. (Prometheus, 1967-68, estrenada en 1969) <https://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=muller-heiner>

Nash, Mary i Tavera, Susanna (1994) *Experiencias desiguales: conflictos sociales y respuestas colectivas (Siglo XIX)*. Historia Universal Contemporánea. Nº 5 Placido, D. (Direcc). Editorial Síntesis. ES.

Nicolau, Adriana (2021) *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*. Tesi doctoral. Directora: Teresa Iribarren Donadeu. Programa en Societat de la Informació i el Coneixement. UOC Universitat Oberta de Catalunya.

Nietzsche, Friedrich (1976 [1872]) *El origen de la tragedia*. Colección Austral. Espasa-Calpe, Madrid.

— (2008 [1882]) *La muerte de Diós*, Mèxic, Unvirsidad Nacional Autónoma de México.

Ovidio Nason, Publio. *Las metamorfosis*. Colección austral. Traducción del latín y notes por Federico Sainz de Robles. Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1989 [1963].

Palau, Montserrat (2008) *Maria Aurèlia Capmany. Escriure la vida en femení*. Col·lecció Atenea. Arola Editors, Tarragona.

— (2012) Les primeres dramaturgues catalanes (XII-XVIII). *Hamlet*, 24, pp. 56-58. ES.

Pandolfi, Vito (1989 [1964]) *Història del teatre. Vols. 1, 2 i 3*. Traducció a cura de Jaume Fuster. Edició a cura de Josep M. Benet i Jornet i Josep M. Carandell. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Pavis, Patrice (1983 [1980]) *Diccionario del teatro. Dramatúrgia, estètica, semiologia*, Barcelona, Editorial Paidós.

— (2006) «¿Representar la calamidad? Puesta en escena y *performance* en Aviñón 2005», *A las puertas del drama*, Madrid, núm. 26, primavera, pp. 4-18.

— (2007) *La puesta en escena contemporánea: origenes, tendencias y perspectives*. Traducción al español: Magaly Muguercia. Múrcia. Universidad de Múrcia, Servicio de publicaciones. Primera edición Armand Collin.

— (2016 [2014]) *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*, Mèxic, Paso de Gato.

Paz, Octavio (1994) *La llama doble: amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona.

Pessarrodona, Marta (2005) *Autores dins la literatura catalana: un comentari* dins A.A.D.D. Nadala 2005. *Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (pp. 13-20). Fundació Carulla. Barcelona.

Peya, Clara (2018) *Clara Peya: "El teatre català està fet per i per a homes blancs"*. Entrevista per Isaias Fanlo. Núvol (27 d'abril). <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/clara-peya-el-teatre-catala-esta-fet-per-i-per-a-homes-blancs-52641>

Pla, Adolf (2013) *Frederic Mompou. L'etern recomençar*. La mà de Guido, Barcelona.

Portacelli, Carme; Nogué, Àngels; Butchaca, Marta; Clemente, Cristina; Colomer, Imma; Julià, Gemma; i Rognoni, Glòria (2013). Taula rodona. D Jordi Llaró i Jordi Vilaró (Eds.) *Dona i teatre en el Segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català* (pp. 97-114) Lleida: Punctum.

Projecte Vaca (2010). *Datos sobre paridad, partiendo de las candidatures a los Premios Max. Un estudio de la Comisión de Paridad de Projecte Vaca*. Dins Dora Sales (Ed), *Lenguajes teatrales* (pp. 139-148). Fetival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. Castelló.

Punset, Eduard (2012) *El alma està en el cerebro*. Ediciones Destino. ES.

Radigales, Jaume (1998) *Els orígens del gran teatre del liceu (1837-1847): de la placa de santa Anna a la rambla: història del liceu filharmònic d'Isabel II o liceu filodramàtic de Barcelona*. Biblioteca Serra d'Or. L'Abadia de Montserrat, Barcelona.

- (1999) *L'òpera: música, teatre i espectacle*. Pòrtic, Barcelona.
- (2002) *Sobre la música: reflexions a l'entorn de la música i l'audiovisual*. Blanquerna Tecnologia i Serveis, Barcelona.
- (2017) *El espectáculo operístico*. Huygens Editorial, Barcelona.
- (2021) *Jaume Tribó: Memòries d'un apuntador*. Huygens Editorial. Barcelona.

Ragué, María José (1982) *Què és el teatre feminista? Comentari dirigit a Ricard Salvat*. Papers, 15, 3. ES.

- (1986) *Clitemnestra*. Millà. Barcelona.
- (1989) *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del Segle XX*. AUSA. Sabadell.
- (2013) *Dona i teatre, la veu trencada dins la falsa normalitat*. Dins Lladó, Jordi i Vilaró, Jordi (Eds) *Dona i teatre al Segle XXI*. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català (pp. 17-28). Punctum. Lleida.

Reig Calpe, M. (2007) "Unas bacantes sicilianas: K. Szymanowski y el dionisismo según W. Pater", in Beltrametti, A. (ed.), *Studi e materiali per le Baccanti di Euripide: storia, memorie, spettacoli*, Ibis, Pavia, (pp. 333-45).

- (2013) Reig, M.; Carruesco, J. "Redefining Catharsis in Opera: The Power of Music in Birtwistle's *The Minotaur and Amargós' Euridice y los títeres de Caronte*", in Knippschild, S.; García Morcillo, M. (eds.), *Seduction and Power: Antiquity in the Visual and Performing Arts*. Bloomsbury. (pp.109-120).

Rodríguez, Rosa Maria (1989) *La sonrisa de Saturno*. Anthropos. ES.

- (2004a) *Foucault y la genealogia de los sexos*. Anthropos. ES.
- (2004b) *Transmodernidad*, Barcelona, ed. Anthropos. ES.
- (2019) *La mujer molesta: feminismos postgenero y transidentidad sexual*. Menades editorial. ES.

Salvat, Ricard (1988 [1983]). *El Teatro. Como texto, como espectáculo*. Montesinos Editor. Biblioteca de divulgación temàtica/17. Barcelona.

- (1990) *Escrits per al teatre*. Pròlegs i ponències a cura de Maria-Josep Ragué i Arias. 32 Monografies de teatre. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- (1999) *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar*. Pròleg i edició a cura de Ferran J. Corbella. Coordinació Enric Ciurans. Monografies de Teatre. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona.
- (2010) *Una mirada al teatre modern i contemporani. Vol 1.: El Teatre és una arma? / Vol 2.: El teatre és una ètica*. Edició a cura d'Enric Ciurans Peralta i Eulàlia Salvat Golobardes. Introducció de Jordi Coca. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona.
- Fundació Ricard Salvat. <https://fundaciocardsalvat.org/>

Sánchez, José (2000) «La estètica de la catàstrofe», *Cuadernos del Aula de Teatro de Málaga*, Universidad de Málaga, pp. 25-43.

- (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.

- (2010) «Dramatúrgias en el campo expandido» dins Diversos autors: *Repensar la dramatúrgia. Errancia y transformación*, Múrcia, CENDEAC, pp. 19-58
- (2013) «Para una lectura *postteatral* de Teatro Postdramático» dins Hans-Thies Lehmann: *Teatro postdramatico*, Múrcia, CENDEAC, pp. 17-25.

Sanchis Sinisterra, José (2002) *La escena sin límites*, Guadalajara, Ñaque.

- (2005) «*Contar y/o no contar*» dins Carles Batlle: *Tentación*, Madrid, SGAE, pp. 7-11.
- (2007) *La nova textualitat*, Palma de Mallorca, ESADIB.
- (2016) «Tareas de la innovación dramatúrgica para el siglo XXI», dins *Drama contemporani: renaixença o extinció? / Drame contemporain: renaissance ou extinction?*, Barcelona/París/Lleida, Punctum/Institut del Teatre/UPF/Université Paris-Sorbone, pp. 67-81 (en francès, pp. 325-339), <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/818>

Sarrazac, Jean-Pierre (1981) *L'avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, Lausana, Éditions de L'Aire. També a Belfort, Circé, 1999.

- (1998) «Une mise en pièce(s) du théâtre?» (entrevista per Hélène Kuntz i David Lescot), dins *Théâtre en pièces. Le text en éclats*, París/Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, núm. 13, pp. 44-45
- (2007) «La reprise (réponse au postdramatique)», dins *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, París/Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, núm. 38-39, pp. 7-18.
- (2008) «Pensar en el teatro para reinventar sus utopías de futuro» (entrevista per Irène Sadowska Guillon), *ADE. Teatro*, núm. 120, abril-juny, pp. 150-155.
- (ed.) (2009 [2005]) *Léxic del drama modern i contemporani*, Barcelona, Institut del teatre, <http://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/840>
- (2010) «Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre», text de presentació signat el 9 de març de 2010 per al col·loqui dut a terme a París el 25-3-2011 i Louvain-la-Neuve el 13 i el 14-5-2011 (les actes del qual es recullen a *Études Théâtrales*, núm. 51-52)
- (2011) «Introduction» i «Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour de Conteur», dins *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, París/Louvain-la-Neuve, Études Théâtrales, núm. 51-52, pp. 9-25.
- (2011 [2004]) *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramatúrgia*, Méxic, D.F., Paso de Gato (TOMA, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas A.C.).
- (2012) *Poétique du drama moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, París, Éditions du Seuil.

Saumell, Mercè (2002) *Jacques Lecoq and his influence in Catalonia* (Manchester University Press)

- (2006) *El teatre contemporani*. Editorial UOC. Barcelona.
- (2008) *Escenarios compartidos: Cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI* co-editora amb Berger, Verena Lit-Verlag- ES.
- (2018) *Mujer y creación escènica hoy en españa. Estado de la cuestión*. Don Galán 8. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7466517>
- (2019) *La Fura dels Baus en cuarentena*, Angle Ed (Català) i Planeta Ed (castellà) ES.

- (2020) *El papel de las mujeres en el teatro*. Santillana Educación / 978-84-680-5764-4. ES.

Schimmelpfennig, Roland (2005) «Què té de particular escriure per al teatre a Alemanya?», Barcelona, Pausa, núm. 22, <http://www.revista-pausa.cat/que-te-de-particular-escriure-per-al-teatre-a-alemanya/>.

- (2017) «Roland Schimmelpfennig o la reivindicació de la ficció» (conversa amb Carles Batlle), Barcelona, Pausa, núm. 39, <http://www.revistapausa.cat/roland-schimmelpfennig-o-la-reivindicacio-de-la-ficció/>.
- (2018) «Con Roland Schimmelpfennig: El viaje no ha hecho más que empezar» (conversa amb Eva Redondo i Albert Tola), Madrid, Primer Acto, núm. 355, II, <http://www.primeracto.com/revistes/primer-acto-355>

Serrat, Cristina (2018) V.v.a.a. *Creadores escèniques Segle XXI Projecte Vaca*. Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Pròleg de Carme Portaceli. Fundació SGAE. Institut del Teatre-Diputació de Barcelona. Institut Català de les Dones. Barcelona.

Schiller, Friedrich (1795) *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* Traducció de Jordi Llovet. Adesiara Editorial. 2018, Barcelona.

Tavera, Susanna (2005) *Federica Montseny: La indomable*. Editorial Temas de Hoy. ES.

- (2007) *Fons la Revista Blanca: Federica Montseny i la dona nova (1923 - 1931)*. Editorial AFERS. ES.

Urroz, Teresa (2019) *Rompiendo la cuarta pared*. Memoria de la escena espanyola. Direcció de la Colecció: Fundación ESGAE. Coordinadora de la IV edició de Barcelona: Araceli Bruch Pla. Fundación ESGAE. Madrid.

Vallejo, Irene (2019) *El infinito en un junco*, Ediciones Siruela, S.A. Madrid.

Volodos, Arcadi (2012) Pròleg del llibre *Frederic Mompou, l'etern recomençar*. Adolf Pla. Ed. La Mà de Guido. Sabadell. p. 15.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987 [1970]) *Historia de la estètica. I. La estètica Antigua. II. La estètica Medieval. III. La estètica moderna (1400- 1700)*. Akal/Arte y Estética. Traducció del polaco: Danuta Kurzyca. Traducció del Latí i griego: Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero.

Verjat, Alain (2004) *Pòrtic a Bou*, Núria. Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood. XXIII Premi Carles Rahola d'assaig. Proa. La mirada estètica. Barcelona.

Villanueva Benito, Isabel. (2015) *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos en el siglo XXI*. Programa de Doctorado en Ciencias Humanas, Sociales y Jurídicas, Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Internacional de Catalunya. proyecto de investigación/barcelona, 2015. (El trabajo de investigación que se presenta en las páginas de este proyecto de investigación forma parte de un proyecto académico de mayor envergadura, culminado en una tesis doctoral defendida el pasado mayo de 2014 con la máxima calificación en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Internacional de Catalunya. El trabajo de investigación ha sido dirigido por el Doctor Jaume Radigales y se enmarca en el proyecto subvencionado I+D+i, al que pertenece, con referencia HAR2011-22492,

titulado Cine musical en España: recuperación, inventario y estudio de un género identitario de la Universitat Ramon Llull).

Viñolo, Carmen (2013) Día de las escritoras: barreras y obstáculos. Armas. <https://lazacadilla.com/2019/10/dia-de-las-escritoras-barreras-y-obstaculos-arms-por-carmen-vinolo/>

- (2015) Entrevista a Marta Momblant: Feminismo aquí y ahora. Teatro. <https://lazacadilla.com/2015/02/entrevista-a-marta-momblant-feminismo-aqui-y-ahora/>
- (2016a) «Respostes a cartes impertinents de M. Momblant» vuelve a escena <https://lazacadilla.com/2016/07/respostes-a-cartes-impertinents-vuelve-a-escena/>
- (2016b) «La Pèrdua» de Marta Momblant Ribas.
- <https://lazacadilla.com/2016/10/la-perdua-de-marta-momblant-ribas/>

Wagner, Richard. (2007 [1849]) *La obra de arte del futuro*. Traducción y prólogo Francisco López Martín. Universitat de Valencia. Servei de publicacions, València.

- (2013 [1849]) *Arte y revolucion* Casimiro Libros, ES.
- (2013 [1851]) *Ópera y drama*. Ediciones Akal, ES.

Wolf, Virginia (2012 [1929]) *A Room of One's Own. Three Guineas*. Introd. Hermione Lee. Vintage Digital. London.

Zabala, Alejandro (2009) Història crítica de la música catalana. Servei de Publicacions de la UAB, Barcelona. p. 294.

Zambrano, María (1986) *El hombre y lo divino*. Ed. F.C.E. Mèxic.

Žižek, Slavoj (2005 [2002]) *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal.

VIDEO DE L'ÒPERA *L'enigma di Lea*:

Enregistrament audiovisual de *L'engima di Lea* damunt el que s'ha treballat en fer l'anàlisi de la Dramatúrgia escènica de l'òpera: DVD i Blu-ray comercialitzat per NAXOS [©NAXOS RIGHTS (Europe) LTD- Made in Germany] Coproducció del Gran teatre del Liceu en col·laboració amb la Televisió de Catalunya (TV3) i Catalunya Música. Filmat amb Direcció de Pep Hernández el 12 i el 13 de febrer del 2019 al Gran Teatre del Liceu. Barcelona, Espanya. (Bonus interviews amb: Benet Casablanca, Rafael Argullol, Josep Pons, Xavier Sabata i Carme Portaceli.

Taula d'il·lustracions

| | |
|--|-----|
| <i>Il·lustració 1 (III. 14 Cor dels Espectadors 1:47:00)</i> | 132 |
| <i>Il·lustració 2 (III.12 Dansa eròtica de Ram i Lea 1:36:57—1:44:05)</i> | 133 |
| <i>Il·lustració 3 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:10:00)</i> | 158 |
| <i>Il·lustració 4 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:10: 05)</i> | 160 |
| <i>Il·lustració 5 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:10:20)</i> | 161 |
| <i>Il·lustració 6 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:11:00)</i> | 161 |
| <i>Il·lustració 7 (I. 1.Dansa de Lea i violència divina. 0:11:35)</i> | 162 |
| <i>Il·lustració 8 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:15)</i> | 164 |
| <i>Il·lustració 9 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13: 00)</i> | 173 |
| <i>Il·lustració 10 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:05)</i> | 174 |
| <i>Il·lustració 11 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13: 10)</i> | 174 |
| <i>Il·lustració 12 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:30)</i> | 175 |
| <i>Il·lustració 13 (I. 2. Cor de Sacerdots. 0:13:31)</i> | 175 |
| <i>Il·lustració 14 (I. 3. Lea Errabunda. 0:17: 00)</i> | 178 |
| <i>Il·lustració 15 (I.3 Lea Errabunda 30:30:40)</i> | 181 |
| <i>Il·lustració 16 (I. 3. Lea Errabunda. 0:18:00)</i> | 182 |
| <i>Il·lustració 17 (I. 3. Lea Errabunda. 0:22:00)</i> | 183 |
| <i>Il·lustració 18 (I. 3. Lea Errabunda. 0:24:30)</i> | 184 |
| <i>Il·lustració 19 (I. 3. Lea Errabunda. 0:25:30)</i> | 185 |
| <i>Il·lustració 20 (I. 4. Les Tres Dames de la Frontera 0:32:00)</i> | 187 |
| <i>Il·lustració 21 (I. 4. Les Tres Dames de la Frontera 0:35:00)</i> | 189 |
| <i>Il·lustració 22 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:38:00)</i> | 195 |
| <i>Il·lustració 23 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:38:25)</i> | 195 |
| <i>Il·lustració 24 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:39:00)</i> | 196 |
| <i>Il·lustració 25 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:42:00)</i> | 197 |
| <i>Il·lustració 26 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46:00)</i> | 199 |
| <i>Il·lustració 27 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46:15)</i> | 199 |
| <i>Il·lustració 28 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:46: 40)</i> | 203 |
| <i>Il·lustració 29 (I. 5. Trobada de Lea i Ram 0:48:00)</i> | 204 |
| <i>Il·lustració 30 (II. Interludi. 00:51:11)</i> | 208 |
| <i>Il·lustració 31 (II. 6. Al pati del centre per a marginats. 0:51:19)</i> | 211 |
| <i>Il·lustració 32 (II.7. Cor dels Guardians Filantrops. 0:52:30)</i> | 213 |
| <i>Il·lustració 33 (II. 8. Entrada del doctor Schicksal. 0:55:35)</i> | 220 |
| <i>Il·lustració 34 (II. 9. Guinyol burlesc 01:00:38)</i> | 229 |
| <i>Il·lustració 35 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)</i> | 236 |
| <i>Il·lustració 36 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)</i> | 236 |
| <i>Il·lustració 37 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:13:00—01:14:08)</i> | 237 |
| <i>Il·lustració 38 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)</i> | 240 |
| <i>Il·lustració 39 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)</i> | 241 |
| <i>Il·lustració 40 (II. 10. La màgia del doctor Schicksal 01:17:45—01:18:13)</i> | 243 |
| <i>Il·lustració 41 (II. 10 Pas al III. 01:24:56)</i> | 245 |
| <i>Il·lustració 42 (III. 11. Al jardí del centre 1:23:00)</i> | 246 |
| <i>Il·lustració 43 (III. 11. Al jardí del centre (1:24:48—1:36:50)</i> | 248 |

| | |
|---|-----|
| <i>Il·lustració 44 (III. 11. Al jardí del centre 1:36:00)</i> | 252 |
| <i>Il·lustració 45 (III. 11. Al jardí del centre 1:35:00)</i> | 253 |
| <i>Il·lustració 46 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 255 |
| <i>Il·lustració 47 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 257 |
| <i>Il·lustració 48 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 257 |
| <i>Il·lustració 49 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 258 |
| <i>Il·lustració 50 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 259 |
| <i>Il·lustració 51 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram)</i> | 260 |
| <i>Il·lustració 52 (III. 12. Escena eròtica de Lea i Ram 1:36:57—1:44:05)</i> | 260 |
| <i>Il·lustració 53 (III. 13. Prodigí 1:44:33—1:46:50)</i> | 265 |
| <i>Il·lustració 54 (III. 13. Prodigí 1:44:00)</i> | 267 |
| <i>Il·lustració 55 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)</i> | 272 |
| <i>Il·lustració 56 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)</i> | 273 |
| <i>Il·lustració 57 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)</i> | 274 |
| <i>Il·lustració 58 (III. 14 Cor dels espectadors)</i> | 275 |
| <i>Il·lustració 59 (III. 15. Intervenció final de les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)</i> | 279 |
| <i>Il·lustració 60 (III. 15. Intervenció final de)</i> | 280 |
| <i>Il·lustració 61 (III. 15. Intervenció final de)</i> | 280 |
| <i>Il·lustració 62 (III. Final òpera 1:53:51—...)</i> | 281 |
| <i>Il·lustració 63 (III. Final òpera 2:02:00)</i> | 281 |
| <i>Il·lustració 64 (III. Final òpera 2:02:00)</i> | 282 |
| <i>Il·lustració 65 Aplaudiments i Salutacions 2:04:00)</i> | 282 |
| <i>Il·lustració 66 (II. 9 Guinyol burlesc. 01:12:00)</i> | 292 |
| <i>Il·lustració 67 (III. 15. Intervenció final de Les Tres Dames de la Frontera 1:53:51—...)</i> | 294 |
| <i>Il·lustració 68 (III. 14 Cor dels espectadors 1:47:00—1:53:50)</i> | 298 |

Annexos

Els subsegüents 17 annexos els trobareu entrant al següent vincle d'accés restringit:

[https://drive.google.com/drive/folders/1oHK0x4hrGd-8msdWHXy9EWBQI7WIDQw-?usp=drive link](https://drive.google.com/drive/folders/1oHK0x4hrGd-8msdWHXy9EWBQI7WIDQw-?usp=drive_link)

Mòdul 1: Correspondències en el capítol 4 amb el buidat de les 20 primeres temporades del segle XXI al GTL:

- Annex 1. 20 Temporades del XXI (4.2. Bloc 1)
- Annex 2. Temporada 2006-2007 (4.3. Bloc 2)
- Annex 3. Temporada 2018-2019 (4.4. Bloc 3)
- Annex 4. Dones directores d'escena (4.5. Bloc 4)
- Annex 5. Homes directors d'escena (4.6. Bloc 5)
- Annex 6. Dones compositores i llibretistes (4.7. Bloc 6)
- Annex 7. Contemporaneïtat en 20T SXXI (4.8. Bloc 8)
- Annex 8. nova producció en 20T SXXI (4.9. Bloc 9)
- Annex 9. Esparsos (4.1. Introducció)

Mòdul 2: Materials gràfics facilitats pels membres de l'equip creatiu escènic de la producció estrenada al Liceu de *L'enigma di Lea*:

- Annex 10. Dissenys escenogràfics de Paco Azorín
- Annex 11. Dissenys dels figurins d'Antonio Belart
- Annex 12. Dissenys d'il·luminació d'Ignasi Camprodon

Mòdul 3: Material i correspondències amb l'estrena de *L'enigma di Lea*

- Annex 13. Programa de mà
- Annex 14. Clipping de premsa del GTL
- Annex 15. Crítica DVD Diapason. Setembre, 2022
- Annex 16. Enregistrament audiovisual de *L'engima di Lea*

Mòdul 4: Procediments transversals pertinents a l'estudi:

- Annex 17 Relació d'entrevistes i preses de contacte amb implicats en la producció de *L'enigma di Lea*

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LA DRAMATÚRGIA ESCÈNICA DES DE PROBLEMÀTIQUES DE PERSPECTIVA DE GÈNERE I DE NOVA CREACIÓ: ESTUDI DE
L'ENIGMA DI LEA (PORTACELI/ARGULLOL/CASABLANCAS) EN EL MARC DE LA PROGRAMACIÓ OPERÍSTICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (1999-2019)
Marta Momblant Ribas

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI
LA DRAMATÚRGIA ESCÈNICA DES DE PROBLEMÀTIQUES DE PERSPECTIVA DE GÈNERE I DE NOVA CREACIÓ: ESTUDI DE
L'ENIGMA DI LEA (PORTACELI/ARGULLOL/CASABLANCAS) EN EL MARC DE LA PROGRAMACIÓ OPERÍSTICA
DEL GRAN TEATRE DEL LICEU (1999-2019)
Marta Momblant Ribas



UNIVERSITAT
ROVIRA i VIRGILI