

Temporada 08-09

Del 29 de novembre a l'1 de febrer de 2009

Companyia Teatre ROMEA

Mama Medea

de Tom Lanoye
direcció Magda Puyo

Dossier pedagògic

1. Presentació, per Enric Gallén	pàg. 3	1
2. La tragèdia al llarg de la història, per Miquel M. Gibert	pàg. 4	
3. <i>Mama Medea</i> i la sang dels innocents, per Miquel M. Gibert	pàg. 7	
4. Una estona amb Magda Puyo, directora del muntatge sobre l'obra de Tom Lanoye. <i>Treballs d'amor perduts</i> , per Enric Martín Tubau	pàg. 12	
5. Guia orientativa per al professorat, per Enric Martín	pàg. 15	
6. Bibliografia	pàg. 34	
7. Filmografia sobre Medea i els Argonautes, mitologia i història antiga (selecció)	pàg. 37	
8. La vigència dels clàssics, per Enric Martín Tubau	pàg. 39	
9. Els personatges de <i>Mama Medea</i>	pàg. 41	
10. Crèdits institucionals i personals	pàg. 42	

ROMEA

Director artístic: Calixto Bieito

GRUP  FOCUS

ROMEA

Director artístic: Calixto Bieito

del 29 de novembre 08
a l'1 de febrer 09

Companyia Teatre Romea

Mama Medea

de Tom Lanoye

direcció Magda Puyo



1. Presentació, per Enric Gallén

Enguany el Teatre Romea ofereix especialment tres produccions als centres d'ensenyament del nostre país: *Mama Medea*, de Tom Lanoye; *La infanticida*, de Víctor Català i *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. Tots tres textos dramàtics apareixen units per un eix temàtic comú: el de la passió amorosa i les seves inevitables conseqüències en relació amb els conflictes de parella, les relacions amb els fills i els distints entorns familiars i socials afectats. Obrim la temporada amb *Mama Medea*, un text del neerlandès Tom Lanoye que, a partir de la seva presentació amb aquesta obra, deixarà de ser un dramaturg del tot desconegut per al nostre públic. De segur que la seva valenta aproximació al mite de Medea no deixarà indiferent ningú. Tothom hi tindrà alguna cosa a dir, a discutir o a reflexionar sobre el plantejament tan personal i acostat a la nostra realitat com el que ens ofereix. Com és vista Medea? Com es mostra l'estrangera desterrada, bruixa i enfollida per un desig irreprimible? A quin tòpic ha de respondre Jasó? Enamorat o indiferent a la passió desordenada de Medea; pragmàtic o ambiciós de poder? Gairebé tots els estats d'ànim imaginables en els personatges (fins als més íntims), que són producte de la complexa relació i les circumstàncies que envolten Medea i Jasó, s'hi expressen en una obra admirablement dirigida per Magda Puyo i interpretada amb absoluta convicció i sensibilitat per la companyia del Romea. Perquè Lanoye ha despullat de transcendència l'antiga tragèdia per presentar un drama carregat de la quotidianitat del nostre temps, amb una bona dosi d'ironia i de sarcasme, però també de contemporització i comprensió. Sexe i Poder ho són tot avui en el món actual? S'utilitza la violència només com a arma letal quan la Raó navega perduda i sense rumb entre la boira i la foscor? Més que cap altre, un fet sorprendrà probablement als nostres espectadors: en ple procés de dissolució de la parella, quin paper han de jugar els fills? Cal implicar-los directament en el conflicte sentimental dels pares del qual poden ser-ne l'ase dels cops? Es poden mantenir en un discretíssim segon pla? Víctimes innocents o indirectament responsables? Quines són les "regles del joc" que mostra Tom Lanoye? Potser alguna que avui, el 2008, no sonarà ja ni estranya ni llunyana a la majoria dels nostres espectadors, sinó tal vegada massa propera, per molt dramàtica que pugui ser o semblar la seva resolució.

2. La tragèdia al llarg de la història, per Miquel M. Gibert

De primer, ens hem de referir als autors grecs –amb l'excepció d'Eurípides, ja que en parlarem en un altre apartat– dels quals conservem peces senceres, per tal de donar una visió àmplia, encara que sumària, del gènere en l'antiguitat i, després, mitjançant les creacions de Shakespeare i Racine, veure com arriba la tragèdia a la contemporaneïtat amb algunes peces d'Eugene O'Neill, Bertolt Brecht o Arthur Miller. Per descomptat, es tracta necessàriament d'una visió incompleta de la trajectòria d'un gènere d'importància extraordinària, però esperem que, si més no, serveixi com a full de ruta de qui hi vulgui aprofundir.

El dolor humà que vincula l'home al seu poble per fer-ne un tot indestruïble sota la l'aspra mirada dels déus és probablement una de les característiques més ben recollides pel teatre d'Èsquil (Eleusis, 525 a. de C.- Gelea, Sicília, 456 a. de C.), aquest fill d'una família de terratinents que va participar en les batalles de Marató i de Salamina, de les quals podem trobar ressons en *Els perses* i *Els set contra Tebes* (467 a. de C.). Malgrat haver escrit unes noranta peces, només se n'han conservat, completes, set: les dues esmentades, *Les suplicants* (463 a. de C.), la trilogia coneguda per l'*Orestea* (458 a. de C.), formada per *Agamèmnon*, *Les coèfores* i *Les eumènides*, i *Prometeu encadenat* –representada en data desconeguda. En totes aquestes peces, el sofriment dels homes té l'origen en un acte malvat o imprudent seu, comès pels protagonistes o heretat, però que determina la desgràcia general d'un poble. Una part de la tensió de les tragèdies d'Èsquil prové de la impossibilitat de desvincular individu i col·lectivitat, perquè l'individu, sobretot si la governa, la representa tota tal com es pot observar molt clarament en *El perses*. L'individu sempre es veu obligat a integrar-se, per la voluntat divina, en la cadena de la culpa –que l'uneix amb els avantpassats–, cosa que es fa evident en la trilogia de l'*Orestea*. Al final de *Les eumènides* són els mateixos déus els qui han d'arribar a una certesa entesa per aturar la caiguda de l'home pel pendís inacabable de la culpa i evitar-ne la destrucció completa.

Definida, doncs, per l'obra d'Èsquil, la tragèdia grega trobarà en Sòfocles un renovador tan conscient de la tradició com decidit a l'hora d'introduir-hi novetats significatives. Potser en primer lloc, entre aquestes novetats, hem d'assenyalar l'habilitat i l'aprofundiment amb què Sòfocles dibuixa el caràcter del protagonista al mateix temps que es va desenvolupant l'acció. El personatge principal es converteix en el centre de l'obra, la figura en què conflueixen les forces en combat. Aquest personatge principal sovint té un contrapunt en un altre de menor que l'acompanya en l'experiència dramàtica. Perquè hem de tenir present que Sòfocles és l'introduïdor en la tragèdia del tercer personatge individualitzat, com ja hem dit abans. I així, per exemple, Antígona té el contrapunt d'Ismene o Electra, de Crisòtemis. Altrament, el cor en les tragèdies de Sòfocles, passa de dotze a quinze membres. Quant a la construcció, els textos de Sòfocles resulten gairebé perfectes. D'altra part, el llenguatge no hi té la densitat metafòrica del d'Èsquil, certament; en canvi, resulta clar i harmoniós. Però tot i això, en el moment oportú, permet de contemplar la complexitat i la força arravatada de les passions.

La tragèdia viu una segona època d'or al llarg del segle XVII a Anglaterra i, sobretot, a França. A Anglaterra, en l'època elisabetiana, Shakespeare és un gran constructor de tragèdies que es recolzen en la constatació de gran capacitat de l'home per llançar-se a la pròpia destrucció a través de l'encadenament d'errors i, de vegades, fins i tot mitjançant l'exercici de les virtuts;

unes virtuts de les quals no domina les conseqüències, i que esdevenen, així, sarcàstiques respecte a la seva significació moral. En principi, el protagonista de les tragèdies shakespeareanes és un individu admirable, però imperfecte, que pot fer ús del lliure albir. Però és, precisament, en usar aquesta capacitat quan l'heroi, sovint, entra en el camí que l'ha de dur a la perdició. L'home escull el mal, i el mal l'acaba destruïnt i duent la destrucció als seus entorns. Segons Northrop Frye, citat per Salvador Oliva,¹ podríem establir tres tipus de tragèdies en l'obra de Shakespeare: les d'ordre, amb *Julius Caesar* (1599-1600), *Hamlet* (1600-1601) o *Macbeth* (1605-1606); les de la passió, amb *Romeo and Juliet* (1594-1595), *Antony and Cleopatra* (1606-1607), i les de l'aïllament, amb *Othello* (1604-1605), *King Lear* (1605-1606), i *Timon of Athens* (1607-1608).

A França, durant la segona meitat del segle XVI, s'articula, a partir del model tràgic llatí de Sèneca, allò que coneixem per tragèdia humanista. Tant aquest tipus de tragèdia com la denominada clàssica, molt representativa del segle XVII francès, es caracteritzen per una estricta formalització del gènere interpretant d'una manera més aviat rígida la *Poètica* d'Aristòtil: d'una banda, la naturalesa de l'acció i la importància política dels personatges distingeixen clarament la tragèdia de la comèdia; de l'altra, la definició precisa de les passions tràgiques, la trajectòria funesta que porta a la solució final i la subjecció a la regla de les tres unitats –temps, espai i acció– són elements indispensables del gènere a França.

Quant a la tragèdia humanista, el tema és gairebé sempre el mateix, encara que presentat a través d'històries diferents: els canvis de fortuna que viuen els magnats a causa de la de les seves passions desordenades i la conducta imprudent. Es tracta de peces ben construïdes, sotmeses estrictament a les tres unitats i escrites molt pulcrament, en les quals domina l'estatisme i el lirisme i on, abans de començar la primera escena, es pot dir que ja ha passat tota l'acció veritable, que es substituïda per reflexions morals, filosòfiques o elegiaques.

També a França, a finals del segle XVI, apareix la tragicomèdia i al mateix temps hi arriba d'Itàlia la comèdia pastoral. Son dos gèneres molt allunyats, sobretot el primer, de la tragèdia. Però els creadors de la tragèdia clàssica els tindran tan en compte com a la tragèdia humanista. I això suposa que el gènere tràgic deixarà de ser un plany per una gran desgràcia que ha caigut sobre un príncep o un magnat i esdevindrà, com en el cas de Pierre Corneille i les seves tragèdies romanes –*Horace* (1640), *Cinna* (1641) o *Polyeucte* (1641-1642)–, una acció heroica derivada d'un conflicte politicoamors, que progressa en escena i que es desenvolupa sota l'amenaça d'un perill de mort, però que no ha d'acabar, necessàriament, amb un final malaurat.

Les tragèdies de Racine sempre presenten una crisi passional que esclata, fonamentalment, dins l'ànima dels personatges. L'acció, reduïda al mínim i afectant un nombre molt limitat de personatges, segueix una rigorosa progressió dramàtica marcada per l'evolució dels sentiments fins a arribar a un desenllaç terrible, però en el qual la mort no s'hi fa sempre present. D'altra part, l'amor és per a Racine la passió més tràgica, i no serveixen per contenir-la ni la raó ni la voluntat. L'amor és fill de la fatalitat i enfonsa l'individu en un desordre espiritual absolut. Aquesta situació té com a conseqüència l'aparició de la gelosia, cosa que implica, al seu torn, que l'amor deixi un espai de l'ànima obert a l'odi, sense que, per això, desaparegui el primer sentiment. El conflicte empeny els implicats al suïcidi o a l'assassinat com a sortida última de la

¹ Salvador OLIVA, *Introducció a Shakespeare*. Barcelona: Empúries, 2000, p. 81.

situació. És evident, doncs, que aquesta visió de la realitat amorosa respon a un pessimisme molt profund, probablement d'arrel jansenista, atesa la formació que va tenir l'autor. Entre les seves obres, destaquen *Britannicus* (1669), *Ifigènia* (1674), *Fedra* (1677) –potser la millor– i *Esther* (1689).

Amb el Romanticisme, la tragèdia entra en una profunda crisi que porta els dramaturgs, els crítics i els estudiosos dels teatre a preguntar-se sobre la capacitat de supervivència del gènere en el món contemporani. Aquesta situació del gènere ha provocat una llarga controvèrsia que ha generat una bibliografia abundosa. Segons alguns teòrics, actualment la tragèdia només té dues vies possibles d'expressió nova i convincent, però totes dues són prou amples: la de l'individu enfrontat íntimament, irrenunciament, a una societat estructurada per acollir-lo tot anul·lant-lo, i la de l'angoixa sense causa que renovaria l'antiga tradició del destí funest.

Altrament, hi ha molts autors contemporanis que reelaboren els antics mites grecs des de perspectives molt personals, amb la qual cosa semblen demostrar la viabilitat d'una tragèdia contemporània que reculli, tot revitalitzant-lo, el llegat del món clàssic. N'esmentarem només tres: Eugene O'Neill, amb *Mourning Becomes Electra* (1931); Bertolt Brecht, amb *Antígona* (1945) i Artur Miller, amb *Death of a Salesman* (1949)

Mourning Becomes Electra és, en realitat una trilogia, en la qual O'Neill fa un estudi psiconalític de la transposició del mite dels Atrides en una família de Nova Anglaterra. En aquesta obra, en la qual passió i violència es presenten unides indissolublement, la culpa que cal expiar no és pas haver ofès un déu, potser inexistents o que potser s'han oblidat dels homes, sinó la violació del codi de conducta col·lectiva, del codi de moral social.

Bertolt Brecht situa l'acció d'*Antígona* al Berlín de 1945, quan l'Alemanya hitleriana es troba a punt d'enfonsar-se definitivament. En aquesta versió, Etèocles i Polinices no s'han mort entre ells, ja que tots dos han lluitat, durant la guerra, al costat del tirà Creont a la contesa contra Argos. Etèocles mor al camp de batalla i Polinices, veient mort el germà, fuig del combat. Un fill de Creont l'assassina per haver desertat. Llavors Antígona vol enterrar tots dos germans, independentment de la causa de la seva mort... D'una banda, l'obra actualitza les antigues dicotomies: lleis humanes/ lleis divines, estat/família, racionalitat/ espiritualitat; de l'altra, hi ha dues qüestions que ocupen preferentment l'atenció de Brecht: la lluita entre opressió i llibertat i l'anàlisi de la figura del tirà, que cau irremeiablement sota l'impuls de l'exèrcit argiu. Titllada de pacifista, l'*Antígona* de Brecht va ser desqualificada per l'estalinisme dels anys quaranta i cinquanta del segle passat.

Death of a Salesman, d'Artur Miller, és una paradoxal resposta a la tragèdia aristotèlica a través de la figura de Willy Loman, un pobre viatjant que intenta inculcar als seus fills l'esperit de superació moral i d'esforç laboral que els permetrà de viure un futur millor. Sens dubte, Loman encarna el somni americà impossible, ja que es veurà abocat al suïcidi perquè la família pugui cobrar l'assegurança i, així, sobreviure amb una certa comoditat. Només amb els diners que la família traurà de la seva mort, els fills tindran l'oportunitat de construir-se un futur veritablement sòlid, fonamentat en la realitat objectiva, per atroç que sigui, i no en l'idealisme impracticable del vell viatjant. La gran tragèdia aristotèlica esdevé a *Death of a Salesman* la tragèdia de la mediocritat.

3. *Mama Medea* i la sang dels innocents, per Miquel M. Gibert

1

Com a gènere, la tragèdia es pot entendre com una profunda reflexió dramàtica sobre la manera d'evitar la perdició de l'home per la culpa que, vivint, accepta davant dels déus o del destí. Perquè la vida el fa entrar en contradicció amb la divinitat o amb allò que l'atzar li envia. Altrament, la tragèdia neix a mitjan segle VI a. de C. a Atenes, a les Festes Dionísies, a partir de les celebracions litúrgiques d'origen agrari i del ditirambe, que era un himne en honor de Dionís interpretat per un cor i acompanyat d'una dansa que, al so d'una flauta doble, expressa la possessió dionisiaca. Sembla que el creador del diàleg tràgic va ser Thespis, en convertir el corifeu, o cap del cor, en un personatge diferenciat i alhora vinculat al cor, al qual respon i amb el qual dialoga. Precisament Èsquil dona a la tragèdia la forma que n'esdevindrà definitiva en l'antiguitat clàssica: el pròleg –que és la primera escena de la peça i es tracta d'un monòleg il·lustratiu–, el pàrode –entrada ritual del cor, format per dotze coreutes–, els episodis –recitats i dialogats–, combinats amb els estàsims –cants del cor– i l'èxode –originàriament, cant de sortida del cor; després, escena última de l'obra. Èsquil, ampliant el joc dramàtic, va afegir al corifeu un segon actor i Sòfocles, un tercer. Durant la representació els actors duïen màscara, túnica llarga i coturns per tal de remarcar-ne el caràcter d'exemple general i la dignitat temàtica. L'argument, basat gairebé sempre en llegendes mitològiques ben conegudes dels espectadors, busca causar-los temor en contemplar la peripècia de l'heroi tràgic que el mena a la *hibris* –acte maligne que ofèn els déus– i, d'altra banda, compassió davant de la desgràcia a què la divinitat el condemna. La solució del conflicte escènic provoca la catarsi, o purificació final de l'espectador, que s'allibera del temor, que, sense un tractament estètic, podria esdevenir terror i convertir-se, així, en un sentiment perillós per a la col·lectivitat.

7

La naturalesa i la significació de la tragèdia han provocat diversos debats, entre els quals podem assenyalar: la connexió real, exacta, amb el culte a Dionís, un déu que sembla que lliga els homes més que no pas els déus de l'Olimp; la fusió inicial amb elements satírics dels quals, progressivament, es va separant; la vinculació amb rituals de la fertilitat i la regeneració; la importància dels temes religiosos i ètics que se'n deriven; la voluntat de reforçar els valors col·lectius davant l'individu o bé la de preservar-ne una certa autonomia moral i política, alhora que l'obra reflexiona sobre el preu vital d'una cosa o l'altra; la vigència dels valors dels herois d'un altre temps en confrontar-los amb els valors cívics fonamentats en el dret i, al mateix temps, la legitimitat a què sotmet els valors democràtics en confrontar-los amb els del mite.

Les primeres representacions tràgiques es van fer a Atenes els anys 536-535 a. de C., durant la tirania de Pisístrat. Des d'abans d'Èsquil, la representació tràgica completa durava un dia sencer i constava d'una trilogia tràgica, seguida d'un drama satíric, de caràcter marcadament còmic, escrit, tot, per un mateix autor. La *polis* emparava aquestes representacions i distribuïa localitats del teatre a baix preu, o fins i tot gratuïtes, als ciutadans més pobres perquè tota la ciutadania hi pogués assistir.

Eurípides situa l'acció de Medea, la més antiga de les tragèdies sobre el personatge que coneixem, a Corint, on la dona i Jasó, l'espòs, viuen exiliats després d'haver estat foragitats de Iolcos, terra natal de Jasó i de la qual hauria de ser el rei, a causa de la crueltat de Medea que va aconseguir, amb les seves arts de fetillera, que les filles del rei Pèlies, usurpador del tron al qual Jasó ha lliurat el velló d'or, matin el pare, l'esquarterin i el facin bullir dins d'una caldera amb l'esperança de rejuvenir-lo. L'aparent felicitat de Jasó i Medea dura fins que l'home anuncia a la muller que té la intenció de casar-se amb Creüsa o Glauce –nom que segons les diferents versions de la llegenda mitològica té la noia, però innominada a la tragèdia d'Eurípides–, filla de Creont, el rei de Corint. La gelosia de Medea i el sentiment profundíssim d'haver estat traïda per Jasó –al qual va ajudar decisivament a aconseguir el velló d'or sota promesa de fer-la la seva muller i no separar-se'n mai– dominen, en un primer moment la dona, que, malgrat tot, sap sobreposar-s'hi i fingir una acceptació amb la qual dissimularà la venjança que ja prepara. Llavors Medea envia a Creüsa un vestit de tela molt fina i una corona d'or, regals de noces que li porten i lliuren els dos fills, encara infants, que Medea va tenir amb Jasó. Agraïda i admirada, Creüsa els accepta i es posa immediatament el vestit, que està impregnat de verí, i la corona, que s'encén com un ferro roent. Flamejant com una torxa, la princesa mor irremeiablement, i també mor el pare, Creont, que malda per salvar-la. Medea, per evitar que els corintis, encolerits, matin els seus fills, però també, i sobretot, com a venjança suprema contra Jasó, degolla els fills. La dona aconsegueix de fugir amb un carro, segons la tradició regal del Sol, avi de Medea, tirat per dragons alats.

A *Mamma Medea*, Tom Lanoye amplia el temps de l'acció dramàtica. I així dedica la primera part del text –actes primer i segon, basats en *Les argonàutiques*, d'Apol·loni de Rodes²– a la coneixença de Jasó i Medea, i les primeres conseqüències que se'n deriven, quan l'heroi i els altres argonautes, arriben a la Còlquida amb la voluntat d'apoderar-se del velló d'or. Agosarat, Jasó el demana a Eetes, rei de la Còlquida i pare de Medea, que promet donar-l'hi si aconsegueix superar dues proves: lluitar amb èxit contra els dos toros d'Hefest, que treuen foc per la boca i el nas, i vèncer els soldats que brotaran de les dents del gran serpent escampades com llavors per un camp llaurat. Enamorada de Jasó només de veure'l, Medea li donarà Jasó un ungüent que el protegirà del foc dels toros i, així, podrà posar-los el jou i obligar-los a llaurar el camp on sembrarà les dents del serpent d'on sorgiran els soldats que vencerà. Llavors Medea acompanyarà Jasó al bosc on hi ha el velló d'or i amb un encanteri adormirà el drac que guarda, i així l'heroi es podrà endur el velló tan desitjat. Malgrat la promesa feta, el rei Eetes es nega a permetre que Jasó se l'endugui. Aleshores Medea, Jasó i els argonautes fugen de la Còlquida, encaçats per l'exèrcit d'Eetes, encapçalat per Absirt, fill del rei i germà de Medea, que Jasó podrà matar gràcies a una emboscada ideada per la dona.

² Apol·loni de Rodes (Alexandria, 295 a. de C.-215 a. de C.) va ser deixeble del poeta Cal·límac i, durant vint anys, director de la famosa Biblioteca d'Alexandria. Durant aquests anys va escriure *Les argonàutiques*, la seva obra més coneguda, un poema èpic en quatre llibres que narra el viatge d'anada i tornada i l'aventura de Jasó i els argonautes a la recerca del velló d'or. La passió amorosa de Medea ocupa un lloc molt destacat en aquest poema heroic, cosa insòlita en l'èpica del seu temps.

La segona part de l'obra –actes tercer i quart– transcorre a Corint i se cenyeix, a grans trets, a les escenes de la tragèdia d'Eurípides. Fins i tot, en algun moment, sembla que Lanoye parafrasegi el text clàssic. Però, d'altra banda, és en aquesta segona part de l'obra quan les expressions i les actituds volgudament anacròniques –ja presents en la primera part– és fan més evidents, al mateix temps que alguns personatges d'Eurípides, com el Preceptor i la Dida, troben correspondència en el Professor de Gimnàstica i la Dona de fer feines. En realitat, Lanoye mena l'obra cap a l'àmbit de la comèdia contemporània de situacions, centrada en els problemes de la parella. No es tracta, en aquest cas, d'un recurs banalitzador sinó d'un mitjà per interpel·lar més directament l'espectador contemporani, alhora que es posen de manifest les arrels tràgiques d'unes situacions quotidianes.

En aquesta segona part, Medea encara guarda una certa tensió, un relatiu to elevat que empeny l'autor a fer-la parlar en vers, un vers que s'aproxima perillosament a la prosa. En canvi, Jasó, com ja feia en la primera part, continua parlant en prosa, però ara en una prosa sovint col·loquial que ens el presenta en la seva realitat nua d'home ambiciós, oportunista, pràctic, calculadorament generós amb la rebutjada Medea i amb els fills –es preocupa del seu futur quan ja s'hagi casat amb l'hereva de Corint.

De fet, Jasó ja va demostrar que era un home ambiciós en tota l'aventura del velló d'or, com també va fer evident que tenia un gran sentit de l'oportunitat en usar a favor seu, tant a la Còlquida, com de retorn a Iolcos, les habilitats d'una Medea perdudament enamorada d'ell. La dona ho sap des del primer dia, però abans la passió i ara el costum, la mantenen al costat d'un home al qual és molt superior en el bé i en el mal, però al costat del qual, i més enllà de la passió, encara manté viva una certa esperança d'exercir un dia o altre el poder a què aspira per natura. Medea no ha deixat de ser mai princesa de la Còlquida i, abans de fugir-ne, exigeix, en el text de Lanoye, un lloc digne i perpetu al costat de Jasó. La passió que la devorava no li permetia demanar res més llavors, però em sembla indubtable que l'exigència real és la del matrimoni. En la fugida de Medea hi ha passió eròtica, però també esperança de poder, encara que sigui en una altra terra, Iolcos, llunyana de la pàtria.

En el recorregut vital de la parella, Medea es va desencisant i reconeix que a Iolcos ja va actuar, encara que fos amb la crueltat que la caracteritza, amb l'esperança afeblida: "*Medea*: [...] Qui gemegava desesperat? Tu. / Qui em va demanar d'ordir un pla? Tu. / Qui volia veure el rei mort / i succeït per nosaltres dos? Tu, tu i tu. / I qui va haver de tornar a marxar l'endemà? / Nosaltres!". Així i tot, l'esperança potser és més forta del que Medea es pensava perquè el matrimoni projectat per Jasó amb Creüsa li desvetlla brutalment una gelosia adormida que respon al despit amorós, però també a la negació de qualsevol esperança de Medea que ha de significar el matrimoni de Jasó amb l'hereva de Corint. Certament, Medea s'ha sacrificat per Jasó, però també per ella, per la seva passió eròtica, però també per la de poder. De fet, la violenta frustració i la còlera de Medea creixen també per aquella vulgaritat tan arrelada en l'ànima del suposat heroi, i en la nostra cultura, que li fa dir coses com aquestes –de ressò ben actual: "*Jasó*: [...] Ajudar-me t'ha beneficiat. Ara vius aquí, en la civilització, ja no vius en la barbàrie. Has pogut entrar en contacte amb la cultura i les lleis de debò, per comptes de la falta d'educació i la llei del més fort".

Aquest home madur que és Jasó en la peça de Lanoye posa de manifest, projectant el seu casament amb la jove Creüsa, una antiga veritat dita i repetida al llarg dels segles, i que Medea també té ben present: el sexe i els diners –o el poder en qualsevol de les seves formes– són les dues forces motores del món. Des de la posició nova, a cavall d'aquestes dues forces, que Jasó està a punt d'ocupar, l'home pot oferir a Medea un exili daurat ja que ha fet inviable, amb la gelosia mostrada, la seva continuïtat a Corint, i l'educació i la consideració de prínceps per als dos fills del matrimoni. La desesperació de Medea, que és de dona rebutjada, però també de princesa que ja mai no arribarà al tron, precipita el desenllaç, i els dos infants moren com a conseqüència del tancament monstruós dels pares en un món estrictament personal, radicalment allunyats l'un de l'altre i en el qual no tenen cabuda ni els seus mateixos fills. Però, a diferència del que veiem en el text d'Eurípides, tots dos fills no moren a mans de Medea. A la fi, en un diàleg que s'aprima fins a gairebé els monosíl·labs, Jasó i Medea esperen fumant, amb aparent tranquil·litat, l'arribada venjadora dels ciutadans de Corint. Jasó i Medea esperen que comenci el seu futur de derrotats.

La passió amorosa és, sens dubte, el gran tema del primer corrent de la producció tràgica d'Eurípides (Salamina, cap a 485 a. de C.-Pela, 406 a. de C.), en el qual destaquen grans figures, que donen títol a les tragèdies, lliurades a unes passions humanes primigènies i irresistibles. En són bona mostra: *Alceïstis* (438 a. de C.), *Medea* (431 a. de C.), *Hipòlit* (420 a. de C.) –la protagonista real d'aquesta tragèdia és, però, Fedra– o *Andròmaca* (420 a. de C.). Les tragèdies del segon corrent creador d'Eurípides se centren en qüestions eminentment polítiques –*Els Heràclides* (430 a. de C.), *Les suplicants* (entre 424 i 421 a. de C.) i culminen en aquesta extraordinària reflexió sobre la guerra i les conseqüències més profundament humanes que és *Les troianes* (415 a. de C.). El tercer corrent recull la preocupació de l'autor pel destí humà, que sempre s'acompleix deixant un rastre d'amargor que no pot ser esborrat per l'aparent felicitat que de vegades el dissimula. Així ho veiem a *Helena* (411 a. de C.) o *Ifigènia a Àulida* (pòstuma).

10

Els especialistes de l'obra d'Eurípides han assenyalat, repetidament, l'interès de l'autor per l'anàlisi psicològica dels seus personatges principals i per la individualitat que els sustenta –cosa que fa minvar la importància del cor en les seves obres i, de vegades, la coherència del conjunt tràgic–, alhora que la seva tendència a dur el món tràgic a una quotidianitat, de vegades antiheroica, que el diferencia clarament dels deus antecessors i que aproxima alguna de les seves tragèdies a la comèdia burgesa.

Tenint en compte això que cal dir, l'opció de Lanoye a *Mamma Medea*, sobretot en la segona part, no pot ser més coherent amb l'esperit de moltes tragèdies d'Eurípides. Aquesta recerca de la dimensió quotidiana, sovint irònica fins al sarcasme, de la tragèdia, és característica del conjunt de l'obra teatral que fins ara ha estrenat Tom Lanoye (Saint Niklass, Flandes, Bèlgica, 1958), un escriptor flamenc molt poc conegut entre nosaltres, però molt reconegut en diversos països europeus, com Alemanya o França. L'any 2000 ja va ser guardonat al Festival de Teatre de Berlín amb el *Innovationspreis* per la seva ambiciosa *En guerra!* [*Ten oorlog*], peça escrita amb la col·laboració de Luk Perceval, basada en *The Wars of the Roses*, de William Shakespeare, que ja havia estat estrenada el 1997. Anteriorment havia escrit altres comèdies, com *El mur canadenc* [*De Canadese Muur*] (1989, amb Herman Bruselsmans), *Celibat* (1993), però és en la dècada actual quan es consolida com a dramaturg, sovint amb la reescriptura de peces clàssiques, amb títols com *Mamma Medea* (2001), *Fort Europa* (2005),

Mefisto for ever (2006, segons la novel·la de Klaus Mann), i *Atropa. La venjança de la pau* [*Atropa. De wrak van de vrede*], presentada al Festival d'Avinyó del 2008, i escrita a partir del conjunt de l'obra d'Eurípides, prenent la Guerra de Troia –la *mare de totes les guerres*– com a punt de referència, amb influències reconegudes d'Èsquil i Curzio Malaparte, i amb la integració literal de discursos de George W. Bush i Donald Rumsfeld. La producció de Lanoye, molt àmplia, abasta també la novel·la –*El monstre diví* [*Het goddelijk monster*] (1997), sobre la desintegració de Bèlgica; *El tercer matrimoni* [*Het derde huwelijk*] (2006)–, la poesia, l'assaig i la crítica. per una passió?

4. Una estona amb Magda Puyo, directora del muntatge sobre l'obra de Tom Lanoye. *Treballs d'amor perduts*, per Enric Martín Tubau

La darrera temporada teatral, Magda Puyo va encarregar-se de la dramaturgia i la direcció d'Espectres, d'Henrik Ibsen, obra representada al ROMEA amb la primavera fent el ple, entre el 18 d'abril i el 22 de juny de 2008. Un drama familiar que mostra, entre d'altres coses, com el passat tard o d'hora retorna a les nostres vides, sempre per trastocar-nos-les. Mig any després d'estrenar-lo, Medea, "espectre" amb qui la directora escènica ja havia festejat el 1994 (en l'espectacle Medea Mix, a càrrec del grup Metadonas) la sol·licita altra volta: també en format de drama familiar, signat pel dramaturg flamenc més reconegut de l'actualitat, Tom Lanoye. I, quan la parricida engegada d'amor et reclama, ningú no es fa de pregar: suposa un dels grans desafiaments per als teatres. "Com El rei Lear", apunta Magda Puyo. Encara més si ens visita de la mà d'un text, Mama Medea, original, cosit a partir de diverses fonts mitològiques en comptes d'exclusivament cenyit a la tragèdia d'Eurípides.

- Obrim amb un dubte obvi: posat que haguem de tornar a Medea, per què muntar Lanoye i no Eurípides, que per això presumeix de clàssic?

- Perquè confio molt en la mirada contemporània. I Tom Lanoye aporta un punt de vista nou. El teatre és efímer: només serveix per al moment que el fas. No em convenç gens la museística teatral.

- Què té, doncs, Lanoye, que enamora tant?

- D'entrada, explica el mite sencer, sense reduir-lo a l'exili corinti. Dramatitza l'aventura heroica, l'epopeia que vertebrava *Les argonautiques*, d'Apol·loni de Rodes. Hi veus Medea a la seva terra, per exemple. Això mai no s'havia fet, en teatre. M'atrau, després, el caràcter complex de l'heroïna tràgica, la seva condició d'estrangera, mare, bruixa i amant ensems. La seva dualitat essencial: fetillera, ésser malèfic, d'una banda; cap de turc, criatura fràgil i desamparada, de l'altra. M'interessa, també, la crítica de la cultura com a valor positiu que s'articula a *Mamma Medea*: s'hi manifesta la impossibilitat d'unió entre cultures molt diferents, si s'arrenca del domini i no del diàleg. Travessa l'obra tota una dialèctica civilització / barbàrie, personificada en Jasó, grec, i Medea, que avui tindria nacionalitat georgiana, perquè és natural de la Còlquida. Ell es vanta sovint d'haver-la rescatat del salvatgisme i d'haver-li posat a l'abast el cultivat esperit hel·lènic. De fet, l'assassinat a quatre mans dels fills no deixa de significar el triomf de la barbàrie, que arrossega cap a la irracionalitat el món del pensament i l'art. En aquest sentit, un altre valor de *Mama Medea* consisteix a reunir, en un mateix text, diversos llenguatges: l'èpic, mític, poètic, de color arcaic de les terres bàrbares al costat de la parla directa i planera, més contemporània, de Corint.

- Comentaves tu ara que atrevir-se amb Medea constitueix una fita professional per a la gent del gremi. El *remake* de Lanoye resulta igual d'exigent, quant a la direcció escènica?

- Dins *Mama Medea*, s'hi identifiquen els tres gèneres teatrals: tragèdia, drama i comèdia. La relació Creüsa – Medea, sense anar més lluny, recorda el to de la comèdia anglesa. La mort d'Apsirt esdevé una seqüència grotesca, com si cuinéssim una truita. Fondre els tres gèneres comporta un cert risc, un repte de direcció, sí. De passada, confesso que hem manllevat una escena al text: la trobada entre Egeu, el rei de Mitilene, i Medea, que tallava el ritme de la segona part de la representació. Era una mena de *bolet dramàtic*.

- El Romea programa una sèrie de funcions especials per a centres d'ensenyament. Alguns dimarts de desembre i gener sotmetreu el vostre treball al judici del gust juvenil. Quins continguts de la peça poden enganxar més aquest segment tan marcat de públic?

- S'hi escenifica, ben mirat, una història d'amor adolescent. Un enamorament apassionat en un país idíl·lic. *Mama Medea* completa un cicle amorós on un perd i l'altra guanya. De fet, una de les fonts, *Les argonàutiques*, narrava un *rotllo* amorós. Trobo molt potent, sobretot, la història de desamor. Viscuda molt més emotivament per la dona, molt més visceral, més animal. Potser tot això són esquers per a l'espectador jove, no ho sé del cert, però sempre he cregut que el que arrossega públic, sense distinció d'edats, és el bon teatre i el que l'allunya, el teatre dolent.

- Ara que parlem de treballs d'amor perduts... Que ella està *penjada o colada*, com diria l'argot, es nota. Ara bé, Jasó arriba a estimar-la alguna hora o entén sempre la parella com una inversió que li produirà beneficis a termini variable?

- Asseguraria que, en la primera part del muntatge, ens arribem a convèncer que ell es fascina per Medea. No, no només se l'enduu per conveniència. Amb el temps, l'atracció esdevé càrrega, costum. I rodolem cap a la guerra de sexes i la reivindicació feminista, cap a l'anàlisi dels rols masculins i femenins.

- "Primera part", dius. Quantes n'hi fas, a l'espectacle?

- Dues de prou clares, que reben un tractament escènic diferenciat. Recorren la primera personatges gens quotidians, gens familiars. Arquetípics, com Circe, a qui presentem en camisó i fumant-se un puro. L'escena s'omple de personatges, malgrat que no tinguin diàleg. El discurs hi pren més rellevància: un bloc molt oratori, on l'acció és la pròpia paraula. Assistim a la tragèdia de la terra. Exigeix, per tant, un treball més coral, més ric de llenguatge i elaborat d'expressió. En canvi, la segona conforma la secció domèstica, centrada en el conflicte individual d'un matrimoni a la deriva. En conseqüència, s'hi prioritzen les emocions.

- Tot i els contrastos que detalles, optes per un decorat únic. S'adiu, aquesta elecció, amb l'estructura bipartita del muntatge i el codi estètic matisat, en funció del caràcter de cada bloc, que s'hi correspon?

- Mantinc el mateix decorat, d'acord, però a la primera part treballem a la banda oposada d'on actuem a la segona. M'he decantat per una escenografia conceptual, en la qual els personatges dibuixin l'àmbit. L'espai el diuen els personatges, com en Shakespeare.

- Abstracció prenyada de simbolisme, oi? En aquest sentit, el giratori s'intueix com un element escenogràfic ric en segones lectures.

- La roda, en primera instància, reforça l'espai conceptual: volta i ja s'ha convertit en un altre indret. En segon terme, pauta el pas del temps: construeix la imatge del rellotge. Que de seguida s'associa a l'acompliment del destí, a la consumació implacable de la tragèdia. En tercer lloc, al·ludeix al viatge a través del món dels herois. Per últim, tradueix el cicle vital: naixement i mort.

- Com s'il·lumina una geografia escènica semblant?

- Volia una llum estètica, plàstica. No una il·luminació d'ambients. Aspirava a una pintura plàstica, sense que el treball lumínic expliqués res de l'acció.

- Quin encaix reserves per a la música, en el conjunt?

- La pensada inicial va ser estudiar el folklore de Geòrgia, però no em va acabar de fer el pes. En acabat, veia la conveniència d'assignar, també pel que fa a l'apartat sonor, un tractament específic a cadascuna de les dues parts de l'espectacle. Així, en la primera, buscava elements que suggerissin grandiositat, en consonància amb el to d'epopeia mítica. A la inversa, per a la segona preferia poca sonoritat. Aquí es configura un univers musical que rescata propostes del bloc inaugural, combinant-les, però, amb ritmes contemporanis: música electrònica, sintetitzadors. Respecte de la trama, pretenia que la música fes avançar l'acció: en rebutjava una de dramàtica que la recolzés o la contrapuntés.

- Tanquem caixa igual com la badàvem: amb una pregunta obligada. Quan te les has d'heure amb una obra d'afectes tan a flor de pell, tan de sentiments en erupció pujant agres des dels budells, què s'espera dels actors? Quines orientacions a propòsit de la interpretació els has proporcionat?

- A penes un parell. Que es repetissin a si mateixos "Vull entendre el text" i que la dicció no vagi per davant de l'acció i de l'emoció. Al marge d'això, en l'espectacle coincideixen actors d'escoles i tècniques diverses. Cadascú té la seva, en realitat. I és feina de la direcció saber adaptar-s'hi.

5. Guia orientativa per al professorat, per Enric Martín Tubau

Presentem aquestes propostes com a guia orientativa per al professor, a partir de la qual, segons les seves necessitats i possibilitats, pugui plantejar als alumnes algunes activitats que els apropin als temes, els personatges i la sintaxi formal de *Mama Medea*, de Tom Lanoye, convidant-los a reflexionar sobre el muntatge alhora que familiaritzant-los un xic amb la tradició literària dins la qual s'insereix. S'han concebut, per tant, com a preparació i documentació prèvies a l'obra o com a complement de la informació i els elements que l'espectacle haurà proporcionat.

1. A *Mama Medea*, Tom Lanoye amalgama el drama domèstic (el tercer i quart actes, on s'enfilen "escenes d'alcova", que diria Joan Oliver, a la residència coríntia de la parella en descomposició, respectant el context i la trama de l'original d' Eurípides) i l'epopeia del viatge a l'empait d'un tresor (els dos actes inicials, que responen a la travessia èpica d'un esbart d'herois grecs, relatada per Apol·loni de Rodes al poema *Les argonàutiques*).

1.1. De fet, el mite de Jasó i els Argonautes constitueix la matriu del relat d'aventures i en fixa, en tant que gesta primordial, els esquemes narratius. Per confirmar-ho, aprofitarem la recent estrena de *Quantum of Solace*, el darrer James Bond. En cas que no us vagui d' anar al cinema, servirà qualsevol altra entrega de la sèrie. Un cop vista, ompliu la taula comparativa:

CONVENCIÓ	MAMA MEDEA	JAMES BOND
encàrrec previ		
trajecte llarg i accidentat		
enfrontament al lloc del destí		
aliat femení: ajut amorós imprevist		
Fugida arriscada		
Retorn victoriós		

1.2. Jasó, un xicot espavilat, entén que l'amor aporta rèdits de mena diversa, no exclusivament gratificacions emocionals o sexuals. Conscient que els encanteris de Medea li faran profit, ensabona la noia:

“ **Parlaran de tu com d' Ariadna! Ella va ajudar Teseu a sortir del laberint.** Fins i tot els déus li van agrair. Es va convertir en una constel·lació, que llueix cada nit dalt del cel. Ara, que no sé si et cal. Perquè tu ja brilles amb llum pròpia. Més intensa que un estel fugaç. Més resplendent que un sol auri.”

Notem-ho: l'estova, en una broma metaliterària on personatges mítics en mencionen d'altres com si fossin precedents reals seus, equiparant-la a la princesa cretenca. Per arrodonir la semblança, repetiu, doncs, l'operació anterior:

CONVENCIÓ	MAMA MEDEA	TESEU I EL MINOTAURE
encàrrec previ		
trajecte llarg i accidentat		
enfrontament al lloc del destí		
aliat femení: ajut amorós imprevist		
fugida arriscada		
retorn victoriós		

16

2. Les citacions que encapçalen els textos signifiquen. Mai no són aleatòries: s'hi camufla alguna clau interpretativa que orienta, a l'avançada, sobre el sentit de la lectura. Una referència a una altra peça teatral, *Qui té por de Virgínia Woolf?*, enceta *Mama Medea*: “Ja saps les **regles del joc**, Marta! Per l'amor de Déu, tu ja les saps!”. Llegiu l'obra d' Edward Albee o mireu-ne, si us ho estimeu més, la versió cinematogràfica (de Mike Nichols, amb Richard Burton i Elizabeth Taylor enganxant-se contínuament) per determinar quina norma recorda George, el protagonista masculí, que convé no transgredir: just la mateixa que es viola a l'obra de Lanoye.

3. El paral·lelisme, fixat des de la cita inicial, amb un clàssic de l'estira i arronsa conjugal apropa *Mama Medea* al tòpic de la *guerra de sexes*. Aviat s'ensopega amb revisions del motiu més actuals: *La guerra dels Rose*, crònica de l' àcida picabaralla matrimonial entre Kathleen Turner i Michael Douglas. Encara més fresca, *El Sr. y la Sra. Smith* suposa una nova aproximació al tema, ara envernissat amb estètica d'acció. El feeling de la parella d'herois, Angelina Jolie i Brad Pitt, garantia l'èxit de taquilla. Però, al marge de la recaptació, la crítica especialitzada s'hi mostrava reticent:

“Por tanto, que nadie se lleve a engaño: ésta no es una película de acción, tal y como se nos pretende vender, sino una comedia ligera con algunos pasajes un tanto moviditos que, eso sí, apenas duran unos cuantos minutos en la pantalla. Por desgracia, al largometraje le sobran minutos por todos los lados, desde la introducción, en la que se nos explica cómo se conocieron los Smith, hasta el añadido de algunos personajes, completamente prescindibles, caso de Eddie, un individuo que se introduce en el relato para de este modo acentuar la supuesta comicidad de la narración.

Por otra parte, ya existen otros filmes para disfrutar con una incisiva exposición de lo que puede llegar a ser la tempestuosa convivencia dentro de un matrimonio, tal y como sucedía en *La guerra de los Rose*, fallando El Sr. y la Sra. Smith en su cometido, pues no satisfará ni a los que entren en el cine con la intención de pasar el rato con un apreciable divertimento ni a aquellos otros que quieran sentirse identificados con la pareja protagonista y su falta de comunicación. Aunque se deja ver, tal es su irregularidad que si no fuera por la química que desprenden sus principales intérpretes, acabaría aburriendo al espectador.”

Després de la projecció del film, redacteu tres paràgrafs, com a mínim, validant o rebatent l'opinió transcrita. No oblideu cap dels aspectes que s'hi debaten: falsa promesa d'acció, durada excessiva, convertir-se en una mena de ni carn ni peix (manca de profunditat dramàtica en l'anàlisi del conflicte; poca gràcia, si es pretén que sigui una comèdia), irregularitat.

4. Max Aub no és un tràgic grec, com Eurípides, ni un dramaturg flamenc, com Lanoye, sinó un escriptor valencià en llengua espanyola. “La uña” tampoc no sembla teatre en tres actes, a l'estil de *Mama Medea*: es tracta d' un relat, publicat dins el recull *La uña y otras narraciones*, prou curt per merèixer la catalogació de *microconte*.

4.1. Malgrat la distància aparent, certa similitud uneix totes dues històries: identifiqueu-la.

LA UÑA

“ El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Cómo el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni jay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña.”

4.2. En la ficció mínima suara transcrita, Pedro Pérez revé de l'altre món per passar factura. Imagineu que Apsirt, el germà de Medea ganivetat al temple d'Artemis a poc de començar l'acte segon, és qui obsequia els encara vius amb una visita. Narreu el seu retorn en un *microconte*. Procureu que compleixi dues convencions exigides pel gènere: la síntesi i la sorpresa, el fet insòlit.

5. Allò que distingeix la tragèdia clàssica com a gènere teatral és el *pathos*, el batec del fat, que governa l'existència de l'heroi tràgic, fins a conduir-lo, implacable, a la catàstrofe. La presència invisible del destí, aquesta noció abstracta de fatalitat inevitable s'objectiva, perquè l'espectador sempre copsa millor la concreció que el concepte, en la ruptura d'una llei divina, eterna: pecat que arrossega una penitència esfereïdora.

5.1. Aïlleu, documentant-lo textualment, el precepte sagrat contra el qual atempta Medea.

5.2. Dictamineu si hem ensopegat amb una heroïna cega o lúcida: és conscient, i reflexiona en veu alta, de la falta i la condemna que s'hi associa? Comprèn que l'orgull i la còlera la transformen en joguina del *fatum*, en instrument que en contribueix a l'acompliment? O la patacada li cau al damunt de sobte, sobrevinguda? Contrasteu sempre la vostra opinió amb passatges del text.

6. El ROMEA programa, del 19 de març al 12 d'abril de 2009, *La infanticida*, un monòleg dramàtic de Víctor Català, pseudònim masculí de Caterina Albert, figura emblemàtica del Modernisme a casa nostra. La Nela, tancada en la "celda pobra d'un manicomi", confessa l'assassinat de la filla:

18

6.1 A les acaballes de l'acotació prèvia, s'hi llegeix:

"Tingui's en compte que la NELA no és un ésser pervers, sinó una dona engegada per una passió; que obrà, no per sa lliure voluntat, sinó empesa per les circumstàncies i amb l'esperit empresonat entre dues paral·leles inflexibles: l'amor a Reiner i l'amenaça de son pare; aquell empenyent-la cap a la culpa, l'altre mostrant-li el càstig; les dues, de concert, duent-la a la follia."

Preciseu fins a quin Lanoye subscriuria, a propòsit del seu personatge, un comentari així: el paisatge psíquic de la Nela descrita en aquesta anotació es retira al de Medea?

6.2. En l'instant del daltabaix, la conducta paranoica sempre es creu legitimada per un carregament de raons. Inventaríeu, a fi de discernir-los, els mòbils de Medea i Nela per als respectius parricidis, consignant-ne al costat una referència textual que els il·lustri:

MOTIVACIONS DE MEDEA	CITACIONS TEXTUALS	MOTIVACIONS DE NELA	CITACIONS TEXTUALS

6.3. En el quadern promocional “Romea amb els centres d’ensenyament”, acompanyaven la informació bàsica sobre *Mama Medea* i *La infanticida* dues fotografies. La primera mostrava una dona jove mentre passejava en bicicleta la canalla, pels carrers d’una ciutat d’aire europeu, en una estampa de regust neerlandès, en consonància amb l’ascendència flamenca de Lanoye. La segona retratava una nena, vestida de princesa, a mig enfilar-se d’una cadira, en al·lusió a la innocència interrompuda del nadó de Nela. Dues fotos amb criatura per a dues obres amb mainada. Oferteu al Romea una alternativa gràfica radicalment diferent: il·lustreu la sinopsi de les obres mitjançant un parell de fotos o composicions fotogràfiques que en suggereixin qualsevol aspecte, excepte la presència de quitxalla. Us caldrà, doncs, decidir la imatge que, a parer vostre, condensa millor l’esperit de les peces; planificar la plàstica; treballar els cromatismes, els contrastos de llums i ombres, escollir la ubicació i la tipografia del títol...

7. Ara una Medea catalana potencial: Natàlia-Colometa rumia, al capítol XXXIV de *La plaça del Diamant*, sacrificar els fills i, en acabat, suïcidar-se:

“ Allò s’havia d’acabar. Vaig a buscar l’embut. Ja feia dos dies que no havíem tastat res. Ja feia temps que m’havia venut les dues monedes de mossèn Joan que me les vaig vendre com si m’arrenquessin de viu en viu tots el queixals de la boca. Tot s’havia acabat. ¿On era l’embut? ¿On l’havia posat? Amb totes les coses que m’havia anat venent estava segura que l’embut no hi era. ¿On era, on? Després de molt buscar i de molt regirar el vaig trobar bocaterrosa damunt de l’armari de la cuina. Enfilada a dalt d’una cadira el vaig trobar allí, esperant-me. Bocaterrosa i cobert de pols. El vaig agafar i no sé per què el vaig desar a dintre de l’armari. Només em calia comprar el sulfumant. Quan dormirien, primer l’un i després l’altre, els ficaria l’embut a la boca i els tiraria el sulfumant a dins i després me’n tiraria jo i així hauríem acabat i tothom estaria content, que no fèiem cap mal a ningú i ningú no ens estimava.”

7.1. Hi ha prou indicis, en el fragment, com per deduir les raons que indueixen la mare al crim: establiu-les. Recordeu, si heu llegit la novel·la, o escatíu, en cas contrari, la resta de circumstàncies que concorren en la figura protagonistes a aquestes alçades de la història. Present tot plegat, expliqueu per què Natàlia - Colometa escull un embut com a eina executora: simplement un mètode heterodox de pelar els hereus, que Mercè Rodoreda devia creure original, o l’estri tanca algun simbolisme particular?

7.2. Sulfumant aquí, la mola d’un molí per a Nela i una pistola a la llar grega: a la imaginació homicida li plau la varietat. Lanoye especifica, a més, la paternitat dels trets, la seva quantitat i els intervals entre l’un i el següent: Medea, en dispara un i prou; Jasó cinc, “fins que se sent el dringar d’una pistola buida”. Haureu observat que, en l’espectacle, l’escena es resol només amb dos. Justifiqueu la decisió de Magda Puyo, la directora del muntatge: què s’hi guanya o què s’hi perd, economitant projectils? Per què, en canvi, l’autor considerava oportú gastar-ne més?

7.3. Potser una minúcia lèxica: quan en un carregador no queda cap bala, la pistola “dringa”? Mantindríeu el verb o el reemplaçaríeu per un altre que traduís millor el so real?

7.4. Text i *mise en scène* coincideixen a elidir el parricidi. Si l’obra pretén commocionar el públic per la intensitat de les passions en joc i l’atrocitat de la tragèdia que fabriquen, escenificar-lo no n’augmentaria el dramatisme? Reflexioneu, per mitjà d’un escrit d’aproximadament 150 o 200 paraules (l’ estàndard de Selectivitat), sobre els avantatges o desavantatges d’un llenguatge teatral més explícit o més elusiu.

7.5. La prosa de *La plaça del Diamant* suposa una bon tast de la fórmula narrativa que la crítica ha convingut a anomenar “escriptura parlada”. Breu: un discurs escrit, literari, que es fingeix enunciat oral, espontani. Repasseu el paràgraf reproduït més amunt i registreu-ne les marques d’oralitat.

8. De l'anàlisi pautada empresa a les propostes 6.1 i 6.2, se n'extreu un perfil ambivalent de l'heroïna. D'una banda, Medea actua com a àngel exterminador, adscrita així al tipus literari de la *mare terrible*. Alhora, per l'altra, es comporta com una voluntat consumida pel *furor amoris*, rebregada entre les convulsions de l'*odi et amo*: víctima, en definitiva, dels *topoi* sentimentals clàssics. Aprofundi la dualitat:

8.1. A la *Medea* d'Eurípides llegim, en traducció de Carles Riba (EURÍPIDES, *Tragèdies*, vol.2, Curial, Clàssics Curial, Barcelona, 1977):

“ No, per la dea que venero per damunt
de tota cosa, i que en ajuda meva he pres,
Hècate, que habita en el pregon del meu fogar,
Cap d'ells [Jasó, Creont i la seva filla] amb alegria afligirà el meu cor.”

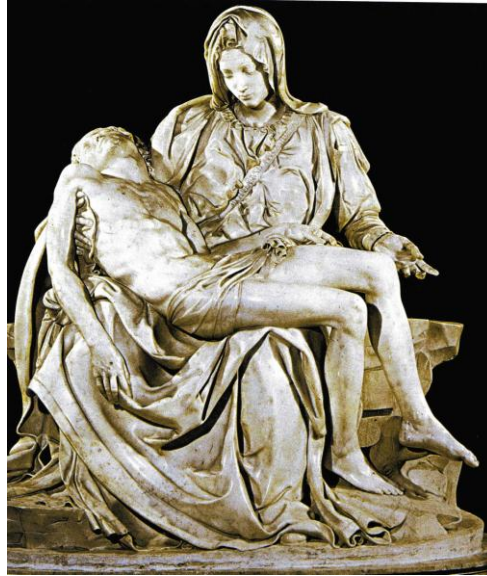
Deessa que reapareix, abraçada a noms coneguts, pels volts de 1620, en boca de Fabia, la *celestina* d' *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

“ No supo Circe, Medea, ni **Hécate** lo que ella sabe”

Circe i Medea són tieta i neboda, expertes fetilleres. Recapteu, en un diccionari de mitologia o en un de símbols, dades a propòsit del la tercera integrant del tripartit, Hécate: quin vessant de la feminitat representa?

8.2. Repesqueu “Circe”, conte de Júlio Cortázar integrat al recull *Bestiario*. El protagonitza una jove argentina que entreté els ocis cuinant exquisits bombons i col·leccionant pretendents dissortats: lluny, a primer cop d'ull, del mite. Després, assabenteu-vos, prèvia consulta a un manual o un diccionari de mitologia clàssica, del *currículum* oficial de la parenta de Medea. Raoneu, llavors, el títol de la narració sud-americana: on s'amaga la “Circe” de Cortázar?

8.3. Carl Jung indica que l'arquetip de la *mare terrible* esdevé la contrafigura complementària de la *Pietà*, la iconografia de la *mater dolorosa*, a sota convertida en motiu escultòric de Miquel Àngel. Localitza segments de *Mama Medea* que s'avinguin amb la representació de la maternitat afligida, en comptes de manifestar la pulsio destructiva de la mare castradora.



8.4. Oscar Wilde afirmava que l'única manera d'evitar una temptació és caure-hi. Cedit, doncs, a la fascinació del *happy end*. Somieu que la devoció maternal s'imposa *in extremis* a l'orgull, el despit i la còlera. Inventeu el monòleg amb el qual Medea exposaria les raons íntimes del seu desdir-se a última hora, adjuntant-hi les acotacions pertinents per tal que constitueixi una escena representable. Com que sou bona gent, suposeu que el penediment de la mare fa reaccionar el pare: dissenyeu una reconciliació final, al menys edulcorada possible, que ens envii a caseta confortats i confiats en la justícia poètica. Si no us manca l'entusiasme, representeu el vostre desenllaç alternatiu en algun espai del centre apte per al teatre.

22

9. "La gent et coneix, la gent et té por" espetega Jasó a Medea (acte tercer, escena 2). Perquè la colquidència gestiona poders sobrenaturals, com els d'una bruixa, i les bruixes, ho sap tothom, són dolentes. *Bruixa de dol*, el segon poemari de Maria Mercè Marçal, consta, del curs passat ençà, com a lectura obligatòria per a l'assignatura optativa de literatura catalana de Batxillerat. S'hi enfoca el personatge des d'una altra perspectiva, en opinió de Lluïsa Julià ("Introducció" a MARÇAL, MARIA MERCÈ; *Contraban de llum. Antologia poètica*, Proa, Clàssics catalans, Barcelona, 2001, pàg 29-30)

" D'altra banda, la bruixa, personatge maleït, cremada enllà del temps per la seva heterodòxia, té una recurrència molt més concreta en l'obra. « Les bruixes porten dol per una llarga història de repressió i de marginació col·lectiva a què les ha condemnades la societat *normal* per la seva dissidència.», apunta Marçal. Les dones –bruixes reivindiquen l'autonomia, feminitzen el món, descobreixen la solidaritat. La imatge de la bruixa esdevé identificació de la dona, n'extreu la força de grup, el reconeixement i la lleialtat entre elles, la possibilitat de viure i relacionar-se lliurement (...)

9.1. Entén la poetessa d' Ivars d'Urgell, segons el paràgraf citat, la bruixa com un simple agent malèfic?

9.2. Repasseu les consideracions que, sobre la personalitat de Medea, aboca Magda Puyo en l'entrevista inclosa dins el present dossier didàctic. S'hi entrelluca una visió de la fetillera paral·lela a la de *Bruixa de dol*?

10. Jasó participa de la mateixa ambigüitat que la seva *partenaire*. Tenim al davant un campió sota sospita. Descriviu-ne, a partir dels conceptes ressenyats al quadre, les actituds i els fets. N'hauria de sortir una radiografia de les febleses d'un heroi:

CONCEPTE	ACTITUDS/FETS
Extreu benefici espiritual de la conquesta del Velló o entén l'empresa en termes materials? Progrés intern, purificació?	
Acompleix la missió per mèrits propis: intel·ligència, coratge, destresa militar?	
Lideratge i capacitat de decisió durant la fugida o es manté a l'expectativa, a remolc de les iniciatives d'altri?	
Estima Medea i la família de debò?	
Tares morals?	

11. “Que com s’ho fa ell? Et sap conquistar abans que te n’adonis”: a l’ inici de l’acte tercer, la dona de fer fer feines lluca en Jasó un donjoan *avant la lettre*. Quan, acte seguit, la minyona afegeix “Ho fa tot amb tan bona intenció! I n’està ben convençut.” li reconeix, irònicament, l’habilitat verbal, la destresa per amansir argumentacions persuasives confegides a mida de les necessitats de l’ interessat: a l’activitat 1.2, pensem-hi, l’hem vist etzibar floretes entendridores. En mots planers: que a l’hora de lligar el *rotllo* compta, i molt. Amb la vostra experiència sentimental com a guia, completeu un manual de seducció urgent, una mena de decàleg del/de la bon/a cor- robador/a, les instruccions del qual assegurin el triomf en l’aventura eròtica:

DECÀLEG DEL PERFECTE/A SEDUCTOR/A
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

12. Enmig d'una guerra civil conjugal, la gent poc mira prim. S' esborren els matisos políticament correctes i les generalitzacions s'engalten pel broc gros. Medea no s'estalvia les invectives de gènere (acte tercer, escena 3).

Tan bon punt creix el primer pèl de la barba,
cada home – bàrbar o altament civilitzat – esdevé
esclau d'allò que li dicta l'entreveuix.
Cap animal, ni tan sols l'ase, camina
tan encantat com ell darrere la seva flauta.
Pel seu grotesc galop és capaç
d'inventar els mots més ridículs,
en els quals – abans, durant i després –
hi creu com si fossin l'esperó del seu flabiol

12. 1. Polemitzeu a l'entorn dels rols femení i masculí en el joc de l'amor, la seducció i l'intercanvi eròtic. A penes l'esment d'alguns estímuls per arrencar: és cert que els nois pensen amb la bragueta, com clava Medea en el text, i que, en canvi, les noies són més platòniques o deixa-les córrer, també? Un *paio*, fins i tot un d'atractiu i magnètic, lliga o el permeten lligar? Una *tia*, si s'ho proposa, no torna sola a casa i, a l'inrevés, un *tio*, per més que s'hi esforcí, potser hi torna?

12.2. Recopileu tòpics i mites sobre la nostra vida afectiva de circulació popular. La rèplica de Medea us en facilita tres, que inauguren el llistat: a la ja anotada definició del mascle com a *homo eroticus* en comptes d' *homo sapiens*, afegim-hi els corrents "Tots els homes són iguals" i "L'home diu amor quan vol dir sexe".

12.3. Una veta misògina travessa la història literària. La literatura medieval i renaixentista (sense excloure caps de brot de l' Humanisme com Erasme de Rotterdam) abunda en atacs a la feminitat, amb prou feines contrarestats per una colla de defenses de la dona esparses. Ajudeu a equilibrar la balança, però des de la moda *unisex*: componeu un elogi del sexe contrari, destacant-ne capacitats i virtuts que subratllin la seva dimensió humana, emocional i moral.

13. Entre les dues darreres dècades del segle XIX i l' inicial del XX, certes propostes escenogràfiques, primer la naturalista i d'immediat la reacció simbolista, van renovar la plàstica teatral, fins al punt que molts muntatges d'avui encara hi puen d'una manera o altra.

13.1. Decidiu a quin del llenguatges esquematitzats s' adiu més el decorat que presenta Magda Puyo:

NATURALISME	SIMBOLISME
La representació, reproducció fidel de la realitat: fotocòpia de la vida	La realitat no s'ha de descriure amb versemblança: suggerir més que no pas dir.
Criteri de veritat: tot el que apareix en escena ha de ser autèntic	Escenografia conceptual, abstracta, al·lusiva
Escenografia amb objectes reals	Decorats simples, geomètrics, de línies planes i desnivells

13.2. El Naturalisme aporta, a més, el concepte de *quarta paret*, incorporat pel principal escenògraf de la tendència, Antoine: un mur imaginari situat a la boca d'escena a fi que els actors s'oblidin de la presència de l'espectador i interpretin amb absoluta naturalitat, com si la seva activitat es desenvolupés dins una cambra closa on ningú els contemplés. La *Mama Medea* de Magda Puyo trenca aquesta convenció en alguna escena? Indiqueu, si és el cas, les claus escèniques que us han facilitat la identificació.

14. En l'entrevista que precedeix la present guia didàctica, la directora teatral insisteix a remarcar les dues parts ben delimitades en què es divideix l'espectacle: les mateixes que es distingien a l'enunciat de la proposta 1.1. Concreteu, doncs, les diferències de tractament escènic que rep cada bloc, relacionant-les amb el segment de la trama que es desplega en cadascun, la seva filiació de gènere i el seu to. L'esmentada conversa amb Magda Puyo us fornirà elements de judici.

15. La partitura del muntatge, confiada a Àlex Polls, mescla sons orgànics, de volums guturals amb la manipulació electrònica dels materials tel·lúrics, aplicant-hi sintetitzadors. Una combinació que prova de traduir, segons el músic, el que té *Mama Medea* de *pastitx*: a estones, Lanoye juga a Shakespeare, a Wilde, a Tennessee Williams, per bé que versionant un mite. O sigui, com la banda sonora de la funció, mestissatge de tragèdia i llegenda clàssiques amb llenguatge modern.

15.1. Pareu bé l'orella per escoltar el fons musical que cobreix la tercera escena de l'acte quart: quan, morts Creüsa i Creont, Jasó s'enfila tot empaitant Medea, que es maquilla mecànicament. Definiu el simbolisme acústic: què busca representar jut ara Àlex Polls per mitjà d'aquesta sonoritat?

15.2. Poseu-li lletra a la història de com s'enverina una passió. Escolliu, furgant en el vostre repertori de cançons predilectes, deu peces que reflecteixin moments diversos de la peripècia sentimental narrada a *Mama Medea*. Que tinguin totes text, contrastant amb el treball d'Àlex Polls. Associeu-hi l'escena que els correspondria en la taula adjunta, per confeir una crònica musical de l'amor i el desamor:

CANÇÓ	ESCENA

16. Quinze dies abans de l'estrena, en un dels assajos, Josep Lluís Villanueva, l'actor que interpreta Jasó, va definir el dos darrers actes de *Mama Medea* com un "tsunami": amb la funció penjada encara a la retina, glosseu el sentit de la seva metàfora: encerta a sintetitzar en una imatge l'ànima del desenllaç?

17. Paga la pena engrunar la posada en escena que Magda Puyo s'empesca per a aquesta mena de *tour de force* del desamor amb què Lanoye clou el text.

17.1. Percebreu, immediatament després que ressoni el segon tret i que el matrimoni s'ssegui plegat al caire de la plataforma, un silenci massa llarg: es triga una eternitat a reprendre la paraula. La directora ha forçat, just en aquest punt de l'acció, un tempo antinatural, completament il·lògic. Valoreu-ne l'eficàcia dramàtica: funciona ara el recurs a l'expressivitat del silenci, tan decisiva per a la creació d'atmosferes en el teatre de Txèkhov, per exemple?

17.2. " Ells dos ho són tot per mi. Però a tu també et vull continuar veient, la seva mare. Per tot el que hem passat junts. No vull perdre cap dels tres. El que vull de debò és una sola família un munt de felicitat, sense abandonar ningú" (acte tercer, escena 2): l'oratòria esbiaixada de Jasó gairebé persuadeix l'esposa, vulnerable al sucre, de la honestat d'una conducta dubtosa i es guanya el perdó. A frec de reconduir la situació, però, comet

dos errors: un gest i una frase. Esbrineu-lo, parant esment durant la interpretació de l'escena en el tomb, la inflexió que enterboleix altra volta la relació.

17.3. Superant la muntanya russa de dubtes que fins llavors l'han somogut, Medea resol l'estratègia criminal al breu monòleg amb què finalitza l'acte tercer.

17.3.1 Mentre el diu, el giratori roda i apareixen els nens adormits: amb quin instrument se subratlla la seva entrada?

17.3.2. La mare en vigília alienada i la xicalla dormint el son dels justos alhora dalt l'escenari: el muntatge permuta una extensa conversa entre Medea i Egeu, el rei de Mitilene (amb la sola funció de procurar una futura via de fugida a la protagonista) per aquest nocturn familiar. Especuleu al voltant els criteris artístics que pugin haver recomanat la modificació i jutgeu el mèrit o el demèrit de la llicència que es pren Magda Puyo.

17.3.3. Decidiu si el fet que ara giravolti la plataforma s'explica tan sols per un imperatiu tècnic (possibilita més marge de maniobra quant a la distribució de les figures en l'espai, perquè deslliura els nens de l'obligació de dormir a la zona frontal de l'escenari) o si també s'avé amb l'estat anímic de Medea: són voltes subjectives?

28

17.3.4. Observeu, durant tota la seqüència, la gestualitat amb què es reforça la dicció i escolteu simultàniament la música que se'ls acobla. Concentreu-vos, particularment, en el moviment de les mans i el fons sonor quan ella passa a la vora dels fills abaltits: lliga el conjunt? Justifiqueu les vostres apreciacions.

17.4. La baralla marital en què desemboca l'assassinat del rei i la princesa de Corint, a l'acte quart (escena 3) angunieja. Els actors es lliuren a una crua escena de violència de gènere explícita, amb Jasó rebotint Medea per terra reiteradament, menant-la pels cabells com si tibés dels fils d'un titella. Fixeu-vos en la tècnica corporal de l'actriu: quin és el secret perquè surti il·lesa de tanta caiguda?

18. Atureu-vos en aquest breu, extret de la secció rosa "Gent" d' *El Periódico*, edició del dimecres 5 de novembre de 2008.

18.1. Especifiqueu la relació que la vincula als continguts de *Mama Medea*.

18.2. Imiteu la notícia reproduïda i serviu en format *eco de societat* qualsevol dels episodis esdevinguts al llarg del cicle festeig – matrimoni – divorci complert pels herois. Adoneu-vos que és dogma periodístic, sobretot tractant-se de safareig sobre l' *star-system*, il·lustrar el text: potser us divertireu perdent la vergonya, triant vestuari i organitzant una sessió fotogràfica on actueu d'amants mitològics.



19. Natural d'una terra remota, misteriosa, salvatge: Còliquida, l' actual Geòrgia. Enmig del classicisme i la civilitat gregues, Medea devia encarnar, per a la líbido hel·lènica, l' obscur desig de la bellesa exòtica. Atracció perenne, a jutjar pel consum contemporani, promogut via *mass media* i mitjans publicitaris, de *top models* ètnics, femenins o masculins, tant se val. El món és ample i estrany, però. L'adroguer hindú de la imatge, presa del dominical d' *El País* (diumenge, 16 de novembre de 2008), exhibeix satisfet un decolorant de pell. Cada dia l'hi prenen de les mans un munt de compatriotes delerosos de blanquejar-se el rostre.



19.1. La tan remenada *globalització* també consisteix en això, occidentalitzar l'aparença física? Aquesta homogeneïtzació estètica implica una forma subtil de colonialisme? Suposa una variant especialment perversa de racisme, en tant que fomenta l'autoodi? La fràgil caixeta de la fotografia contribueix, com si fos una eficaç arma destructiva, a perpetuar l'hegemonia occidental? Organitzeu a l'aula un fòrum on es debatin qüestions com les esmentades o d'altres de properes que se us acudeixin.

30

19.2. Cerqueu i comenteu casos similars que rastregeu en, per exemple, les produccions Disney (atenció, sobretot, a *Aladdin*, *El rey León* i *Mulan*) o en el *manga* i *anime* japonès (clàssics lacrimògens a l'estil *Heidi* inclosos).

20. El més nou és el més vell. Una paradoxa així resumeix el clixé crític que fa de la intemporalitat el secret dels *clàssics*: un missatge pretèrit que sempre parla amb accent modern, permanentment actualitzat per la sensibilitat coetània i, en conseqüència, obert a múltiples relectures. Escarrasseu-vos a dibuixar, discutint plegats l'assumpte, la vigència del mite: què hi ha, doncs, en la tragèdia de Medea, tan distant cronològicament de nosaltres, que pugui atreure un dramaturg contemporani fins al punt de compondre'n una variació, convençut que el públic compartirà el seu interès? Unes quantes pistes per animar la tertúlia: la disputa conjugal amb la instrumentalització dels fill com a moneda de canvi per fer-se sang; l'amor trasmutat en violència; el sexe com a mitjà d'ascensió social; la prioritat del triomf personal davant el sacrifici exigít per la convivència familiar; la reivindicació feminista; l'estrangeria, l'alteritat i la condició de refugiada de la protagonista; la dialèctica *civilització / barbàrie* que estipula una divisió clara entre dos móns i, fins i tot, l'oposició de Tom Lanoye a l' independentisme flamenc.

21. Medea sobreix d'amor: envers Jasó, per descomptat. Si l'hem de creure, també cap a la Còlquida, la seva pàtria, i cap a son pare, Eetes, malgrat trair-los. Efusió sentimental que inclou, com és natural, germana i nebots. Confronteu la declaració d'afecte que els adreça a l'acte primer (escena 3) amb l'abrandada professió de fe amorosa d'*Apaga aquests ulls meus*, un poema de Rainer Maria Rilke, servit en traducció de Joan Vinyoli, fixant-vos sobretot en les dues imatges que obren la rèplica teatral:

MEDEA

Que l'alba m'abrasi els ulls,
que el rossinyol em faci sagnar l'oïda,
Abans que jo no tingui ningú o res
en més estima que vós i el meu nebot (...)

APAGA AQUESTS ULLS MEUS

Apaga aquests ulls meus: no deixaré de veure't,
si em tapes les orelles podré igualment sentir-te,
i podré sense peus anar vers tu
i sense boca podré encara conjurar-te.
Lleva'm els braços i t'agafaré
amb el meu cor com si fos una mà;
para'm el cor, bategarà el cervell;
i si al meu cervell tu cales foc,
llavors et portaré a la meva sang.

Quina figura retòrica fonamenta tots dos discursos?

31

22. Assigneu a la rèplica següent (acte primer, escena 4) la tipologia textual que li pertoca (text expositiu, narratiu, descriptiu, argumentatiu, instructiu, predictiu o retòric). Comenteu, com a mínim, un parell de formes lingüístiques típiques de la modalitat que hi reconegueu. Acabeu la feina assenyalant la funció sintàctica i l'antecedent dels pronoms (febles o relatius) en negreta:

MEDEA

(*treu el flascó*)

Aquesta mateixa nit, caveu un sot i sacrifiqueu un vedell.
Barregeu la sang fangosa amb mel
i afegiu-**hi** vi i oli de roses abans
de cremar la carcassa amb resina de cedre.
Abandoneu l'indret quan les cendres encara cremin
i no us tombeu –si ho feu, pertorbareu
el ritu i esdevindrà una maledicció.
Llavors **us** despulleu. I **us** unteu el cos,
Fins que brilli, amb el meu ungüent.
Poseu-**ne** també a la llança, a l'escut i a l'espasa.
Apliqueu-lo a cada racó o sereu vulnerable
just en aquell punt. Feu-**ho** amb cura,
durant un dia sencer cap home, objecte o animal
us podrà malferir –ni tan sols un toro **que** escupi foc

23. Un tímid agraïment de Jasó per la pomada miraculosa i Medea allarga el seu parlament, la primera meitat del qual heu treballat a 22. Reescriuiu-lo substituint cada expressió en negreta per una altra de sinònima:

MEDEA

I encara un bon **consell**, que us **protegirà**.
Quan amb tota la vostra força i **habilitat**,
hàgiu trepitjat el camp **dur** i **verge**
i hàgiu obert els solcs...
I sembrat les llavors de serpent... **Cap cot**,
contempleu **impotent** com de cada dent
s'alça un gegant, **brandant** les armes,
s'allibera a **cops de peu** i xiscles **esfereïdors**...
Aleshores, sense que us vegin, tireu una pedra.
Cada soldat s'hi **llançarà** al damunt, **prest** a assassinar
com el gos salvatge que **s'aferrissa** a un tros de carn.
Espereu que els uns morin, que els altres estiguin fatigats
Amb destresa i **sang freda**, ataqueu (*emocionada*).
El camí fins al velló d'or us serà **planer**.
Arrabasseu-lo, arrenqueu a córrer i
hisseeu veles. No heu de **passar comptes** amb ningú.
Dirigiu-vos on us **plagui**. Sou lliure.

24. Traslladeu el diàleg entre Jasó i Medea a l'estil indirecte. Opereu tots els canvis que convinguin (incorporació a l'enunciat de verbs de dicció diversos, sense recórrer sempre al mateix; canvis de temps verbal; variacions en els pronoms personals tòpics; introducció de connectors; supressió de fórmules pròpies de la transcripció literal del discurs, com les interjeccions...):

MEDEA

El cos i la vida he donat per tu!
La casa i la terra he abandonat,
he deixat la meva germana i
he traït el pare i el germà...

JASÓ

Jo m'he sacrificat! Tu no! Tu ets el pacient que converteix l' infermer en pres.
Deixa'm marxar! Em sents! Deslliura'm! Tens una malaltia incurable. Què dic? Tu
ets una malaltia. Hi ha gent que dedica la seva vida a descobrir un mitjà per
eradicar-te

(*Medea se'n va, entra a casa*)

JASÓ

Vols que et digui una veritat, jo també? Una veritat que em balla pel cap des del primer dia que em vas fer un petó amb la llengua?

(de l'interior de la casa se sent un tret; i a continuació el plor d'un nen: llarg silenci)

MEDEA

(entra amb la pistola, que tira als peus de Jasó)

El teu primogènit ha estat el primer
a anar-se'n. Deixo a les teves mans que facis saber
al segon a què ha d'agrair la seva existència:
a la teva empatia per una pacient que,
igual que el seu germanet, ha hagut
de competir amb una puta jove, rica i rossa.

JASÓ

(agafa la pistola) De debò et penses que em coneixes? Al cap de tants anys?
Desgraciada! T'ho penses de debò? Que tu em coneixes a mi? Ah sí? Tu a mi?

(surt, entra a casa)

6. Bibliografia

1. Obres literàries basades en el mite de Medea (Selecció)

Eurípides	<i>Medea</i> (431 a. C.)
Sèneca (4 a. C – 65 d- C.)	<i>Medea</i>
Lope de Vega	<i>El vellocinio de oro</i> (1620)
Calderón de la Barca	<i>El divino Jasón</i> (abans de 1630)
Pierre Corneille	<i>Médée</i> (1635)
Francisco Rojas Zorrilla	<i>Los encantos de Medea</i> (1650)
Francesc Pujols	<i>Medeia</i> (1923)
Miguel de Unamuno	<i>Medea</i> (1933)
Jean Anouilh	<i>Médée</i> (1946)
José Bergamín	<i>Medea, la encantadora</i> (1954)
Elena Soriano	<i>Medea 55</i> (1955)
Alfonso Sastre	<i>Medea</i> (1958)
José Triana	<i>Medea</i> (1960)
J. Gil Albors	<i>Medea</i> (1965; revisada el 2001)
Paolo Pontes/ Chico Buarque (música)	<i>La gota de agua</i> (1975)
Rodolf Sirera	<i>Medea</i> (1975)
Romà Comamala	<i>Jasó i Medea</i> (1978)
Luis Riaza	<i>Medea es un buen chico</i> (1981)
Heiner Müller	<i>Medeamaterial</i> (1982)
Manuel Lourenzo	<i>Medea dos fuxidos</i> (1983)
Christa Wolf	<i>Medea</i> (1996)

Reinaldo Montero	<i>Medea</i> (1997)
Neil Labute	<i>Medea Redux</i> (1999)
Luz Pozo García	<i>Medea en Corinto</i> (2003)

2. Edicions del teatre d'Eurípides (Selecció)

EURÍPIDES, *Medea*. Introducció, traducció i notes d'Àngela Carramiñana. Barcelona: La Magrana, 2006

—, *Medea*. Introducció y versión de Ramon Irigoyen. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

—, *Tragèdies*. 3 vols. Traducció catalana de Carles Riba. Introducció i edició a cura de Carles Miralles. Barcelona: Curial, 1990.

—, *Tragedias*. 2 vols. Introducció general de Carlos García Gual. Traducció y notas de A. Medina González, J. A. López Pérez y J. L. Calvo. Madrid: Gredos, 2006.

3. Edicions d'Apol·loni de Rodes (Selecció)

APOL·LONI DE RODES, *Les argonàutiques*. Introducció, traducció i notes de Francesc Josep Cuartero. Barcelona: La Magrana, 2002.

—, *Argonáuticas*. Edición, traducción y notas de Mariano Valverde Pérez. Madrid: Gredos, 2007.

4. Estudis sobre la tragèdia clàssica. (Selecció)

CONACHER, D. J. *Euripides and the sophists: some dramatic treatments of philosophical ideas*. London: Duckworth, 1998.

GARCÍA GUAL, Carlos, *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza, 2006 (El libro de bolsillo; Literatura; 5997).

LESKY, Albin, *La tragedia griega*. Barcelona: El Alcantilado, 2001 (El Alcantilado; 45)

MURRAY, Gilbert, *Eurípides y su tiempo*. Traducción de Alfonso Reyes. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1960.

OLSON, Elder, *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.

RIVIER, André, *Essai sur le tragique d'Euripide*. Paris: Diffusion de Boccard, 1975.

ROMILLY, Jacqueline de, *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992 (Que-sais-je?; 28). 4^a edició.

—, *La modernité d'Euripide*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 1987-1989 (Ensayistas; 276 i 277).

VIDAL-NAQUET, Pierre, *El espejo roto: tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*. Madrid: Abada, 2004.

7. Filmografia sobre Medea i els Argonautes, mitologia i història antiga (selecció)

1. Pel·lícules sobre Medea i Els Argonautes

Los gigantes de Tesalia [*Los gigantes de Tessaglia*], dirigida per Ricardo Freda i interpretada en els papers principals per Massimo Girotti, Roland Carey, Ziva Toda i Luciano Marin. Itàlia, 1960.

Jasón y los argonautas [*Jason and the Argonauts*], dirigida per Don Chaffey i interpretada en els papers principals per Todd Armstrong, Nancy Kovack i Niall MacGinnis. Gran Bretanya, 1963.

Medea [*Medea*] dirigida per Pier Paolo Pasolini i interpretada en els papers principals per Maria Callas, Giuseppe Gentile i Massimo Girotti. Itàlia, 1970.

Medea [*Medea*], dirigida per Lars Von Trier i interpretada en els papers principals per Kristen Olsen, Udo Kier, Henning Jensen i Baard Ove. Dinamarca, 1987.

Así es la vida,³ dirigida per Arturo Ripstein i interpretada en els papers principals per Arcelia Ramírez, Luis Felipe Tovar, Patricia Reyes Spíndola. Espanya-Mèxic-França, 2000

2. Pel·lícules basades en altres tragèdies gregues

37

Fedra, dirigida per Manuel Mur Oti, i interpretada en els papers principals per Emma Penella, Enrique Diosdado i Vicente Parra. Espanya, 1956.

Fedra [*Phaedra*], dirigida per Jules Dassin, i interpretada en els papers principals per Melina Mercouri, Anthony Perkins i Raf Vallone. EUA/ Grècia, 1963.

Antígona [*Antigone*], dirigida per Georges Tzavellas i interpretada en els papers principals per Irene Papas, Manos Kathrakis i Maro Kodou. Grècia, 1961.

Electra [*Electra*], dirigida per Michael Cacoyannis i interpretada en els papers principals per Irene Papas, Aleka Katseli i Yannis Fytis. Grècia, 1962.

Edipo rey [*Edipo re*], dirigida per Pier Paolo Pasolini i interpretada en els papers principals per Franco Citti, Silvana Mangano, Alida Valli i Carmelo Bene. Grècia, 1967.

Las troyanas [*The Trojan Women*], dirigida per Michael Cacoyannis i interpretada en els papers principals per Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave, Geneviève Bujold i Irene Papas. Grècia, 1971.

³ Basada en *Medea*, de Sèneca.

Ifigenia [Iphigenia], dirigida per Michael Cacoyannis i interpretada en els papers principals per Tatiana Papamoschou, Irene Papas i Kostas Kazakos. Grècia, 1977.

Troya [Troy], dirigida per Wolfgang Petersen i interpretada en els papers principals per Brad Pitt, Eric Bana, Orlando Bloom, Brian Cox, Peter O'Toole, Diane Kruger, Brendan Gleeson i Julie Christie. EUA, 2004.

Los 300 [300], dirigida per Zack Snyder, Marc Forster i interpretada en els papers principals per Gerard Butler, Lena Headey i Rodrigo Santoro. EUA, 2007.

3. Pel·lícules sobre mitologia i història de la Grècia antiga

Alejandro el Grande [Alexander the Great], dirigida per Robert Rossen i interpretada en els papers principals per Richard Burton, Fredric March i Danielle Darrieux. EUA, 1955.

Helena de Troya [Helen of Troy], dirigida per Robert Wise i interpretada en els papers principals per Jacques Sernas, Rossana Podestà i Niall McGinnis. EUA/ Itàlia, 1955.

Los trabajos de Hércules (Le fatiche di Ercole) [Hercules], dirigida per Pietro Francisci i interpretada en els papers principals per Steve Reeves, Sylvia Koscina i Gianna Maria Cannale. Itàlia/Espanya, 1959.

La batalla de Maratón [La battaglia di Maratona/ The Giant of Marathon], dirigida per Jacques Tourneur i interpretada en els papers principals per Steve Reeves, Mylène Demongeot i Daniela Roca. França i Itàlia, 1959.

La guerra de Troya [La guerra di Troia], dirigida per Giorgio Ferroni i interpretada en els papers principals per Steve Reeves, Hedy Vessel i John Drew Barrymore. Itàlia, 1961.

Lucha de Titanes [Clash of the Titans], dirigida per Don Chaffey i interpretada en els papers principals per Harry Hamlin, Judi Bowker i Laurence Olivier. EUA, 1980.

Alejandro Magno [Alexander], dirigida per Oliver Stone i interpretada en els papers principals per Colin Farrell, Angelina Jolie, Val Kilmer i Anthony Hopkins. EUA, 2004.

8. La vigència dels clàssics, per Enric Martín

Per què tornar a *Medea*? Què hi ha en un text tan distant cronològicament de nosaltres que pugui atreure un dramaturg contemporani fins al punt de redactar-ne una variació, *Mamma Medea*, convençut que el públic compartirà el seu interès? A penes esbossarem, per acabar, certs temes connectats, de lluny o de prop, a la sensibilitat coetània: per ells el mite esdevé mirall i ens convida a contemplar-nos críticament.

L'ampliació de la trama de l'original grec per la qual es decanta Lanoye evidencia la degradació progressiva del vincle entre la parella protagonista. Se subratlla el cicle festeig – matrimoni – divorci, seqüència gens insòlita en l'estantís món de la parella moderna. D'acord: les separacions a l'ús no solen encomanar-se del trastorn patològic que tenalla Medea. Ara bé, que els progenitors instrumentalitzin els fills, que se'n serveixin com a arma o moneda de canvi per fer-se sang en la picabaralla conjugal resulta una realitat tangible. I, a l'igual que en les nostres dues *Medees*, la custòdia i la residència dels plançons centren en bona mesura la disputa marital. Tot plegat, llunes de fel per les quals ja havien transitat, en cinema, l'oscaritzada *Kramer contra Kramer* o la vidriòlica *La guerra de los Rose*.

Dels estralls de la paranoia amorosa, quan el foc eròtic es perverteix com a Eurípides i Lanoye, els diaris en van plens. Recórrer, imitant l'espavilat Jasó, a un casament avantatjós que recompensi, amb estatus i quotes de poder, la gàbia matrimonial també se'ns apareix com un mètode fressat per uns quants: si més no, ara que celebrem l'any Rodoreda, per l'Eladi de *Mirall trencat*, botiguer de vetes i fils remuntat a senyor de la mà de Sofia Valldaura, o per l'amo Sebastià de *Terra baixa*, que busca pubilla amb bon dot per mantenir la hisenda. Tampoc no sona estranya ara la prioritat de l'heroï: preferir l'èxit i el *glamour* a la lleialtat familiar.

39

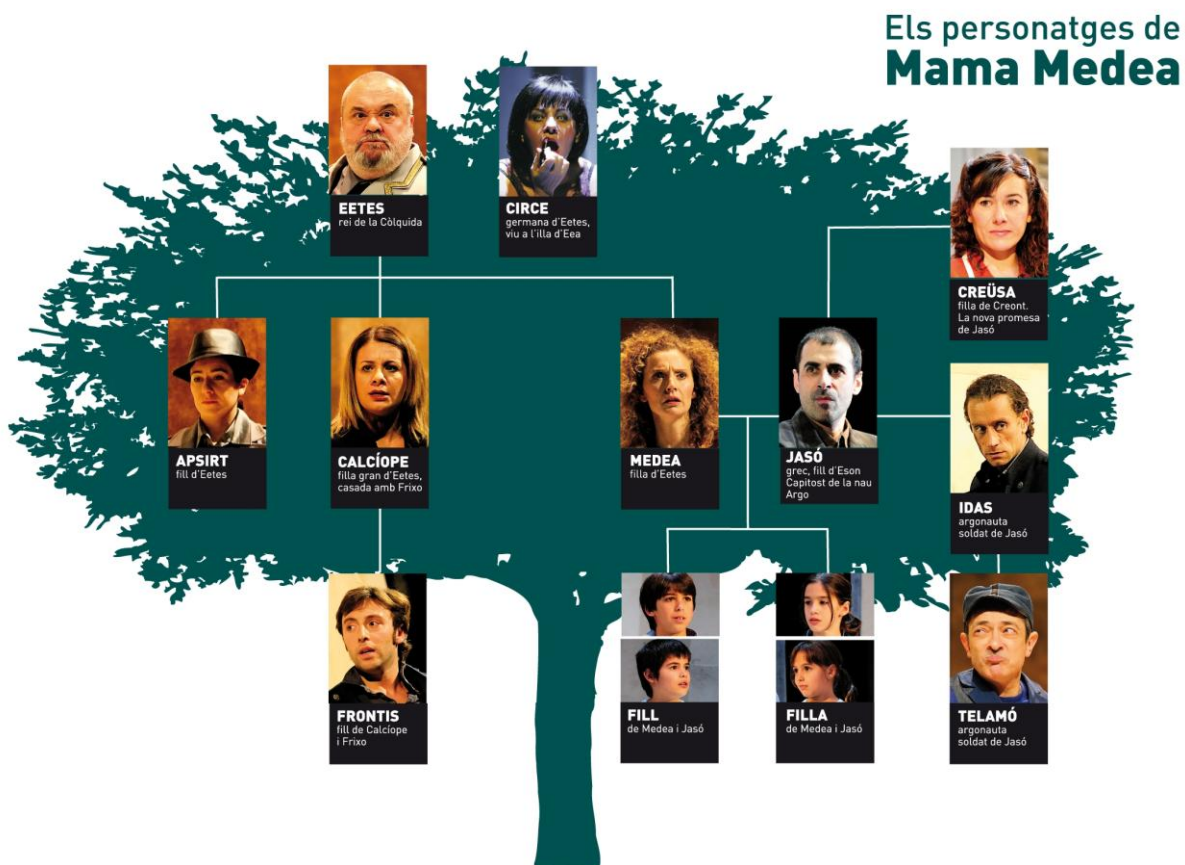
A propòsit del cinema de Pedro Almodóvar, s'ha escrit que desenvolupa històries on els homes, més primaris i pobres d'esperit, fan patir les dones, més vulnerables i purgades pel dolor. Ecos d'això mateix ressonen per la tragèdia de Medea. La seva venjança representa, en certa forma, una revolta contra el patriarcat, encarnat aquí en la supèrbia de Jasó, que s'atribueix el privilegi del repudi injustificat, reduint Medea a la categoria de nosa, d'eina inútil de la qual ja no se'n treu profit. La negativa de l'heroïna a parar l'altra galta, a no tornar-s'hi amenaça l'ordre social establert: a la Grècia de l'època, *només* a l'home se li reservava el *dret*, sense responsabilitat penal, de matar els fills. La reivindicació de gènere, explícita en passatges concrets d'Eurípides fa dos mil·lennis i mig, emparenta amb la tradició feminista, militància ben viva i encara ben necessària hores d'ara.

Alguna ressenya esparsa apuntava, a la xarxa (*Spiegel Online*), que Lanoye bastia, a *Mamma Medea*, "un drama modern amb **rerefons sobre la migració** (...)" En efecte, Medea s'exilia, roda per un món que no és el seu d'origen, aparellada amb una mitja taronja que sí pertany de ple a la comunitat adoptiva. Una "mestissa" com les que tant fascinaven Àngel Guimerà. L'heroïna pateix el conflicte de l'*alteritat*: ella és l'estrangera, la "bàrbara" que es beneficia de l'acció civilitzadora hel·lènica, educació gratuïta que no s'està mai de retreure-li el marit. No obviem, en aquest sentit, la condició de refugiada política: resideix a Corint per culpa de l'assassinat de Pèlias, l'oncle que havia usurpat el tron de Iolcos al pare de Jasó. Penja damunt d'ella l'ombra de l'expulsió, executada si gosa qualsevol dissidència: Creont la commina a sortir del país per

haver “amençat i maleït el rei”, en la versió de Lanoye. Uns continguts, en definitiva, que relliguen la tragèdia al fenomen de la immigració i a la problemàtica que, en les societats occidentals, genera la *diferència*, allò que la nomenclatura actual també designa amb el terme *diversitat*. Notem, finalment, que *Mamma Medea* tal vegada admetria, vista l’oposició de l’autor al nacionalisme flamenc, una lectura política en clau belga: metaforitza la ruptura sentimental de Jasó i Medea el trencament de la unió estatal, la destrucció de la convivència *domèstica* entre flamencs i valons, amb els fills, o sigui, els ciutadans belgues, com a darrers perjudicats?

En tot cas, Lanoye aconsegueix una proposta dramàtica de lectura oberta, verbalitzada des d’una llengua farcida de col·loquialismes, de fórmules populars, de frases fetes, d’insults i de renecs que procura traduir en l’àmbit estilístic la contundència i l’agressivitat de les accions, els temperaments i els conflictes en joc. Avinguda, a sobre, amb el llenguatge col·loquial, eixut i dur amb què Eurípides empeltava el seu teatre, tret que la crítica li reconeix com una de les seves innovacions rellevants.

9. Els personatges de *Mama Medea*



10. Crèdits institucionals i personals

Aquest dossier és una iniciativa conjunta del Teatre ROMEA, la Universitat Pompeu Fabra i la Universitat de Vic. © Enric Gallén i Miquel M. Gibert, dels Departaments de Traducció i Filologia, i d'Humanitats, respectivament, de la Universitat Pompeu Fabra i Enric Martín, professor del Seminari de Llengua i Literatura de l'IES Jaume Callís, de Vic, i membre extern del Grup de Recerca en Educació, Llenguatge i Literatura de la Facultat d'Educació de la Universitat de Vic.

Coordinació: Enric Gallén, de la Universitat Pompeu Fabra i M. Carme Bernal, de la Universitat de Vic.