



TEATRE, MITE I POESIA

FRANCESC FOGUET I BOREU

Universitat Autònoma de Barcelona

(Ponència presentada al II Simposi Agustí Bartra, organitzat pels Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa, l'Ajuntament de Terrassa i la Universitat Autònoma de Barcelona, el 27 de març de 2008, a la Sala de Graus de la Universitat Autònoma de Barcelona.)

Una princesa (Nausica), una fetillera (Circe), una nimfa (Calipso) i una heroïna (Penèlope) són les dones que enronnen Ulisses i que malden per retenir-lo al seu costat o, en el cas de la reina d'Ítaca, per recuperar-lo. Aquestes quatre «dones de l'*Odissea*» (Anglada 1997) constitueixen el quartet teatral de la tercera secció de l'*Odisseu* (1953), d'Agustí Bartra. Per què, en escriure la seva versió íntima del poema d'Ulisses, se li imposà la forma teatral a l'hora d'evocar les mítiques dones odisseïques? Era una decisió extemporània en un poeta com Bartra aventurar-se a escriure teatre? De cap manera. D'entrada, en l'obra d'Agustí Bartra, com ha remarcat Miquel Dolç (1986), la prosa i el vers s'intercanvien convencionalment en un tot unitari, en el qual la forma dialogada o dramatitzada que introdueix a l'*Odisseu* es combina perfectament tant amb la polifonia i l'exploració de gèneres que caracteritza el conjunt de la seva escriptura —només cal pensar en la virtualitat dramàtica de *Tral-lara* o *El gos geomètric*— com amb el trencament dels esquemes formals de l'estètica i la teoria de la novel·la (Salvat 1987: 10). Com insinua T. S. Eliot (1999: 92), el fet de manllevar el tema d'una *mitologia* coneguda afavoreix, de retop, l'ús d'una prosa poètica per a un diàleg teatral en què el poeta reinterpreta, amb tota llibertat, el mite odisseic.

Al capdavant, Bartra no deixà mai de ser un poeta que escrivia teatre: des del quartet odisseic a *El tren de cristall*, tot passant per *La noia del gira-sol* i la tríada de les estacions, la dramaturgia bartriana no abandona mai l'arrel poètica que nodreix el seu *corpus* i, alhora, participa de «l'esperit mític del món» com una condició humana indefugible (Murià 1992: 137). Cada mite disposaria, segons Bartra (1985: 5-6), de la seva «areté» pròpia (una mena de noblesa o perfecció ètiques) i expressaria la pulsio del «temps» i dels «orígens» dels homes i dels pobles. La tensió simbòlica —tan present en els relats mítics— entre les forces de la vida i les de la mort, entre els éssers que s'acaren al destí i els qui s'hi resignen es resol sempre, en el seu teatre, a favor de la vida, de l'home revoltat, per dir-ho en termes camusians. Formalment, l'extraordinària riquesa expressiva i les coordenades de temps i espai defugen del realisme des de les acotacions inicials —amarades d'un encès lirisme o tocades d'un cert expressionisme d'accent alemany— i coadjuven a situar l'acció en unes cotes simbòliques, plenes de referències intertextuals, que fan possible no tan sols apropiat-se dels mites, sinó sobretot *recrear-los* en el cant del poeta com a dipositari de la memòria.

El quartet odisseic: *Nausica*, *Circe*, *Calipso* i *Penèlope*

La tercera secció de l'*Odisseu* preserva la seva independència respecte a la resta del volum i, al mateix temps, hi manté un lligam orgànic de sentit, en virtut del qual el dramàtic és el millor vehicle expressiu per tal de fer tangible el *conflicte* d'Ulisses amb les dones que volen i dolen per la seva actuació. Bartra parteix del mite odisseic per recrear-lo lliurement a la llum d'una subjectivitat radical. En ple exili mexicà, després de llegir la nova versió de Carles Riba de *L'Odissea* (Murià 1990: 193-194), Bartra descobreix en Ulisses una figuració de la seva peripècia personal i, fins i tot, hi troba un paral·lelisme biogràfic: els deu anys errants del rei d'Ítaca, un cop acabada la guerra de Troia, coincideixen amb la dècada que l'escriptor ha viscut en l'exili forçós, després de la desfeta de la guerra d'Espanya (Bartra 1986: 142). A la llum d'Homer, l'exili i el retorn prenen una nova magnitud que s'encarnava simbòlicament en l'aventurer errant que fou Ulisses. Atrapat en la circumstància personal de l'exili, Bartra s'identificà íntimament amb el mite homèric i comprengué que, com Ulisses, s'havia convertit en «un esclau de la tornada» (Bartra 1986: 141).

El quartet teatral de l'*Odisseu*, intitulat «La joia que roman», és consagrat a quatre de les «dones de l'*Odissea*» que representen tipus ben diferents de la feminitat, de manera que, al costat de dues figures que se situen entre la dona i la divinitat, Circe i Calipso, hi trobem una princesa, Nausica, i una reina, Penèlope. Aquestes quatre dones també es diferencien quant a les fases de la vida de l'home: la noia (Nausica), la dona de molts (Circe), l'amant (Calipso) i l'esposa (Penèlope) (Murià 1992: 209). L'únic que els lliga en el relat homèric i en el bartrià és la seva relació, d'intensitats i durades diferents, amb l'heroi: totes quatre viuen del cant i de la llegenda que precedeix la irrupció i la marxa del navegant. La voluntat d'Ulisses és el que, al cap i a la fi, determina el seu destí i el de les quatre figures femenines més importants de l'*Odissea*, perquè fent camí i desfent-lo no tan sols posa en joc la seva vida, sinó que condiciona la d'elles, que han volgut tenir-lo a prop i que, si us plau per força, han contribuït a crear el retorn. Després d'haver-se'n servit, Ulisses les abandona obeint un imperatiu superior: el viatge de tornada a Ítaca.

En tot cas, en comparació amb altres aventures més efímeres del viatge cap a Ítaca, l'Ulisses de l'*Odissea* resta tot un any amb Circe i set de sencers amb Calipso. Si l'«arterosa» Circe és inicialment odiada, a la fi Ulisses sembla que arriba a estimar-la i a acomiadar-se'n amb nostàlgia; en canvi, amb la «terrible deessa» Calipso passa a la inversa: crema de desig, en un amor ben sensual i possessiu, perquè Ulisses sigui el seu marit, però, en el fons del cor, l'heroi no hi consent mai, encara que no refusi ser-ne l'amant, ni tampoc s'estigui del confort d'un déu de què disposa al palau de la nimfa. Ara bé, Circe sap d'antuvi que no podrà retenir l'heroi, mentre que Calipso accepta a contracor, per ordre de Zeus, la represa del viatge de retorn d'Ulisses; a darrera hora, la nimfa el tempta encara amb la immortalitat, però l'heroi prefereix continuar essent home i mortal, acostant-se molt més, així, a la condició dels homes (Bartra 1985: 40).

Les altres dues dones, plenament humanes, Nausica i Penèlope, contrasten vivament en el text homèric. Nausica, filla d'Alcinous i d'Arete, és una noia molt jove encara, treballadora, púdica i valenta. Quan troba Ulisses, naufrag i exhaust, no s'espaordeix: es capté de manera compassiva i hospitalària amb el foraster. Arriba a desitjar, un cop Ulisses ha estat amanyagat per Atena, un marit com ell i li reclama que la recordi quan sigui de nou a la pàtria. És, en paraules de Bartra (1985: 130), l'heroïna d'una de les més belles i commovedores històries de l'*Odissea*. Penèlope, la reina d'Ítaca, molt més passiva, mostra l'enginy teixint i desteixint la tela que allarga les esperances dels pretendents, mentre espera el retorn del marit a la pàtria. Sensible i enamoradissa, plora quan els rapsodes evoquen l'heroi i actua amb prudència quan s'assabenta de la conxorxa dels pretendents per matar Telèmac. Ajudada també d'Atena, Penèlope roman bella i no defalleix en la seva tenacitat i fidelitat esdevingudes proverbials.

A l'*Odisseu*, en contrast amb el mite homèric de què és deutor, la perspectiva bartriana posa èmfasi en el comiat (Nausica, Calipso), la seducció (Circe) i el retrobament (Penèlope) de les «dones de l'*Odissea*», tot focalitzant l'atenció en la part més recòndita i ignorada: la més humana. No hi trobem la diferència original entre les dues «terribles deesses» Circe i Calipso, ni tampoc les règies Nausica i Penèlope es captenen amb tanta submissió com les homèriques a la voluntat de l'heroi.

Ben mirat, les quatre dones odisseïques tendeixen a desdibuixar la seva condició semidivina o semiheroica per *mostrar-se*, amb l'escreix de la *simpatia*, en la seva més impúdica feblesa.

Paral·lelament, Bartra treu ferro al bel·licisme de l'heroi homèric i converteix el palau alterós en un petit reialme casolà, un mas vora el mar. És una operació desmitificadora que afavoreix la *remitificació* segons l'impuls creatiu del poeta i que s'avé amb el contrast, artísticament profitós, de la solemnitat lírica i el to col·loquial acuradament artitzat.

No obstant això, la intensa prosa poètica de les acotacions que precedeixen les quatre peces de la secció «La joia que roman» apunta cap a emmarcar l'acció en un espai i un temps simbolicomètics que s'adiuen amb la poètica bartriana. La idea obsessiva del retorn a Ítaca, l'autèntic fil conductor de l'*Odisseu*, plana sobre tots els episodis de les dones d'Ulisses, tant les que pertanyen a l'àmbit fabulós de la divinitat (Circe i Calipso) com les que s'inscriuen en la reialesa dels mortals (Nausica i Penèlope). Si entenem l'*Odisseu* com un «exercici per a la nova vida» (Dolç 1986: 13), en què el pols entre la vida i la mort es resol a favor de la primera, podem llegir la tercera secció de l'obra bartriana com la *confrontació* de dues voluntats (la que el vol retenir i la que el retorna), en què l'heroi, en no desistir del retorn, el crea, tot reafirmant així la vida, encara que sigui a costa d'altri.

La Nausica bartriana accentua el caire meditatiu de la princesa feàcia cantada per Joan Maragall: és la donzella feta dona que, amb un punt de desencís, serva «la visió gran del pas de l'heroi» (Maragall 1984: 163). N'ofereix una narració *a posteriori* que canta, com en un oratori, l'enyorança lúcida per la marxa d'Ulisses. L'admiració romàntica de la princesa maragalliana per l'heroi és trasmutada en la peça breu de Bartra en una noia dona que veu avortat el seu somni («trobat i perdut alhora!» [Bartra 1986: 243]) i que intueix que Ulisses no en recorda ni el nom, potser perquè, cansat de tantes aventures, només vol tornar a casa (Solà 2006: 126). Com a contrast, la Nausica homèrica i la maragalliana impregnen l'heroi perquè, una vegada sigui de nou a la pàtria, no obli la jove princesa a qui deu «el rescat de la vida» (Homer 1993: 144) o la donzella «prou ditxosa» d'haver-li «dat camí» (Maragall 1984: 172). Tanmateix, més que no pas amb l'Ulisses homèric, la voluntat vitalista de l'heroi bartrià s'emparenta, en aquest punt, amb el comte Arnau maragallià, sobretot quan aquest canta la vida («viure, viure, viure sempre: / no voldria morir mai» [Maragall 1974: 32]) i la seva individualitat insubornable («Jo sóc sols dels meus braços i els meus passos» [Maragall 1974: 35]).

A *Circe*, Bartra hi presenta un heroi que no abaixa el cap ni reula davant de la fetillera i que observa el bell cos nu de Circe envoltada de gira-sols. Circe, sensual i captivadora, és conscient que tindrà l'heroi, però no podrà retenir-lo més enllà de la seva voluntat. Com la Nausica homèrica, Circe se sap partícip del cant i de la llegenda que aureolen l'heroi i li reclama que l'hi afegeixi. Amb tot, la Circe bartriana és la dona sense ànima que deixa records «sense ombra». En la mirada de l'heroi, Circe hi veu la de tots els homes, els records que atresora, la soledat última de l'ésser i la certesa que «la vida no és la felicitat» (Bartra 1986: 251). La intervenció destacada d'Elpènor, un dels companys d'Ulisses, que en *L'Odissea* mor en caure des d'una terrassa del palau de Circe, remarca la responsabilitat de l'heroi envers els seus homes fidels i, indirectament, el deure inajornable del retorn.

Calipso s'allunya de la visió que ofereix el text homèric d'una nimfa perillosa que reté Ulisses a despit de la seva voluntat i, en contrapartida, ens presenta una dona desolada per la marxa de l'heroi que no pot retenir al seu redós. Calipso, criatura més humana que divina, expressa amb clarividència la convicció que l'aferissada esperança de Penèlope li ha guanyat la partida: només li resta els records i el consol d'entrellaçar la memòria de l'amor viscut amb el navegant entre l'arribada i la partença. Calipso ha estat per l'heroi una estació més en el viatge de retorn cap a Ítaca. A diferència de les altres peces, *Calipso* acaba dos monòlegs paral·lels entre la nimfa de flonja cabellera, que es troba dreta davant del mirall, i el flux de consciència o el «gran relat» d'Ulisses que, amb recança, s'hi allunya d'esquena per no tornar mai més.

Penèlope clou la tercera secció amb una escena en què els reis d'Ítaca es retroben després de tants anys de llunyania i, recíprocament, es retiren la incomprensió l'un de l'altre. Ulisses es

presenta com «aquell que ha de deixar d'ésser Ningú» (Bartra 1986: 262) i, tot just retornat a la pàtria, confessa que, durant els anys d'absència, havia imaginat el moment de la tornada, per bé que sabia que «l'única certesa era l'imprevisible» i per això procurava «armar-se» contra ell mateix (Bartra 1986: 263). Penèlope, al seu torn, declara que la fidelitat ha estat un procés d'enduriment que, amb els anys, l'ha fet anar de la desesperació a la tristesa, i pregunta amb insistència al seu home per què no tornava un cop acabada la guerra. Si bé el rei d'Ítaca expressa la necessitat del viatge, que ha fet créixer el seu prestigi i que l'ha conduït a un destí que l'ha convertit en l'heroi Ulisses, Penèlope es dol de la pèrdua d'aquests anys de joventut i de la solitud que ha patit en l'absència d'ell: «allò que a tu t'ha fet gran a mi m'ha marcit» (Bartra 1986: 266).

Les altres dones d'Ulisses havien estat meres estacions del viatge de retorn; Penèlope, ben al contrari, ha esdevingut per a l'heroi «la fita segura al final del meu camí profund» (Bartra 1986: 265). La «fidelitat» d'Ulisses envers Penèlope era el viatge, mentre que la de la reina d'Ítaca era l'espera. Ulisses personifica el símbol de l'exiliat, cridat per un destí sense dreceres, mentre que Penèlope esdevé la «pàtria» acollidora, a la qual cal consagrar el retorn (Murià 1992: 108). En contrast amb la Penèlope homèrica, la bartriana problematitza el reencontre i en destaca la pèrdua per sobre del guany. Penèlope sent que «tot ha estat inútil», perquè Ulisses s'ha avesat als comiats i ella, a les esperes, i retreu al seu marit que hagi trigat massa, perquè la tardor ja s'ha instal·lat en els seus cossos. Ulisses, per tota resposta, assegura a Penèlope que serà «la joia que roman» i, a l'estil del Walt Whitman de *Cant de mi mateix*, proclama emfàticament la fi del viatge i l'arrelament definitiu: «La veu del mar ha emmudit en mi, i la terra canta sota el gran arbre d'estrelles. Sents, Penèlope? La terra canta!» (Bartra 1986: 267-268).

La significació de les dones d'Ulisses és reblada en la darrera secció de l'*Odisseu*, intitulada «El rem negre», en la qual el vell Ulisses rememora —entre la vigília i el somni— el passat més punyent en el camí intransferible cap a la mort triada. Un cop desapareguda Penèlope, Ulisses es lliura, sense melangia ni rebel·lió, a «la desmesura dels records» (Bartra 1986: 307). Durant el somni —ple de reminiscències— que té abans de l'alba del darrer dia, el rei d'Ítaca recobra la visió arbòria de les quatre dones que van marcar la seva vida: Nausica, Calipso, Circe i Penèlope. La imatge onírica remet al ritual de la pèrdua, en què cada dona fa un gest simbòlic de comiat definitiu d'Ulisses:

Tot d'una, s'aturà: davant d'ell, en una esplanada de llum gairebé blanca, s'alçaven els quatre bedolls que veié el dia de la cacera del senglar. Separant-se lentament dels altres, un dels bedolls avançà, i Ulisses, atònit, s'adonà que l'arbre, a mesura que se li acostava, anava cobrant la forma de Nausica. I Nausica passà per davant d'ell encarnada en el moment més alt de la seva tristesa: silenciosa i fràgil, amb els ulls plens de llunyanies i el braç alçat en un gest d'adéu i de plàcida renúncia que ascendia cap als astres. El segon bedoll es transformà en Calipso: passà amb la testa decantada, escoltant encara els dos batecs diferents del seu destí, i les dues mans damunt el ventre. El tercer bedoll era Circe d'Eea, amb les seves sines altes i la revolta cabellera lluminosa, i la boca plena de sol. L'última fou Penèlope, qui, abans de posar-se en seguiment de les altres tres, donà una volta entorn d'Ulisses, capcota i amb la mà dreta a mig aire, l'índex i el polze ajuntats, com si sostinguessin el ganxo de la llàntia. I quan totes quatre hagueren passat, Ulisses, posseït d'un anhel vehement, volgué córrer darrere d'elles; però els seus moviments, en lloc de fer-lo avançar el feien ascendir, remuntar l'abisme d'aigua, que cada vegada era més transparent i remorós. L'ascensió, com la caiguda d'adés, era vertical. Afuat i ingràvid, empès per la profunda joia del retorn, fendia les aigües, volava cap a la superfície, gomboldat per ramalades tèbies, voltat de verdes clarors trèmules dardellades de groc, i somreia, tant al somni que havia deixat enrere com al dolor, que tornava a arrapar-se al seu genoll, i al nou dia imminent... (Bartra 1986: 303-304).

El triomf de la voluntat: *La noia del gira-sol*

En el conte *Gira-sols*, inclòs dins *L'estel sobre el mur* (1942), el poeta hi narra la història d'una

«voluntat sense intromissions» (Bartra 1987: 36) concretada en un home d'acció i de lluita, Sebastià. Després de set anys d'absència, Sebastià retroba un antic amor, Maria, casada amb el seu millor amic, Martí. La visita clandestina de Sebastià, que fuig de la policia, no sols fa encendre la passió entre els antics amants, sinó que es completa amb un amor novament abandonat: la relació fugaç de Sebastià amb la jove Clara, la germana de Maria. Ambientada en un context obrer, l'advocació de la flor del gira-sol esdevé el símbol del triomf de la voluntat i de la vida, encara que sigui —com passava amb les dones de l'*Odisseu*— a costa de malmetre la d'altri. Sebastià retorna de manera impensada, viu intensament una doble relació sentimental i, com havia fet en el passat, marxa altra vegada cap a l'aventura, com un Ulisses de postguerra.

Atret pel valor simbòlic de la flor del gira-sol, que malgrat les dificultats sempre es gira cap a la llum, cap a la vida, Bartra parteix del conte *Gira-sols* per confegir la peça en tres actes *La noia del gira-sol* (1951-1955 [1982]). A banda del canvi de noms dels personatges, les principals variacions de l'obra teatral són el pas d'un medi d'obrers teixidors a un altre de rural (un casal al cim d'un pujol, prop de la mar Mediterrània); la incorporació de personatges simbòlics (les tres dones grises, al·legoria de les tres Moires-Parques, que teixeixen i desteeixen incansablement els destins humans, o la figura de Toni, un brivall curt de senderi, innocent i fantasiós, que té la capacitat de veure-hi més enllà i que és víctima de la injustícia dels homes) i, *last but not least*, la dimensió col·lectiva de la història (la guerra del 1936-1939 com a teló de fons).

El triangle amorós David-Dèlia-Tomàs s'embolcalla d'una atmosfera tràgica en què la fugida de David, pròfug de la «justícia» de la por, provoca una disjuntiva en Dèlia que ha de triar entre el coratge o la resignació, entre romandre amb el marit o marxar amb l'amant. Clara, germana de Tomàs i rival femenina, s'oposa que Dèlia fugi amb David, perquè n'està enamorada: representa la dona rancorosa i eixorca que ha fet tard per a l'amor. Més enllà d'aquesta anècdota sentimental, la categoria se centra en allò que Anna Murià (1990: 248) definí com «la nostra circumstància col·lectiva i de tantes altres semblants en el món, cant d'esperança, de dolor, d'amor, de lluita».

Com és habitual en Bartra, els personatges presenten una dualitat d'ascendència romàntica i modernista entre els que malden per viure amb esperança i afirmen l'acció i el somni (David/Dèlia), i, en l'altre pol, els que vetllen una «vida morta», es resignen i neguen la possibilitat del futur (Tomàs/Clara). Dèlia, «la noia del gira-sol», és assimilada metafòricament a una «magrana» (símbol de la fecunditat) o a «Demèter» (la deessa hel·lènica de la Terra), és a dir, a la dona generadora de vida (ens trobem de ple amb el tema de la dona-mare-terra, tan car en l'obra bartriana). Punt de confluència i de tensió entre els dos homes (David i Tomàs), Dèlia encarna la necessitat de tria entre dues conductes o dues posicions enfront de la vida («La noia del gira-sol hissarà el seu cor a dalt del pal de la barca o la dona vençuda tornarà com una bèstia a la cleda?» [Bartra 1987: 356]): una que fa valer la voluntat i es revolta coratjosament contra el destí (David) i una altra que es plega al disseny de l'atzar (Tomàs). La voluntat prometeica i la sísifica, en un mot, enfrontades:

«Tomàs: [...] La guerra ens separà, i vingué la pau amarga... Tu ets el mateix que eres, acrescut, però jo no. Vingué un dia en què no vaig poder repetir-me, que perdre o guanyar ja no m'era indiferent: volia guanyar enmig del paradís perdut dels somnis antics. Hi havia ruïnes arreu... Voltat d'un món absurd, la raó era com un pallaso glacial entre monstres. Sense esperança, tot és exili i angouxa...

David: Què volies guanyar?

Tomàs: Una veritat que només fos meua. Sísif *pot ser feliç*.

David: Estimant la roca que empeny i que l'esclavitza?

Tomàs: Què seria sense la roca? Per ella *és*.

David: I quina pot ser la felicitat?

Tomàs: Recordes la darrera frase d'*Una temporada a l'infern* [d'Arthur Rimbaud]?

David (*després d'una curta pausa, durant la qual Tomàs s'ha anat apropant a Dèlia*): Sí. Fa: «Posseir la veritat en una ànima i en un cos».» (Bartra 1987: 335)

La confrontació té una dimensió individual, però també una de col·lectiva, que cal situar en el context de la immediata postguerra: David, home d'acció i de somni, es nega a acceptar la derrota, perquè no l'afecta com a home i perquè creu que no ha estat vençut (Bartra 1987: 361); ni tampoc està disposat a admetre que la pàtria sigui «la terra dels nostres morts»: la veritable pàtria és «la terra dels nostres fills, dels qui vindran» (Bartra 1987: 361). Si en l'àmbit col·lectiu David rebutja ajupir-se davant de la dissort de la pàtria, en el personal també necessita l'amor *en cos i ànima* de Dèlia per continuar la seva guerra —mentre que Tomàs només la vol per a una pau espantall, erma i fal·laç que, malgrat això, potser també contribueix a garantir un futur. Sigui com vulgui, David és l'heroi aliat de la vida que «està disposat a donar-se per al futur dels altres» i que «està sempre de cara al destí» (Bartra 1987: 334), baldament sigui atziac. No és un heroi ibsenià: necessita salvar-se amb els altres, solidàriament, no pas en solitari, i li és imprescindible «el dolor i la joia en la profunda intimitat de l'amor» (Bartra 1987: 362). Davant de la derrota o la resignació, Bartra afirma amb rotunditat la vida i l'esperança de l'ésser individual i de la pàtria com a ésser col·lectiu.

La triada de les estacions: *Cora i la magrana*, *Octubre* i *L'hivern plora gebre damunt el gerani*

Les tres peces curtes *Cora i la magrana* (1956 [1979]), *Octubre* (1951 [1979]) i *L'hivern plora gebre damunt el gerani* (1980 [1984]) pertanyen a un projecte incomplet de dedicar un cicle de quatre obres sobre les quatre estacions que Bartra batejà amb el nom de «*Sonata en tres temps*» (Formosa 1984: 5; Salvat 1987: 18). En totes tres, l'acció se situa en una gran ciutat i és presidida per un arbre que, pel seu aspecte, indica l'estació de l'any en què té lloc i, simbòlicament, pauta l'evolució inexorable i devastadora del temps sobre els homes i els afectes: la primavera a *Cora i la magrana*, la tardor a *Octubre* i l'hivern a *L'hivern plora gebre damunt el gerani*.

Cora i la magrana es basa en la transposició moderna del mite de Persèfone (Murià 1990: 248), filla de Demèter i de Zeus. Segons la mitologia grega, Persèfone (Core n'és un sobrenom) va ser raptada per Hades i, en reclamar-la Demèter (Doso, en Bartra), Zeus dictaminà que podria abandonar l'infern sempre que no hi hagués tastat cap aliment. Però Persèfone va menjar-hi una temptadora magrana, de manera que els déus van acordar que passés sis mesos de l'any amb Hades i sis mesos amb la seva mare Demèter. Considerada un símbol de la vegetació, el mite de Persèfone explicaria així el cicle anual de les plantes. A *Cora i la magrana*, Bartra ens presenta una Persèfone mudada amb «un vestit nou, blanc i vaporós, gairebé nupcial» que, en iniciar-se la primavera, ha decidit no tornar a la feina de taquillera del metro (l'Hades de la modernitat) per «fugir» de la quotidiana realitat i poder viure amb més plenitud. Dels dos pretendents amb què se cita, Cora, extrovertida i radiant, se sent seduïda pel més alt i corpulent que li mostra una magrana grossa i roja, «una fruita de foc» (Bartra 1987: 381), i que, com un nou Hades, se l'endú per força cap a l'infern. L'atracció del déu del regne de les ombres i dels morts s'imposa sobre la crida tel·lúrica materna: la voluntat de l'home es fa valer sobre la jove Cora, que amb una innocència superba creu que pot triar l'amor que desitja, com passarà també de segur amb la nena que recull la magrana al final de l'obra. Àngel, *alter ego* del poeta i confident improvisat de Cora, contempla l'escena per recollir-ne el testimoniatge i ésser-ne el missatger per a la posteritat. La contraposició entre les dues forces, la de Demèter i la d'Hades, la de la llum i la de l'ombra, la de la vida i la de la mort, es correspon en termes espacials amb el doble nivell entre l'àmbit de sota terra (el metro) i el de la ciutat i, en tant que paradís perdut, el de la naturalesa.

Amb pinzellades de traç expressionista (Salvat 1987: 19-20), *Octubre* ens situa en una cantonada d'una gran ciutat, en un vespre plujós de tardor, en què se succeeixen una sèrie de personatges estranys, aïllats en les seves obsessions, que, en un joc de contrapunts, dibuixen una al·legoria sobre l'amor: un amor acabat, el del matrimoni desfet d'Emili i Roberta; un altre de reclòs en si mateix, el dels dos amants Joana i Maria, i un altre d'efímer, el de la prostituta La Cascavells, que, malgrat tot, és l'únic que és capaç d'expressar generositat. Les peripècies d'aquests

personatges —que recorden en certa manera l'egoisme i la solitud dels de *La ronda*, d'Arthur Schnitzler— contribueixen a fer sentir l'alienació extrema d'Emili. Ara bé, la relació entre Roberta i Emili només ens és *contada* per boca de la dona que, pragmàtica i loquaç, es dedica a constatar de manera aclaparadora el fracàs artístic i la degradació de l'exmarit, un home obsedit per la música que endebades ho sacrifica tot al servei de l'art. Protagonista estàtic i silent de la tragèdia que es congria a dins seu, Emili és la quintaessència del fracàs i de la sordidesa, «un cas perdut» (Bartra 1987: 390), com sentència La Cascavells. Aliè al món divers que l'envolta, ha fugit sempre (la música no era res més que una fugida), no s'ha compromès mai amb els altres («Creus que la cançó més meravellosa val el preu d'una llàgrima humana?» [Bartra 1987: 396]) i, en l'atzucac de consciència en què el situa la seva dona, no té altra sortida que el suïcidi.

L'hivern plora gebre damunt el gerani també presenta un espai i uns personatges («presències» titellesques) de tirada expressionista i, com en la peça anterior, aborda la desfeta d'una relació de parella: en aquest cas, un home i una dona, Blai i Lena, «d'una cinquantena d'anys, de classe mitjana» que pateixen el tedi radical, la depauperació del cos i la solitud existencial (Bartra 1987: 403). Si en les peces anteriors era la primavera (l'adolescència) i la tardor (la maduresa) en els afers dels sentiments allò que s'hi evocava, ara és la decrepitud, la incipient vellesa el que canta Bartra. La peça és concebuda —ho ha remarcat Feliu Formosa (1984: 6-7)— com un text tràgic, «d'una estructura molt pensada, a la manera dels grans textos esquilians, on el monòleg assoleix una funció primordial, eminentment teatral i dramàtica».

La vessant tràgica de *L'hivern plora gebre damunt el gerani* realça el concepte de fatalitat de les dues vides i l'aberració col·lectiva de la guerra. L'actitud que adopten Blai i Lena és ben diferent perquè, com hem vist que és habitual en Bartra, Blai malda per fugir del seu destí, encara que està condemnat a revivre'l cada dia, mentre que Lena, més capaç d'interpretar-lo, s'hi resigna com si fos inevitable. Els monòlegs de Lena expressen, tal com ha estudiat Formosa (1984: 9-10), l'associació tel·lúrica que fa de l'amor com a fusió amb la natura (un dels temes cars en Bartra), l'al·lusió a la pèrdua del fill a la guerra i l'experiència tràgica que se'n derivà, el crit angoixós i desesperançat —munchià— pel dolor de totes les guerres, la paràbola del gra de raïm (la integració amb les coses) i el tendre final amb el gos invisible. En canvi, els monòlegs de Blai, paral·lels als de Lena, tenen un aire molt més pirandellià, ja que el personatge s'adreça a l'autor, assumeix la seva solitud-llibertat, interpel·la el públic, explica la paràbola de la guerra, cita com si fos un robot textos de Heidegger i Joyce en una sàtira de la lògica discursiva, confessa a tongades la seva responsabilitat, la seva *culpa*, en la mort de Mònica (la germana de Lena, dessagnada en un avortament) i conjura la mort més enllà del temps i de l'espai. El lirisme dels monòlegs ens filtra uns fets *rememorats* de manera ritual i contrasta amb la quotidianitat estranya dels diàlegs.

En la «representació» del seu propi destí, a la qual estan sísificament «condemnats», cada personatge es val d'un mitjà també diferent per repetir el seu paper: Blai, el nas de pallasso; Lena, la màscara que es pinta damunt del rostre. L'home malda per evadir-se i explica els fets com per obligació, mentre que Lena accepta serenament la seva situació tràgica i la viu en el dolor no fingit. Cada personatge, a més, té un lenitiu: ella, la «farsa» del gos invisible (de ressonàncies tan shakespearianes), que podria entendre's com un substitutiu de l'afecte absent del fill i del marit; ell, el flirteig amb la Mercè i les anades cada vegada més sovintejades al bar. Al final, l'aparició del motorista esdevé un símbol del missatger de la mort que assenyala Blai amb el dit, mentre que l'interpel·lat li respon amenaçant-lo amb el puny.

L'espai minimalista —un banc de parc, un arbre, un fanal, un fons de gran ciutat— ja no serveix de punt de trobada d'encontres efímers com passava en les dues peces anteriors, ans al contrari: és un lloc de pelegrinatge habitual de dues vides, mig beckettianes, desencisades i sense futur. Bartra fa progressar l'acció no pas per mitjà del despullament i del buidatge graduals de tot allò que no sigui la desesperança existencial de l'ésser, com faria Beckett, sinó que, amb calculada dosificació, omple de memòria i de sentit les raons que han dut la parella a la infelicitat (Formosa 1984: 7). L'empremta existencialista, més acostada a Camus que no pas a Sartre, és molt palpable a *L'hivern plora gebre damunt el gerani* en què Blai i Lena, gairebé imperceptiblement, aborden la

condició de l'home en el món: condemnat a «representar» el paper que li pertoca, sense possibilitat de fugida, angoixat, sense esperança, i, així i tot, incapaç d'adaptar-se al no-res (Bartra 1987: 404, 408, 411 i 414; Espinós 1999: 209).

L'«alteració» de *La metamorfosi*, de Kafka: *El tren de cristall*

Bartra sentí la necessitat d'emprendre «una projecció personal basada en *La metamorfosi*, de Kafka», perquè el relat li interessava bàsicament pels valors d'«acció teatral, filosofia, caracterització i poesia» i pel *sentit* que se'n derivava com a «mite de l'angoixa moderna sense sortida» (Bartra 1987: 425). El personatge de Gregor Samsa cobra en la poètica bartriana autenticitat tràgica per la seva condició heideggeriana d'«ésser per a la mort», incapaç d'establir un lligam amb el «món-vida»: «Com que Gregori no ha estat mai en el món *amb* els homes, la seva essència no pot obrir-se a l'existència» (Bartra 1987: 425). Bartra no «salva» Gregori Samsa, perquè el conceptua com una mena de «transsumpte grotesc» de Prometeu, i, per contra, troba en la figura de Greta, la germana, una significació especial de desenllaç obert: la de «la vida que vol ésser viscuda, malgrat tot, com una necessitat instintivament feliç» (Bartra 1987: 426).

El tren de cristall (1963 [1979]) confronta vivament el protagonista de la novel·la kàfka amb la resta de personatges que l'envolten i, en la comparació, Gregori Samsa en surt derrotat. La lectura bartriana de *La metamorfosi* se situa als antípodes de la tesi formulada per Vladimir Nabokov en la seva lliçó magistral sobre la novel·la recollida a *Curs de literatura europea*: Gregori Samsa pertany, segons l'autor de *Lolita*, al mateix món fantàstic que els personatges inhumans que el ronden, però almenys tracta d'escapar-se d'aquell món i treure's la màscara o la closca; pertany, també, al mateix món absurd que l'envolta, però entaula una lluita patètica i tràgica per sortir-ne i incorporar-se al món dels éssers humans (Nabokov 1997: 366-367).

A Bartra, contràriament, li devia revoltar la inanitat, absent de qualsevol ambició espiritual, de la vida de Gregori Samsa abans de la transformació i la manca de força dialèctica del seu «suïcidi» per inanició: «Des de la seva espessa mediocritat sense horitzons, viure ha consistit a haver d'enfrontar-se a resistències quotidianes que calia vèncer per tal de continuar subsintint dintre la rigidesa d'una societat alienada en la qual s'ha hagut de moure amb una funció de simple instrument. Gregori Samsa, més que “suïcidar” el seu terrible present, mata tot allò que ja era mort en ell, perquè l'esperança no era feta per a ell, ni per al seu primer pare, Kafka» (Bartra 1987: 426). En efecte, a *La metamorfosi*, Gregor pateix una degradació progressiva en què perd cada vegada més la capacitat humana de percepció de l'entorn, per bé que sense que minvi la seva afuada consciència, com més va més entristida, de l'allunyament i de la repugnància que genera el seu aspecte de coleòpter en els éssers estimats. A *El tren de cristall*, per contra, aquest procés de conscienciació es gira cap endins de Gregori de manera devastadora: no fa res més que il·luminar-li la frustració absoluta i la incapacitat de «realitzar-se en l'humà» (Bartra 1987: 425).

El primer acte d'*El tren de cristall* segueix fidelment la novel·la de Kafka amb lleus variacions que sobretot tendeixen a evidenciar la mediocritat espiritual de l'entorn de Gregori Samsa. En l'acotació inicial, per exemple, Bartra situa l'acció en un «ambient gris, vulgar i llardós, d'una dissimulada pobresa» (Bartra 1987: 431). El nucli familiar dels Samsa —representatiu de la classe mitjana de Praga, en vigílies de la Primera Guerra Mundial— s'interessa únicament per l'aspecte material de la vida, té uns gustos vulgars i explota, com si fossin uns paràsits, la bona voluntat del fill, ara transformat en un escarabat repugnant.

El segon acte, en canvi, comença a distanciar-se del text original amb la incorporació del retrat de l'enigmàtica Astra, una mena d'amor platònic i confident muda de Gregori Samsa, i de les pretensions del Gerent de «posseir» Greta que es faran més evidents en el magnífic final de l'obra. La invenció bartriana d'Astra —derivada de l'al·lusió al quadre de «la dona guarnida amb aquell embalum de pells» en la novel·la (Kafka 1985: 82)— és un pas més cap a la «total frustració» de

Gregori Samsa, ja que l'únic «tu» al qual pot adreçar-se és el retall inanimat de la pàgina d'una revista, fet que confirmaria la solitud i la incomunicació completes del personatge *abans* i, encara més, *després* de la seva transformació.

En el tercer acte, la irrupció dels tres dispesers barbuts, uns pedants surrealistes de per riure, que tenen una retirada als personatges ionescians, serveix per dur fins al paroxisme la sàtira de l'entorn paràsit i absurd de Gregori. En el monòleg final, Gregori recorda la seva infantesa, els seus passeigs solitaris per la ciutat i pels carrers de les prostitutes, i rememora també el somni del «tren de cristall», «símbol de l'ànima individual que transcendeix a símbol general de l'ànima humana, vehicle on va tota la humanitat condemnada a desaparició i destinada a resurrecció a través de l'amor i de l'ésser real...» (Bartra 1987: 427). La imatge de la successió de «morts i no morts» que, com un retaule esperpèntic, passa per la ment de Gregori Samsa —hi destaca la figura d'una anònima barjaula— corrobora la seva solitud i la seva reclusió insalvables, i esdevé el preludi que anuncia el seu viatge cap al món de les ombres.

La intervenció bartriana explora la dimensió més satírica dels personatges kafkians enfondint en les situacions que a *La metamorfosi* pràcticament només són insinuades. Manté les tres parts de l'obra original, una triada molt teatral a parer de Nabokov, però reserva el desenllaç per al breu quadre final, en què la dona de fer feines descobreix el cos sense vida de Gregori i la família Samsa es disposa a celebrar, amb l'arribada de la primavera, la fi del «problema» que els suposava la transformació del fill en un «insecte monstruós». En la mesquinesa espiritual de la família Samsa, s'hi obre una tímida escletxa d'esperança en la figura de Greta: és la primera a verbalitzar la idea que la «fastigosa bestiola» no és el seu germà i, després d'accelerar el desenllaç tràgic, esbatana la finestra per rebre la nova primavera oferint, en un gest instintiu ple de simbolisme, el seu cos voluptuós a mercè dels raigs del sol. Cap a la vida.

Nota bibliogràfica

Anglada 1997: Maria Àngels Anglada. «Les dones de l'*Odissea*». *Literatures* [de l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana], núm. 0 (novembre), pàg. 5-15.

Bartra 1985: Agustí Bartra. *Diccionario de mitología*. Barcelona: Grijalbo. Referencia.

Bartra 1986: Agustí Bartra. *Narrativa*. Vol. 1. Edició a cura de Llorenç Soldevila. Introducció de Miquel Dolç. Barcelona: Edicions 62. Obres Completes, 3.

Bartra 1987: Agustí Bartra. *Narrativa. Teatre*. Vol. 2. Edició a cura de Llorenç Soldevila. Introducció de Ricard Salvat. Barcelona: Edicions 62. Obres Completes, 4.

Dolç 1986: Miquel Dolç. «Introducció: El Crist i l'Ulisses d'Agustí Bartra». Dins: *Narrativa*, d'Agustí Bartra. Vol. 1. Edició a cura de Llorenç Soldevila. Barcelona: Edicions 62. Obres Completes d'Agustí Bartra, 3. Pàg. 5-31.

Eliot 1999: T. S. Eliot. «Poesia i teatre». Dins: *Sobre poètes i poesia*. Traducció de Betty Alsina Keith. Barcelona: Columa & Faig. Faig Arts / Monogràfics, 6. Pàg. 83-103.

Espinós 1999: Joaquim Espinós Felipe. *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*. Alacant: Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. Biblioteca de Filologia Catalana, 8.

Formosa 1984: Feliu Formosa. «Introducció». Dins: *L'hivern plora gebre damunt el gerani*, d'Agustí Bartra. Barcelona: Institut del Teatre. Biblioteca Teatral, 28.

Homer 1993. Homer. *L'Odissea*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: La Magrana. L'Esparver Llegir, 43.

Kafka 1985: Franz Kafka. *La metamorfosi*. Traducció i pròleg de Jordi Llovet. Barcelona: Proa. A Tot Vent, 180.

Maragall 1974: Joan Maragall. *El comte Arnau*. Edició a cura de Joan-Lluís Marfany.

Barcelona: Edicions 62. Antologia Catalana, 71.

Maragall 1984: Joan Maragall. *Nausica*. Text establert sobre el manuscrit de l'autor per Carles Riba. Edició a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Ariel. Clàssics Catalans.

Murià 1990: Anna Murià. *Crònica de la vida d'Agustí Bartra*. Pròleg de D. Sam Abrams.

Barcelona: Pòrtic. Vides i Memòries, 5.

Murià 1992: Anna Murià. *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*. Barcelona: Pòrtic. Assaig, 6.

Nabokov 1997: Vladimir Nabokov. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B. Vib, 227.

Salvat 1987: Ricard Salvat. «Introducció». Dins: *Narrativa. Teatre*, d'Agustí Bartra. Vol. 2. Edició a cura de Llorenç Soldevila. Barcelona: Edicions 62. Obres Completes d'Agustí Bartra, 4. Pàg. 5-29.

Solà 2006: Josep Maria Solà. *El somni de Grècia. La recepció catalana de la cultura clàssica*. Pròleg de Lluís Calderer. Berga: L'Albí. Idees, 10.

Aquesta obra no pot ser arxivada ni distribuïda sense el permís explícit de l'autor.

Us preguem que llegiu les [condicions d'utilització](#)

NAVEGACIÓ

revista.barcelonareview.com -----setembre - octubre 2008