
**CLÀSSICS DE LA LITERATURA UNIVERSAL
EN EL TEATRE CATALÀ CONTEMPORANI**

VERONICA ORAZI
veronica.orazi@unito.it
Università degli Studi di Torino

Resum: Síntesi de l'estudi de l'adaptació dels clàssics locals i universals, tant teatrals com literaris, a l'escena catalana contemporània i anàlisi de les tècniques i estratègies de reescriptura emprades pels dramaturgs i els col·lectius. De la investigació duta a terme emergeixen algunes tipologies i tendències, com ara la dramatització de textos narratius, l'actualització de clàssics teatrals, el teatre digital o *cyber theatre*, la hibridació de teatre de paraula i *performance*, la revitalització del teatre musical o la recreació dels clàssics a través de l'òpera i del teatre de titelles.

Paraules clau: Teatre català contemporani, òpera, teatre de titelles, Joan Sales, Josep Maria Benet i Jornet, Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, Àlex Rigola

Abstract: Synthesis of the study on the adaptation of the theatrical as well as literary local and universal classics in contemporary Catalan drama and analysis of the techniques and strategies used by playwrights and collectives. The investigation carried out shows some typologies and tendencies, such as the dramatization of narrative texts, the renewal of dramatic classics, digital and cyber theatre, the hybridization of text-based theatre and performance, the revitalization of the musical or the recreation through opera and puppet theatre.

Keywords: Catalan Contemporary Drama, Opera, Puppet Theatre, Joan Sales, Josep Maria Benet i Jornet, Comediants, La Fura dels Baus, Dagoll Dagom, Àlex Rigola

1. INTRODUCCIÓ

En aquestes pàgines em proposo il·lustrar breument el que ha emergit d'una investigació encaminada a detectar els mecanismes del procés d'adaptació i reescriptura dels clàssics en el teatre català contemporani i les seves relacions amb la societat i el públic dels nostres dies. Això s'ha realitzat a partir de l'estudi del panorama dramàtic actual i de l'anàlisi de les seves manifestacions més suggestives i útils per a reconstruir el marc de la recepció i reafirmació dels clàssics de la literatura universal a l'escena catalana d'avui. Així doncs, descriuré sintèticament els resultats aconseguits, que han permès esbrinar quins són els objectius, les estratègies i les tipologies de plasmació del text i de l'espectacle teatrals fruit de la recreació d'obres mestres o bé de figures icòniques en la dramàtica a la Catalunya actual.

Pel que fa als objectius, les adaptacions estudiades evidencien la voluntat de reafirmar la vigència dels clàssics universals i del seu missatge per a implicar el públic i estimular la reflexió i la consciència civil; alhora, les estratègies desplegades també perfilen una tècnica d'actualització de continguts intemporals segons la perspectiva del paper social del teatre i de la seva incidència en les societats globalitzades de la nostra època; finalment, les línies experimentals de la renovació dels clàssics es concreten en formes i tipologies innovadores de recreació, assolides mitjançant la modernització d'elements icònics (obres i figures) i del seu valor simbòlic, per a arrelar-los en la realitat dels espectadors del nostre temps (Orazi 2013a).

De l'anàlisi realitzada emergeix l'existència d'algunes tendències, compartides per dramaturgs i grups teatrals, que es poden classificar essencialment en quatre macrotipologies: peces de teatre de paraula o de text, hibridacions entre el teatre i l'espectacle performatiu –fins i tot el macrospectacle–, òperes i teatre de titelles.

2. TEATRE DE PARAULA, TEATRE DE TEXT

Pel que fa a la primera categoria, és a dir, la producció de peces de teatre de paraula o de text, els exemples són especialment nombrosos i testimonien la voluntat de reescriure els clàssics per a tornar a proposar-ne el missatge universal segons una perspectiva actualitzada. L'element bàsic n'és el text per recitar, on la paraula juga evidentment un paper central, tot i que els elements experimentals resultin igualment abundants, reflex de les línies d'investigació més innovadores de la dramaturgia contemporània. Aquesta tendència es concreta en dues subcategories, això és la dramatització de clàssics narratius (tant catalans com estrangers) i les reescriptures de clàssics del teatre universal.

2.1. DRAMATITZACIÓ DE CLÀSSICS NARRATIUS

Una de les subcategories d'aquesta tendència consisteix en la dramatització de clàssics de la narrativa catalana que s'han tornat clàssics universals: un exemple paradigmàtic l'ofereix la *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanch* (1988) de Josep Maria Benet i Jornet (1989a i 1989b; Capmany 1989; Orazi 2018a), que sintetitza la trama sencera del model, especialment pel que fa a les aventures dels personatges principals, per revitalitzar el sentit global de l'obra (Benet i Jornet 1989a). Benet proposa una lectura personal del *Tirant*, prescindeix de la secció inicial i comença la peça amb la participació de Tirant al torneig en Anglaterra. L'acció es desenvolupa a partir de la temàtica cavalleresca i després de l'amorosa, protagonitzades pels personatges principals de la novel·la (Tirant i Carmesina, Estefania i Diafebus, Hipòlit i l'emperatriu, Plaerdemavida i Ricard d'Agramunt), amb el tema del viatge al rerefons i algunes citacions extretes de la historiografia catalana medieval a les narracions de les batalles, com ara la de les Illes Formigues (1285), protagonitzada per Roger de Llúria i basada en Desclot (§§ 158 i 166) i Muntaner (§§ 129-137) (Orazi 2018b; Orazi 2019a). Amb la seva síntesi extrema, que tot i així aconsegueix reproduir el complex i ric desenvolupament narratiu de l'original, Benet adapta l'ús de la metalepsi a la representació i aprofita de manera genial l'espai escènic i la luminotècnica: els canvis d'escena es realitzen a teló obert, sempre a la vista del públic, i l'escena s'organitza segons una doble articulació de l'espai, amb un segon escenari sobrealçat que permet desdoblar tant el desenvolupament cronològic com el de l'acció i, quan s'escau, mostrar contemporàniament esdeveniments paral·lels en l'espai i en el temps (de fet, quan l'acció s'atura en una part de l'escenari, continua desenvolupant-se a l'altra). Aquest efecte es perfecciona mitjançant l'ús de la luminotècnica i de la mímica per part dels actors, els quals es mouen al ralenti o s'immobilitzen amb el *freeze* (o congelació teatral) quan la part de l'acció que estan interpretant es suspèn, per a tornar a emprendre-la després on l'havien aturada. Aquesta forma peculiar de treballar l'eix espaciotemporal reflecteix la profunditat i la complexitat d'una trama que, tot i que sintetitzada, resulta difícil de posar en escena i que el dramaturg plasma precisament gràcies a la construcció de l'escenari, a l'ús estratègic dels efectes visuals i a la capacitat performativa dels actors, mantenint una cohesió absoluta en el desenvolupament de l'acció.

També les dramatitzacions de clàssics universals que procedeixen d'altres cultures resulten especialment abundants; tan sols recordaré *Metamorfosi* (2005) de La Fura dels Baus (Orazi 2016a), una peça de teatre de cambra, intimista i minimalista, concebuda per a un escenari a la italiana, amb un text per recitar. En l'obra s'hi analitzen els mecanismes que

influeixen en les relacions socials que causen l'alienació progressiva i la deshumanització de l'individu, fins i tot i paradoxalment en una societat massificada com l'actual, on l'única via d'escapament d'aquesta situació és l'aïllament. S'aconsegueix així renovar la reflexió de l'original kafkià sobre l'alteritat, el rebuig de la individualitat per part d'un entorn massificat i el falliment de tot el que és subjectiu: és aquesta la metamorfosi que experimenta el protagonista de la dramatització furera, presentada segons l'estil del grup, que sintetiza el missatge del text font gràcies al peculiar treball dels actors i a la recreació –tant real com virtual, és a dir tecnològica– del món tancat del protagonista. La peça investiga l'angúnia de l'home del segle XXI i el seu enfrontament amb la societat, el resultat dels quals són la soledat i la falta de solidaritat. La Fura, doncs, presenta una metamorfosi no zoomorfa i per tant no mimètica sinó mental i metafòrica (el protagonista no es transforma en un insecte) a través de la qual analitza amb lucidesa les dinàmiques malaltes de la societat actual.

El text s'ha redactat en col·laboració amb el dramaturg i director Javier Daulte, fent servir també fragments de l'original kafkià (en la traducció realitzada per Jorge Luis Borges) i contamina el component textual amb l'element tecnològic i digital, segons l'estètica furera.

El protagonista, presentat com un símbol de l'època actual, un dia es desperta, decideix aïllar-se del món i es tanca en la seva habitació (una teca de vidre al mig de l'escena, un cub transparent de 4 metres per 4, que funciona com un escenari dins d'un altre escenari, amb una estructura semovent, polivalent i polisèmica). La peculiar metamorfosi de Gregor Samsa es percep inicialment per l'alteració de la seva veu, mitjançant uns efectes acústics que n'emfatitzen el canvi. Tot passa en la seva ment i el públic comparteix l'experiència visionària i claustrofòbica del personatge. El decorat minimalista contribueix a suscitar aquestes sensacions i a transmetre el missatge: tot element és transformable i canviant en aquest escenari generatiu que està en constant evolució i que té un fort potencial simbòlic, emfatitzat pel dinamisme de l'actuació que evoca una sensació de fragmentació, amplificada per una gran pantalla (de 10 metres per 6) que hi ha al fons de l'escena i on es projecten imatges durant la funció. També l'escenari, doncs, es metamorfosa al llarg de la representació, com un espai que adquireix vida pròpia, i reforça el missatge de la peça. A més, els vídeos produeixen un desdoblament narratiu i realitzen un joc de perspectives múltiples que remet a la percepció i concepció fragmentària del jo i de la realitat, típiques de la postmodernitat.

D'aquesta manera, el grup emfatitza el missatge del text original, aprofitant el tema de la supervivència en una societat que rebutja tot el que és massa personal, individual i no convencional.

2.2. REESCRIPTURES DE CLÀSSICS DEL TEATRE UNIVERSAL

Al mateix temps, es produeixen reescriptures de clàssics del teatre tant català com d'altres cultures. Pensem per exemple en *Terra baixa (Reload)* (2011) de La Fura dels Baus (de la peça homònima d'Àngel Guimerà, amb la interacció entre actors reals i virtuals –és a dir, els que apareixen als enregistraments de la pel·lícula *Terra baixa*, dirigida per Isidre Ortiz) o també en el *Boris Godunov* (2008; Orazi 2013c; Orazi 2019c) del mateix grup, inspirat en el drama històric d'Alexandr Puškin, o encara les adaptacions de clàssics teatrals universals que, durant els últims quinze anys, ha realitzat Àlex Rigola (Orazi 2013b), com ara *Ubú rei*, de 2002 (d'*Ubu roi* de 1896 d'Alfred Jarry), *Santa Joana dels escorxadors*, de 2004 (de l'obra de Bertold Brecht, que va ser presentada com a radiodrama el 1932 i estrenada el 1935), les peces d'inspiració shakespeariana *Ricard 3r*, de 2005, i *A Midsummer Night's Dream*, de 2014 (Orazi 2014), i, finalment, *Un enemic del poble*, de 2018 (de la peça homònima de 1882-1883 d'Henrik Ibsen).

El *Ricard 3r* d'Àlex Rigola, per exemple, es caracteritza per la projecció d'imatges i per l'ús innovatiu de les tècniques audiovisuals, les accions en directe i la música rock en viu. Aquesta audaç reescriptura es desenvolupa als anys 80 del segle passat i Ricard III és un individu ambiciós que lluita per imposar-se en un món competitiu, en un context social contemporani on la solitud, les actituds obsessives i la insensibilitat poden desembocar en una irracionalitat boja, que s'aprofita per aconseguir el poder. En aquest context escènic, Ricard és un individu fracassat i, per tant, menyspreat, un antimodel que reacciona procurant-se una arma i fent una massacre per esborrar els models imposats per la societat. Es produeix així una acció violenta i dramàtica que funciona com a metàfora impactant i provocatòria per tractar el tema de l'ambició desenfrenada i la set de poder. L'ús de la luminotècnica, dels silencis, dels efectes d'àudio i de les parts corals en què els personatges reciten a l'unison amplifiquen l'experimentalisme innovador de la peça i el seu impacte en el públic amb la finalitat d'estimular la reflexió i actualitzar el missatge de l'obra mestra shakespeariana.

També *A Midsummer Night's Dream*, del mateix Rigola, transposa el text font en un món d'ebrietat, sensualitat i excessos. L'acció es desenvolupa al començament dels anys 60 del segle XX, en la *Factory* novaiorquesa d'Andy Warhol, el centre d'avantguarda més transgressiu d'aquell moment. En la peça, bailarins, cantants, actors, personatges del món del cinema i una multitud de *groupies* i *sex addicted* que busquen sensacions fortes s'entrecenen en la *Factory* de l'artista per experimentar tot tipus de dissipació, entre quadres, pel·lícules, música i *performance*, per *walk on the wild side*. L'adaptació, com la mateixa història de la *Factory*, demostra que aquest món de somni, fet de drogues i sexe, en aparença exaltant, es revela destructiu i qui el desitja acaba per vacil·lar perillosament entre exaltació i desesperació (amb un toc d'arrogància egolàtrica), acabant arrossegat per una irrefrenable i inapagable voluntat d'anar cada cop més enllà i aconseguir la satisfacció d'impulsos incontenibles, irrenunciables i quimèrics.

3. HIBRIDACIONS DE TEATRE DE PARAULA I PERFORMANCE

La segona línia experimental citada produeix una notable varietat d'obres teatrals, amb un text per recitar, hibridades amb actuacions performatives. Aquesta categoria es diferencia en algunes subcategories ulteriors, és a saber: espectacles de format tradicional, macroespectacles, teatre digital i *cyber theatre* i teatre musical.

3.1. ESPECTACLES DE FORMAT TRADICIONAL

Aquest tipus de peces són pensades per a ser representades en un espai convencional, com ara un escenari a la italiana, com per exemple la *Degustació de Titus Andrònic* (2010) de La Fura dels Baus (Greco 2013) o *Bestiari* (1995 i 2007) de Comediants (Orazi 2015).

Precisament *Bestiari* ofereix la dramatització del *Llibre de les bèsties* de Lull (setena part del *Llibre de les meravelles*) i és la primera peça de Comediants basada en un text d'autor on els actors reciten, en què el grup hibrida l'acció performativa amb el teatre de paraula. El col·lectiu fa servir els apòlegs lul·lians per denunciar els vicis i els defectes dels homes de qualsevol època, subratllant perversions morals intemporals (com ara la malícia, la maldat, l'engany, la falsedat, la desllealtat, el frau i la mentida). La fauna fantàstica recreada per Comediants en reflecteix la màgia i l'estil peculiar, fins i tot aprofitant un vestuari inspirat en les creacions de Sergej Diaghilev. L'obra expressa un cop més el compromís i denuncia mals antics que reapareixen actualitzats, com per exemple l'ambició de control social i polític, els condicionaments, la violència oberta o bé encoberta, per tal d'estimular la reflexió a través d'una metàfora transparent i intemporal, on els contes de l'original són interpolats en la representació segons la tècnica de la caixa xinesa. *Bestiari*, doncs, és una

síntesi de la sàtira contra la corrupció del poder i la manipulació, descrita de forma emfàtica a través de la perspectiva del món animal. Un exemple de teatre quimèric i imaginatiu, a l'estil del grup.

3.2. MACROESPECTACLES

Integren la categoria d'adaptacions que hibriden teatre i espectacle performatiu també els macroespectacles, concebuts per muntatges en espais oberts (urbans o bé naturals) per a centenars i fins i tot milers d'espectadors, com ara *Meravelles de Cervantes* (2000) de Comediants (Orazi 2015), relectura de cinc *entremeses* (*La cueva de Salamanca*, *La elecció de los alcaldes de Daganzo*, *El viejo celoso*, *El retablo de las maravillas*, *Los habladores*) revitalitzats a través d'una reescriptura lúdica i humorística, contaminada per la festa, el circ i la *Commedia dell'Arte*, constantment acompanyada per la música per expressar la crítica social i política mesclant màgia, enganys i hipocresia. En escena hi ha catorze actors que interpreten cinquanta personatges i que canten, ballen i fan acrobàcies. La companyia realitza una síntesi entre passat, present i futur gràcies a la presència d'un animal-robot del qual brota la música en alguns moments de l'actuació. La reelaboració, com els originals en què s'inspira, parla de l'ésser humà, de la falsedat, de la impotència, de l'engany, en fi, de temes intemporals que permeten sensibilitzar el públic des d'una perspectiva actual, per tal que els espectadors puguin redescobrir Cervantes i reflexionar sobre els temes que es presenten en l'escena.

3.3. TEATRE DIGITAL I CYBER THEATRE

A més de tot això, la nova dimensió escènica propiciada per Internet ha desembocat també en el teatre digital i el *cyber theatre* (La Fura 2001 i Martorell 2004), un dels exemples més impactants del qual és *Faust Shadow* (1999) de La Fura dels Baus (Villa Uriol et al. 2000; Orazi 2017), un espectacle virtual en quinze actes que permet a tothom transformar-se en actor digital i interpretar els diferents personatges de la versió cibernètica i que culmina en dos macroespectacles titulats *Eclipsi total en la psique de Margarita. Instal·lació cosmològica viva*, estrenats simultàniament en dos llocs diferents (un parc de Múnic, on hi ha un tòtem que representa Faust, i Geisberg –a prop de Salzburg–, on una estructura gegant representa Margarita), que es transmeten en directe durant l'eclipsi de sol de l'estiu de 1999. La representació fou disponible en línia durant un any i mig i hi participaren els actors de La Fura, l'Orfeó Donostiarra, un músic, un operador de càmera i dos equips de tècnics (un de so i un altre per activar les macroestructures), tots visibles al llarg del desenvolupament de l'acció, en què s'aprofitaren dues maxipantalles, una gran grua i unes estructures totèmiques (la geganta que representava Margarita i l'escultura-instal·lació que representava Faust). Inicialment, la companyia presenta el seu *Total Faust. Cosmological Spectacle* en una plataforma informàtica (<www.FaustShadow.com>) amb l'intent d'unificar idealment el món amb el seu espectacle cibernètic global. Això es realitza a partir de l'espai virtual de la xarxa, potencialment infinit, i es desenvolupa fins a l'espai físic durant el muntatge dels dos macroespectacles, enriquits per la dicotomia simbòlica llum-ombra, que es concreta durant l'eclipsi. Les dues macroestructures totèmiques que representen Faust i Margarita desenvolupen l'acció des de dos llocs aïllats i ho fan a través d'una transmissió en directe que es projecta a les maxipantalles. En el moment de l'eclipsi total, les pantalles s'apaguen i s'interromp la transmissió; llavors, uns llums s'encenen sobre el cossos dels protagonistes, és a dir, en les macroestructures que els representen, l'acció reprén i, quan la llum del sol torna a aparèixer, l'Orfeó Donostiarra canta el final de *La damnation de Faust* i el macroespectacle finalitza, perquè el guió d'aquest espectacle cosmològic segueix idealment la projecció progressiva de l'ombra durant l'eclipsi i culmina en el moment de l'eclipsi total.

Un cop més s'emfatitza la consciència de la natura fragmentària de l'individu i de la seva percepció del real, l'intent conseqüent per superar-la i tractar d'assolir una unitat que es revela un anhel més que una possibilitat concreta, degut als mateixos impulsos disgregants i a les contradiccions de l'individu, de la realitat i de la història. Tot això es presenta de manera metafòrica en dos plans diferents, aprofitant la imatge mental i física de l'ombra per establir un paral·lelisme entre el jo escindit de Faust i la contraposició llum-ombra de l'eclipsi.

3.4. TEATRE MUSICAL

Pel que fa a aquesta tipologia d'espectacles, des de la meitat dels anys 70 del segle passat es va produir la revitalització d'aquest subgènere teatral al panorama europeu, protagonitzada pel col·lectiu Dagoll Dagom (Orazi 2016b) amb les seves creacions suggestives, com ara *Mar i cel* (1988), de l'obra homònima d'Àngel Guimerà (1888), *Scaramouche* (2017), de la novel·la de Rafael Sabatini (1921), i *Maremar*, estrenada el mes de setembre de 2018 en el Teatre Poliorama de Barcelona, que tracta el tema dels refugiats emprant com a metàfora narrativa el *Pèricles, príncep de Tir* shakespearà, amb música i lletres inspirades en les cançons de Lluís Llach.

Sense cap dubte, però, l'obra símbol del grup i de la seva trajectòria és *Mar i cel*: s'estrena el 1988, s'edita el 2000, es reelabora el 2004 per al 30è aniversari del grup, es torna a editar el 2010 i s'adapta i publica un altre cop el 2014 amb motiu del 40è aniversari del col·lectiu. El 2014, doncs, el grup actualitza i fixa el text i la seva posada en escena, pensant en el públic d'avui, especialment el més jove. L'acció es desenvolupa al segle XVII i presenta aspectes de gran actualitat (els moros són expulsats i deixen la península ibèrica); la història s'ambienta en una embarcació de pirates i des del començament es concreta la contraposició de dos mons, el cristià i el musulmà. Al text-partitura hi ha fragments que funcionen com a *leitmotiv* wagnerià, és a dir, que susciten la mateixa resposta emotiva a través de l'associació amb determinats personatges, situacions i sentiments, que donen unitat a la peça. El canvi macroscòpic que realitza aquesta reescriptura remet al subgènere en què l'adaptació s'inscriu, o sigui, el teatre musical, que l'apropa a un públic més ampli. Els tres actes del text original es redueixen a dos, amb 24 escenes breus. S'hi ha afegit l'escena inicial en què el rei Felip III emet l'edecte d'expulsió, i l'escena final, on les ombres dels morts surten del mar per lamentar el tràgic desenllaç de l'acció. Pel que fa als temes, s'atenua el component religiós de l'original i es presenten valors diferents, com ara la tolerància i la convivència amb l'Altre en la societat multiètnica actual, i s'emfatitza la violència per a condemnar els contravalors corresponents. El tema de l'amor impossible es reelabora extremitzant la conflictivitat entre els grups implicats (moros i cristians del segle XVII) i els protagonistes pateixen les conseqüències de la intolerància i del fanatisme religiós, que desemboquen en un desenllaç tràgic. El llenguatge s'actualitza i supera el to emotiu i romàntic de l'original, també per adaptar-lo al gènere musical. En l'escenografia ara predomina la nau de pirates, de fet un escenari dins d'un altre escenari, per les seves dimensions (9 metres d'eslora) i per l'efectisme (imita el moviment dels corrents, el ritme de les ones, etc.), i l'acció es desenvolupa en nivells diferents (en el pont de la nau, sota la coberta principal, a les cabines, a la bodega) i per això es dinamitza. La novetat absoluta la representen l'efectisme audiovisual aprofitat com a element escènic (projeccions animades, ambientació marina, etc.) i la luminotècnia, que es fan servir fins i tot per a conformar l'espai escènic.

4. ADAPTACIONS OPERÍSTIQUES

Una part ben rica d'aquest tipus de producció es concreta en la col·laboració de dramaturgs i grups de teatre amb el sector de l'òpera, també diversificada en subcategories segons el subgènere operístic amb què es fusioni i el públic a què vagi dirigida, és a dir, *opera buffa*, òperes per al públic adult i òperes per al públic infantil i juvenil.

4.1. ÒPERA BUFFA

Entre els exemples d'*opera buffa* més interessants cal recordar tres adaptacions de Comediants: *La Cenerentola* (2007), *L'italiana in Algeri* (2009) i *Il barbiere di Siviglia* (2011) de les òperes homònimes de Gioachino Rossini (Orazi 2015; Orazi 2019b: 167-172). En aquesta ocasió, mencionaré tan sols una obra pionera del gènere, *En Tirant lo Blanc a Grècia* (1958) de Joan Sales (Sales 1972 i 1990; Pasqual 2008; Ferrando Morales 2015; Orazi 2018a), que dramatitza la novel·la de Joanot Martorell per a fer-la accessible als espectadors del seu temps, realitzant una operació de popularització perfectament aconplida (Folch i Pi 1990; Triadú 2000; Garcia i Raffi 2012). En l'òpera l'amor és el fil conductor de l'acció, que es desenvolupa a Constantinoble (Sales prescindeix de la part inicial de l'original) entre empreses bèl·liques i passió amorosa i és precisament aquesta la que aprofita l'autor per a emfatitzar a poc a poc el component *buffo* de la seva adaptació. Sales també al·ludeix a les cròniques catalanes medievals per evocar moments llegendaris del passat de la Corona (en l'òpera apareixen en escena els almogàvers i s'hi detecten referències a l'almirall Roger de Llúria i a la batalla de Roses i de les Illes Formigues de 1285 i també a l'episodi de l'enfonsament de les embarcacions de la Companyia catalana a Gal·lípoli relatat per Muntaner, quan Tirant fa cremar les seves naus). Així doncs, el component còmic i humorístic esdevé central i es concreta mitjançant la peculiar presentació de les situacions, de l'aparença física dels personatges i les dinàmiques entre ells, el llenguatge, la mímica, la música, el cant, la dansa, el trencament de la quarta paret per implicar el públic i, finalment, pel canvi radical de l'epíleg, amb la proclamació de Tirant com a emperador i l'anunci del seu casament amb Carmesina, que torna el final tràgic de l'original en un *happy ending* perquè, com diu el mateix emperador, «En una òpera bufa que vulgui alegrar el poble faria mal paper el botxí» (Sales 1972: 168).

4.2. ÒPERES PER AL PÚBLIC ADULT O BÉ INFANTIL I JUVENIL

Pel que fa a les abundants òperes per al públic adult, resulta especialment suggestiva la comparació entre adaptacions diferents del mateix original, com ara en el cas de *l'Orfeu i Eurídice* (1762) de Gluck, qui precisament amb aquesta òpera va realitzar el primer intent de reforma operística caracteritzat per l'intimisme i l'estudi de les emocions.

L'Orfeu i Eurídice (2002) de Comediants (Orazi 2015; Orazi 2019b: 167-172), estrenada en el Festival Internacional de Peralada, ofereix la relectura de l'òpera original en tres actes, amb una estructura simple, tres personatges, ballet i cor, manté l'essencialitat dels seus elements clau i reafirma un mite intemporal, ara enriquit gràcies a la luminotècnia i a l'ús simbòlic del cromatisme, que tenyeixen completament l'escena, permeten al públic compartir els sentiments dels personatges i veure la realitat des de la seva perspectiva. El muntatge, minimalista i essencial, amplifica aquestes característiques i es manté fidel a l'original.

En canvi, *l'Orfeu i Eurídice* (2011) de La Fura dels Baus, presentat en el mateix Festival de Peralada nou anys després de l'estrena de l'adaptació de Comediants, concreta una relectura diferent de l'òpera, antitètica respecte a la dels predecessors: La Fura crea un

espectacle total, una òpera que es pot muntar en qualsevol espai escènic, fins i tot el menys convencional, l'orquestra toca i al mateix temps es mou, actua sobre un escenari inclinat i es torna un *altrezo* sonant. La lira d'Orfeu és una lira gegant formada per quaranta músics i cada un d'ells és una de les seves cordes, que vibra amb cada nota i acord musical, per obrir una a una les portes de l'infern i rescatar Eurídice. La Fura ambienta l'obra en l'edat mitjana, una època obscura en paraules de Carles Padrissa, i en l'escenari es projecten imatges de l'infern segons una iconografia tradicional, que s'alternen amb instantànies del camp de concentració d'Auschwitz, perquè «l'infern també som nosaltres quan callem observant altres inferns», com va afirmar Padrissa en una entrevista radiofònica. L'experiència de la interpretació, també dels músics, és viscuda com un acte irrepetible, com passa amb els *performers* o els músics de rock.

Finalment, també s'han produït òperes per al públic infantil i juvenil, com ara *La petita flauta màgica* (2001) i *La Ventafocs* (2008) de Comediants, en què el *libretto* dels originals s'ha sintetitzat i traduït al català i al castellà per apropar el text i l'acció als espectadors més joves (Orazi 2015; Orazi 2019b: 167-172).

5. TEATRE DE TITELLES

Finalment, és ben sabut que el teatre de titelles té una llarga i important tradició en l'àmbit lingüísticocultural català, tant pel que fa a les produccions per al públic infantil i juvenil com per al públic adult (Martín 1998; Astles 2018), com demostra la rica programació de Fires i Festivals que des de fa temps s'organitzen per tot arreu als Països Catalans (<<http://www.unima.cat/festivals/>>): entre les més conegudes, es poden mencionar la Fira de Teatre de Titelles de Lleida, que el mes de maig de 2018 va celebrar la seva 28^a edició. Es tracta d'un tipus de producció on coexisteixen text (també literari), música, dansa, efectes especials i que fins i tot concreta hibridacions entre teatre de titelles i teatre per a actors/personatges humans. Aquesta específica dimensió dramaturgic té des de fa anys un espai d'actuació propi en contextos força rellevants, com ara el Teatre Nacional de Catalunya, on es va muntar el *Hansel i Gretel* del Centre de Titelles de Lleida o bé *La Ventafocs* (temporada 2014-2015) de la companyia Teatre Nu amb dramaturgia de Josep Maria Benet i Jornet (2004), ja des de la direcció de Domènec Reixach, qui va obrir el teatre a aquesta línia d'investigació i va precedir en el càrrec l'actual director –Sergi Belbel–, el qual també segueix desenvolupant aquestes activitats. També cal recordar la companyia Marduix Titelles (Mauri 1996), fundada el 1976 per Joana Clusellas i Jordi Pujol, un altre grup pioner que va celebrar el seu trentè aniversari (*Barcelona* 2012: 194-199); i la companyia de comedians La Baldufa, fundada a Lleida el 1996. Precisament Marduix, que el 2018 ha rebut la Creu de Sant Jordi, també munta adaptacions de clàssics amb titelles i ninots, fins i tot de grans dimensions, com ara *A l'ombra del Canigó* (1987) del poema de Verdaguer, estrenada a la Fira de Tàrraga; el *Tirant lo Blanc* (1989), presentat en el Teatre Principal de Lleida el 1990 amb ocasió dels cinc-cents anys de la publicació de la novel·la; o bé *Joan de l'Ós* (1991), a partir de la versió de la llegenda popular reelaborada per Apel·les Mestres i Josep Maria de Sagarra. A propòsit de la seva adaptació del *Tirant*, el grup defineix la peça com a «teatro de actores y figuras» i afegeix:

Hemos procurado conservar el espíritu del autor dando al espectáculo el toque de ironía, crueldad y ternura que tiene la obra con pinceladas personales, estéticas y escénicas, dando al montaje nuestra propia visión. En la adaptación que hemos hecho, intentamos captar y reflejar el ambiente del s. XV, las descripciones de los rituales de cavallerías en el torneo, las crueles batallas contra gigantes, moros y turcos así como las intrigas de palacio, las fiestas y los amores que vive el protagonista Tirant el Blanc. Espectáculo dedicado a todos los públicos, pequeños y mayores con el deseo de que cada uno, con su filtraje, pueda disfrutarlo (programa de mano del espectáculo).

6. CONCLUSIONS

Totes aquestes tendències experimentals aplicades a la revitalització dels clàssics en el teatre català contemporani confirmen la vigència intemporal dels originals actualitzats precisament a través de la modernització dels seus temes i missatge. Totes testimonien la vitalitat tant de les fonts com de les línies d'investigació dramaturgic més avançades, caracteritzades per la hibridació de teatre i *performance* amb la tecnologia, l'element digital o material (figures i objectes) i la música, de manera que es concreten en una interacció constant, potentment interdisciplinària, que reafirma la idea d'espectacle total a la base de la concepció actual del teatre.

VERONICA ORAZI
veronica.orazi@unito.it
Universit  degli Studi di Torino

BIBLIOGRAFIA

- Astles, C. (2018) «Puppet Theatre as Response to Dictatorship in Catalonia and Chile», dins Santos Sánchez, D. ed., *Theatre and dictatorship in the Lusso-Hispanic world*, New York, Routledge, cap. 8.
- Barcelona: *Visual Culture, Space and Power* (2012), Buffery, H., Caulfield, C. eds., Cardiff, University of Wales Press.
- Benet i Jornet, J.M. (1989a) «Nota», dins Benet i Jornet, J.M., *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc (peça basada en la novel·la de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba)*, Barcelona, Edicions 62.
- Benet i Jornet, J.M. (1989b) *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc (peça basada en la novel·la de Joanot Martorell i Martí Joan de Galba)*, Barcelona, Edicions 62.
- Benet i Jornet, J.M. (2004) *La Ventafocs: potser sí, potser no: una història per a titelles*, Barcelona, Proa.
- Capmany, M.A. (1989) «Tirant lo Blanc o la mina d'or», dins Benet i Jornet, J.M., *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-13.
- Ferrando Morales,  .Ll. (2015) «El primer Tirant musical: (En) Tirant lo Blanc a Gr cia», dins *Investigar en humanidades*, Cutillas Orgil s E. coord., Alicante, UP, pp. 123-132.
- Folch i Pi, N. (1990) «Joan Sales i Tirant lo Blanc», *Serra d'Or* 365, pp. 62-63.
- Garcia i Raffi, J.-V. (2012) «Bibliografia de Joan Sales: obra i recepció crítica», *Estudis Romànics* 34, pp. 431-459.
- Greco, B. (2013) «Degustació de Titus Andronicus (2010): La Fura dels Baus rewrites Shakespeare», *Rassegna Iberistica* 99-100, pp. 85-93.
- La Fura dels Baus (2001) «Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología. Teatro digital», dins *Las fronteras del teatro. Tercer milenio*, monografía de *Cuadernos de Estudios Teatrales* 17, pp. 29-47.
- Martín, J.A. (1998) *El teatre de titelles a Catalunya*, Barcelona, PAM.
- Martorell Fiol, M. (2004) «La incursió en el mundo digital de la Fura dels Baus», dins *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Romera Castillo, J. ed., Madrid, Visor, pp. 387-397.
- Mauri,  . (1996) «The Marduix Puppet Theatre», dins *Catal nia* 44, 1996, pp. 46-47.
- Orazi, V. (2013a) «Verso la performance: esperienze teatrali comperanee in Spagna», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 16, pp. 51-73.
- Orazi, V. (2013b) «Alex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia – Teatro 2013», *Rivista Italiana di Studi Catalani* 3, pp. 77-98.

- Orazi, V. (2013c) «Dramma storico e sperimentalismo nel teatro spagnolo contemporaneo: il *Boris Godunov* de La Fura dels Baus», *Rassegna Iberistica* 99-100, pp. 71-83.
- Orazi, V. (2014) «Àlex Rigola riscrive Shakespeare: riletura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo», dins *A Warm Mind-Shake*, Concilio C. ed., Torino, Trauben, pp. 433-441.
- Orazi, V. (2015) «Comediants y los clásicos», *eHumanista/IVTTRA* 7, pp. 372-385.
- Orazi, V. (2016a) «La Fura dels Baus: transmedialidad y dramatización de textos narrativos en la escenificación de los clásicos (Dante, Sade, Kafka)», dins *Contemporary Catalan Classics – Contemporary Catalans and Classics*, Orazi, V. ed., monografia d'*eHumanista/IVTTRA* 9, pp. 224-236.
- Orazi, V. (2016b) «Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI», *Cuadernos AISPI* 7, pp. 29-46.
- Orazi, V. (2017) «Faust secondo La Fura dels Baus: teatro, opera, cinema», *Zeitschrift für Katalanistik* 30, pp. 333-355.
- Orazi, V. (2018a) «Comparing *Tirant* and *Quijote*. Four Plays of the Second Half of the 20th Century», dins *Chivalry, the Mediterranean and the Crown of Aragon*, Cortijo Ocaña, A. ed., Newark, Juan de la Cuesta, pp. 171-196.
- Orazi, V. (2018b) «Guerra combattuta, guerra raccontata: Ramon Muntaner e la sua *Crònica* (1328)», dins *Guerre combattute e guerre raccontate tra Medioevo ed Età moderna*, Lusso, E. ed., Cuneo, Associazione Culturale Antonella Salvatico / CIRBEC, Scripta n.s. IV, pp. 11-43.
- Orazi, V. (2019a) «Les batalles navals en la *Crònica* de Ramon Muntaner», dins *El mar, la navegació i la vida marítima a la Mediterrània medieval: testimonis cronístics i narratius*, Badia L. et al. eds., Barcelona, PAM, 2019, pp. 275-293.
- Orazi, V. (2019b) «Hibridación de teatro y ópera lírica en la escena española contemporánea», dins *Seduzioni teatrali nelle culture romanze*, Rescia L. ed., Torino, Nuova Trauben, pp. 160-178.
- Orazi, V. (2019c) «Identitat nacional i conflicte: el *Boris Godunov* (2008) de La Fura dels Baus», dins *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*, Marcillas I. i Sansano G. eds., València, PUV, pp. 329-347.
- Pasqual, M. (2008) «*Tirant* adaptat per Joan Sales», *Visat*, 6 [en línia], [consulta: 24.05.2018], [<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/ressenyas/68/29/-/5/classics-medievals/joanot-martorell.html>].
- Pinheiro Villar de Queiroz, F.A. (2001) *Artistic interdisciplinarity and La Fura dels Baus: 1979-1989*, tesis doctoral, London, Queen Mary University of London.
- Sales, J. (1990) *En Tirant a Grècia o qui mana a can Ribot*, Barcelona, Club Editor.
- Sales, J. (1972) *En Tirant lo Blanc a Grècia. Òpera bufa*, Barcelona, Club Editor.
- Saumell, M. (2001) *Teatre contemporani de dramatúrgia visual a Catalunya (1960-1992): Aportacions formals. Connexions amb el panorama internacional: Els Joglars, Els Comediants i La Fura dels Baus*, Barcelona, UB.
- Triadú, J. (2000) «Joan Sales: compromís personal i creació literaria», dins *Les literatures catalana i francesa: posguerra i engagement*, Barcelona, PAM, pp. 415-428.
- Villa Uriol, M.C. et al. (2000) «www.FaustShadow.com», dins *IEEE International Conference on Multimedia and Expo*, New York City, July 30th - August 2nd.