

La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat

Apunts d'un estudi escènic en l'òpera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019)

Marta MOMBLANT RIBAS

Universitat Rovira i Virgili

ORCID: 0000-0003-2424-6630

margaansati@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora per la URV amb la tesi «La Dramaturgia escènica des de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova creació: estudi de *L'enigma di Lea* (Portaceli/Argullol/Casablanca) en el marc de la programació operística del Gran Teatre del Liceu (1999-2019)». És directora d'escena en obres de teatre de text i òpera, i dramaturga. Des del 1991 ha dirigit més de quaranta produccions nacionals i internacionals. La seva nova escriptura s'està publicant, premiant i estrenant des del 2009. Compagina la tasca creativa escènica amb la pedagogia de les arts escèniques i la gestió teatral.

Resum

La supranarrativa escènica, en tant que conceptualització que es materialitza a partir de tots els vestigis escènics visuals i silenciosos que conformen la dramaturgia escènica, se'ns revela com un instrument catalitzador social per l'emmirallament que suposa i, com a tal, una valuosa eina d'autoconeixement. La combinació de tot plegat és el que ens defineix en cada època. Així s'esdevé també en la percepció de la identitat de la dona que arriba al públic de cada societat a través dels personatges femenins que han estat manipulats i transformats per a l'escena.

L'òpera *L'enigma di Lea* (Portaceli, Argullol, Casablanca), estrenada la temporada del 2018-2019 al Gran Teatre del Liceu, és una producció d'una nova composició i una nova escriptura dramàtica; d'un revisionisme d'un mite femení transgressor al qual s'aplica una anàlisi escènica sota la perspectiva holística de gènere, de mirada en femení.

Paraules clau: dramaturgia escènica, perspectiva de gènere, escriptura dramàtica, nova producció, Liceu, Carme Portaceli

Marta MOMBLANT RIBAS

La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat

Apunts d'un estudi escènic en l'òpera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanques) (GTL, 2019)

La praxi artística realitzada tant en l'àmbit internacional com en el nacional ens ha portat a advocar per un determinat valor afegit que connota la dramaturgia escènica. A l'inici de la trajectòria, a principis dels anys noranta, fou la intuïció la que ens feu copsar aquest valor afegit que defensem aquí. Després, al llarg de més de tres dècades en l'exercici de la creació escènica al teatre de text i a l'òpera, se'ns anà fent palesa la contundent importància de la seva funció artísticosocial. Arribats al primer quart del segle XXI, ha sorgit la inquietud de no veure-la posicionada encara de manera preeminent dins la comunitat escènica.

Durant anys de professionalització, hem sotmès intuïció i inquietud personals a observació, reflexió argumentació i debat. Hem filat prim en el reguitzell dels muntatges de creació pròpia tant com en les produccions d'altri. I en acabat, corroborem que la dramaturgia escènica no està emplaçada, malgrat la seva transcendència, on li correspon. Gestors teatrals, els mateixos artistes escènics, la crítica i el públic, tendeixen a banalitzar-la. Se n'obvia l'efecte mirall que suposa i, en conseqüència, se'n menysté l'impacte.

Anirem, ja d'entrada, un pas més enllà. Esquivarem l'etiqueta recurrent amb què es titlla comunament la *lectura personal* per parlar de la que ha fet un director d'escena d'una obra. El valor afegit artísticosocial que ens aporta la dramaturgia escènica esdevé clau d'interpretació, en permetre'ns detectar la idiosincràsia social a la qual el fet artístic es destina. I el que extraiguem d'aquest emmirallament, com veurem, contindrà dades de les quals altres disciplines —estudis humanístics en general, ciències socials, estudis de gènere, etc.— a la força se n'han de beneficiar. I vet aquí la corresponent inquietud que ens suposa no considerar-la prou preeminent.

La dramaturgia escènica ofereix una supralectura que s'aprecia, sobretot, en els revisionismes. En essència, en la revisitació d'un argument universal s'hi barregen dos relats: un és el del patrimoni humanístic, amb tota la càrrega que hagi macerat al llarg dels segles; l'altre és el de l'ara i aquí ineludible de tota nova producció. Una nova lectura sobreix, per tant, en contrastar el relat-base amb un relat enginyat de nou. Els relats-base, efectivament,

solen ser els pertanyents a la tradició; i els nous que es fan cohesionar amb aquests són una supranarrativa. Els primers són els relats mítics ancestrals dels quals fem revisionismes una vegada i una altra; el relat que generem de nou, *l'altre relat*, en proposar-lo per fer la nostra conceptualització escènica, esdevé *la mirada* de la direcció.

Al seu torn, aquest *altre relat* en pot ser un d'original, una invenció puntual que la direcció d'escena encunyi per a un revisionisme en concret. També pot ser, senzillament, un relat al servei d'una estètica idiosincràtica, com és el cas d'artistes plàstics que han entomat la direcció d'escena com, per exemple, el *Wozzeck* sota la direcció i la conceptualització escènica del johannesburguès William Kentridge (GTL, 2021-2022). O pot ser un *altre relat* encara —un, d'una altra mena ben distinta—, extret d'un altre context, que es faci contrastar —i amalgamar— amb el primer. Pel que fa a aquesta darrera modalitat, esmentarem que durant l'escriptura de la tesi en el curs de la qual sorgeix aquest article,¹ s'ha pogut veure en el Gran Teatre del Liceu un exemple que ha corroborat, més que cap altre, l'impacte d'aquesta supralectura ocasionada pel contrast d'un argument revisitat amb un relat nou i emancipat del de base. Ens referim a *Tosca* de Puccini, amb la direcció escènica de Rafael R. Villalobos (GTL, 2022-2023), qui al relat original d'aquesta òpera ha superposat, tan lliurement com ha cregut necessari, l'episodi de la mort de Pier Paolo Pasolini en un accident de cotxe en què es feia acompanyar per l'adolescent de qui, en un tracte de prostitució, se n'havia apassionadament encapritxat. El resultat del contrast d'ambdós relats ha fet emergir una vehement tergiversació dels continguts del drama verista, en la reeixida i contundent supralectura que n'ha esdevingut. El maridatge, però, ha pagat la pena en haver esperonat el debat a l'àgora, on s'ha destacat l'emmirallament social i s'ha mostrat tant la intolerància com l'autocomplaença de les diferents faccions.

En contrastar relats generem la dramaturgia escènica i apel·lem violentament als receptors implícits que som tots (Batlle, 2020: 259). L'efecte que en tots els casos s'esdevé és el d'una comprensió distinta, molt probablement nova i impensada, de la consensuada canònicament. Un nou biaix, com un nou color, a través del qual mirar-nos l'entorn, en manipula el significat, el perverteix, sí, i alhora —no podem negar-ne la facultat —, l'enriqueix.

Aquesta potestat del suprarelat no es manifesta tan sols en les revisitacions. Es veu cada vegada més sovint, també, en produccions de nova escriptura dramàtica. Amb més vehemència, s'aprecia en produccions on el treball d'una «escriptura del cos» porta cap a una dramaturgia silenciosa i visual (*Estudis Escènics*, 2022) en paral·lel a la textual.

En el teatre de text, la pròpia naturalesa del procés creatiu pot ocasionar aquesta supranarrativa de manera més cohesionada. Durant els assajos, si es contempla prou període de temps i marge per a la recerca del llenguatge escènic, es pot donar amb més espontaneïtat. Però això no vol dir pas que la dramaturgia escènica sigui preeminent en els preliminars de producció. No

1. Les dades, els noms i referències que s'aniran desplegant al llarg d'aquest article es troben ampliat, contrastats i documentats en el corpus de la tesi a la qual ens referim. Dipòsit: juliol 2023; defensa: 20 de setembre de 2023. Universitat Rovira i Virgili. Director de la tesi: Dr. Jesús Carruesco García.

acostuma a ser apriorística en relació amb el relat principal, ja que sovint sorgeix sobre la marxa. A tall d'exemple, ho hem apreciat en la programació vigent durant la present temporada a Barcelona a *Animal negre tristesa*, d'Anja Hilling, amb direcció de Julio Manrique, a la Sala Beckett; a *Zona inundable*, de Marta Barceló, amb direcció de Marta Gil Polo, al TNC; a *Viatge d'hivern*, d'Elfriede Jelinek, amb direcció de Magda Puyo, a la Sala Beckett (BCN, temporada 2022-2023).

Les problemàtiques de nova producció són múltiples i totes ben complexes, certament. Però, sense cap mena de dubte, una de les que més compromet l'espectacle escènic és la paradoxa de corroborar aquest idiosincràtic valor afegit que desplega la dramaturgia escènica i haver eludit la seva preeminència en la fase embrionària del procés creatiu escènic. Aquesta paradoxa que aquí ens ocupa posa en risc, en tota la seva vulnerabilitat, la recepció que en tinguin públic i crítica.

Hem cercat entre quins paràmetres es manifesta amb més vehemència en els escenaris de Catalunya la nostra paradoxa, doncs. I els paràmetres amb els quals, finalment, hem delimitat el marc de l'estudi són tres. Pertanyents a idiosincràsies independents —i precisament per això mateix—, en fer-los confluïr, creiem que ens permeten prendre el pols a la nostra contemporaneïtat escènica i, en conseqüència, comprovar com evidència, sense cap mena de pudor, problemàtiques socials i artístiques de primer ordre.

Considerant, doncs, els paràmetres —un de tres—, comencem: el tractament dels mites i la seva revisitació des de l'ara i aquí. Per la inherent qualitat que conté d'argument universal el mite, és en el seu revisionisme on la dramaturgia escènica, més eloqüentment, es manifesta preminent. Un altre dels paràmetres —dos de tres—: la nova producció de la nova escriptura dramàtica. Efectivament, atesa la magnitud de la qüestió que connota, és un sedàs ineludible. I un darrer —tres de tres—, n'ha de ser, irremissiblement, la perspectiva de gènere, per la incontrovertibilitat d'aquest paràmetre, a dia d'avui, a l'hora d'investir de caràcter científic tota anàlisi d'índole artistico-social en la nostra contemporaneïtat, tal com postula Díaz (Díaz, 2020).²

Tot el que hem expressat més amunt es fa més evident en l'escena operística. Obviarem el fet que també ho veuríem en les revisitacions dels musicals clàssics; fins i tot en els *remakes* d'un clàssic del cinema, és clar. Però ens acollim a l'òpera en tant que gènere perquè, d'entre altres raons que anirem esfrilgants a continuació, l'òpera reuneix ja d'entrada diversos requisits que la singularitzen. Els requisits principals i més evidents són: el fet de conformar espectacles encabits en programacions regulars i estables, amb seu pròpia, bé sigui un teatre, bé sigui en el marc d'un festival; per ser una de les arts de més envergadura d'entre les de l'espectacle en viu pel capital humà que comporta —emissors i receptors—; comptar amb una producció econòmicament acabada, cosa que fa que sigui aparador de manifestacions de poder i, per aquesta mateixa opulència, esdevé comparativament superior a la majoria d'altres manifestacions teatrals. De tot plegat es dedueix que, en la seva exhibició, es

2. El seu és un postulat holístic, i a ell ens adscriuim, en no admetre ni validar cap estudi de cap índole de cap branca científica o humanista sense l'aplicació globalitzant i transversal de la perspectiva de gènere, la identitat i la paritat, en el sedàs del que s'investiga.

desenvolupin molts més recursos escènics. És a dir les eines essencials de tota dramaturgia escènica. Un gènere de tal magnitud propicia l'ecosistema ideal en el qual immersió-nos en un estudi d'aquests paràmetres.

És a l'òpera on l'exercici de la dramaturgia escènica es manifesta i desenvolupa amb més vehemència, efectivament. En tenim infinitud d'exemples en produccions internacionals i també de locals exhibides arreu del món occidental, sobretot en les darreres quatre dècades. Les programacions operístiques estan conformades per un repertori consuetudinari que, en molts casos, és el tractament de mites i arguments universals. Aquest repertori és revisitat en nombroses noves produccions i exhibit en constants reposicions (*revival*). Atesa la seva naturalesa, doncs, és on la dramaturgia escènica es desplega exponencialment. És on, certament, amb més eloqüència sobresurt el seu punt àlgid. A Catalunya, en aquests moments, la dramaturgia escènica d'un espectacle operístic esdevé la punta visible de l'enorme iceberg submergit que és una nova producció pública i institucional. Per tant, la dramaturgia escènica se'ns revela, aquí més que en cap altra creació escènica, com la responsable final d'ancorar els ponts de relació amb el públic al qual es destina, bregant desesperadament quan cal, per a garantir-hi el diàleg. I si la conceptualització escènica no ha estat considerada preeminent en els preliminars del procés creatiu d'una nova producció de nova dramaturgia per una nova composició, és quan s'han pogut produir decalatges d'interpretació, amb el resultat d'un contingut distorsionat que deixa l'espectador desorientat...

En iniciar el procés metodològic que havia de corroborar el que aquí es postula, i aplicant tots tres paràmetres alhora, em va venir a la memòria una producció —molt abans que ni tan sols imaginés que m'embarcaria en un doctorat—, que s'havia estrenat a casa nostra tot just menys d'un any de l'inici d'aquesta recerca. Ja en sortir de la seva estrena —ho recordava molt bé—, vaig constatar que se'm refermaven, un cop més, la intuïció i la inquietud de tota la meva trajectòria. Més tard, efectivament, aquella producció havia de conformar el corpus de la meua tesi. Es tractava de l'òpera *L'enigma di Lea*, estrenada al Liceu el 9 de febrer del 2019, amb música de Benet Casablanca, autoria del text original de Rafael Argullol i direcció d'escena de Carme Portaceli (GTL, 2018-2019a).

L'encàrrec, seguint la jerarquia canònica a l'òpera, es feu primer al compositor Benet Casablanca, qui va demanar al seu amic Rafael Argullol d'escriure'n un llibret operístic. Alguns dels cantants ja havien estat seleccionats en les fases preliminars, i en virtut de la seva tessitura vocal (Egea, 2012 i 2017) es compongué la partitura. Fins que no estigué acabada la partitura amb el text, anys més tard, i amb tot el càsting líric i musical dat i beneït, no se cercà la persona per dur a terme la direcció escènica (GTL, 2018-2019b).

Aquest encàrrec es feu entre els mandats de dos directors artístics del Gran Teatre del Liceu: Joan Matabosch, qui l'exercí del 1999 al 2014 —després de la reconstrucció del teatre a causa de l'incendi del 31 de gener de 1994—,³ i Christina Scheppelmann, qui a partir del mes de juny del mateix any

3. A partir d'aquest any 2014, coincidint amb el traspàs del reconegut director belga Gerard Mortier, es demanà a Joan Matabosch de fer-se càrrec de la direcció artística del Teatro Real de Madrid, on en l'actualitat manté el càrrec.

2014 se situà al capdavant de la direcció artística del Liceu fins al 2019, any en què ja prendrà el relleu l'actual director artístic Víctor Garcia de Gomar. *L'enigma di Lea*, doncs, fou un encàrrec de Matabosch, i es produí i s'estrenà durant el mandat de la directora alemanya.

Amb l'ànim de repensar-nos en tant que comunitat escènica, només havia d'espigolar, per dins, el que ja hi era. Per tant, ha estat en el procés de prendre nota de la riquesa artística i conceptual que conté la producció d'aquesta peça escènica que he pogut establir el meu postulat. Així ha estat des de l'incipient moment en què fou primer un encàrrec, tal com els mitjans de comunicació anunciaren, passant pel procés de la seva posada en escena, resseguint-ne l'estrena i l'exhibició, fins a la subsegüent resposta del públic i la crítica (GTL, 2018-2019b). Tot hi era dins, implícit. S'evidenciava de tal manera que només he hagut —obviant-ne el respecte i l'admiració artística— d'espedaçar-ho.

Per tal de contextualitzar la necessitat d'aquesta preeminència de la dramaturgia escènica en aquest estudi, han estat revisades, exhaustivament, les dades i els crèdits d'un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides al Liceu, durant les vint primeres temporades del segle XXI.

Aquest teatre líric —amb un aforament de 2.294 espectadors— és el de més envergadura de Catalunya, així com un d'entre els principals de l'Estat espanyol, i un dels de referència internacional, tant en l'escena europea com en la mundial.

Les dades compilades són múltiples i diverses. Precisament, atesa la seva transversalitat, s'han revelat i erigit significatives en extrem. Entre aquestes dades, en el marc d'una perspectiva de gènere holística, també ens han predominat consideracions d'ordre paritari. Així doncs, d'entre un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides en l'escenari principal del Gran Teatre del Liceu, Carme Portaceli és la segona dona directora d'escena autòctona que ha tingut l'oportunitat de posar-hi *la mirada*, després de Núria Espert, entre les sis úniques dones —nacionals i internacionals— que ho han fet en el nostre marc temporal.⁴ D'aquestes directores, quatre són d'altres orígens europeus: Liliana Cavani, Phyllida Lloyd, Annilese Miskimmon i Lotte de Beer. Carme Portaceli és la darrera de les sis, i coincideix que és la darrera, també, dins el marc temporal de l'estudi.

Pel que fa a la incursió femenina i la seva mirada escènica, en sentit internacional, en l'escenari principal del Gran Teatre del Liceu el nombre d'aquestes directores contrasta amb el dels homes, que han posat la seva mirada en les dues-centes quaranta produccions restants. En vint anys de produccions, d'entre aquestes dues-centes quaranta signades per homes, s'hi compten les que han estat reposades en més d'una temporada. Això, pel que fa només a l'escenari principal del Liceu, atès que si comptéssim els homes que han fet incursió escènica al *Foyer*, la xifra i el llistat masculí, òbviament, ens desbordarien encara més. Destaquem, doncs, la falta de dramaturgia escènica amb mirada en femení de personatges genuïnament femenins transgressors com,

4. L'autora d'aquest article rebé l'encàrrec de dirigir una producció de nova creació al *Foyer: Remena nena* (2004), esdevenint la primera directora d'escena autòctona del segle XXI en el *Foyer*, ocupant el segon lloc al si de l'equipament liceista entre les directores esmentades més amunt.

per exemple, Salomé, Dalila, Carmen, Traviata, Madama Butterfly i Norma, essent aquest darrer títol, amb vint-i-sis reposicions, i amb un total de cent cinquanta-cinc representacions, un dels més revisitats des de la seva primera posada en escena al Liceu el 1847, fins a l'última representació el febrer del 2015, sense que cap de les seves produccions hagi estat vista des de la *mirada* en femení. Com tampoc ho ha estat Tosca, transgressora entre les transgressores atès que, tal com ja hem parlat en aquest article d'una producció vista en la present temporada, per molt interessant que n'hagi estat la seva dramaturgia escènica, és la d'un home, de nou, sempre la d'un home, la que s'ha vist. En aquesta dramaturgia escènica, especialment, és revelador fer notar que Tosca —el mite femení, la dona— ha quedat completament diluïda i eclipsada, en detriment dels interessos de la mirada d'home que l'ha concebut.

En l'àmbit autòcton, les directores contrasten enfront dels vint-i-dos homes directors de casa nostra que, a més a més, han reïncidit en més d'una producció. Per tant, són moltes més de vint-i-dues produccions de directors de casa nostra les vistes en el Gran Teatre del Liceu. Però sí que són vint-i-dos directors als qui s'ha donat l'oportunitat d'expressar-se escènicament enfront de les dues dones esmentades, a les quals només se'ls ha donat una única producció a cada una, tenint en compte l'aparador artístic que suposa, a més de la repercussió social que comporta, un equipament de les característiques d'aquest teatre, així com la potencialitat idiosincràtica, escènica, creativa, conceptual, estètica i filosòfica que aquest equipament propicia pel fet de destinar-se al públic de casa nostra.

Per altra banda, de les dades compilades, i sigui dit aquí només de passada atès que creiem que paga la pena no deixar passar l'ocasió de fer-ho constar, durant les dues primeres dècades del segle XXI no hi ha cap dona compositora, com tampoc no hi ha cap dona llibretista.

En conseqüència, en vint programacions, pel que fa a arguments universals relatius a un mite femení transgressor, han estat vistos un total de trenta-dos títols, tots sota mirada d'home, amb l'única excepció de l'obra de la qual n'analitzem la dramaturgia escènica: *L'enigma di Lea*, essent, doncs, l'únic títol on conflueixen els tres eixos traçats, raó per la qual conforma el corpus del nostre estudi. Aquesta anàlisi consta de diverses peces que es troben endinsades les unes en les altres. Bé es podria fer el símil d'una matrioixca. Des de la seva prefiguració, fins a la seva materialització final, estaríem parlant del mateix. Des d'aquest paradigma, hem pouat en la peça més interior: l'obra estrenada. Aquesta respon a les ressonàncies per a les quals va ser concebuda. I, essent, en essència, una obra portada a la seva estrena absoluta, objecte final del quefer escènic, d'ella n'hem extrapolat i magnificat el panorama artístic, social i cultural que la generà.

El nucli de l'estudi ha consistit a analitzar la transposició a l'escena d'avui d'un text nou. Hem descompost l'estratègia que, per arribar a l'escena, s'ha realitzat d'un drama que bé podria ser considerat d'*intempestiu* (Batlle, 2020). Es tracta, planament, de com un Text de Partida (TP), d'una nova escriptura dramàtica contemporània, s'ha bolcat al dispositiu escènic, per esdevenir un Espectacle Meta (EM).

Aquesta transposició, al seu torn, s'encabeix dins la tria dels tres eixos en confluència: la nova producció, a partir de la concepció de l'escriptura d'un nou text, el qual ha hagut de servir de base per a una partitura musical, i el material que s'ha de posar en escena; el contingut d'aquest text que, essent de nova creació, és el revisionisme d'un mite, en tant que argument universal, a bastament desenvolupat i aprofundit dins el gènere; i, quan aquest mite ancestral és declarat femení i transgressor, s'ha avaluat el paper que hi juga la perspectiva de gènere (Francés, 2022), de mirada en femení,⁵ des d'un tot holístic, en el primer quart del segle XXI.

En l'anàlisi hem trobat, també, l'emmirallament del que resseguim, a través dels personatges femenins que han estat manipulats i transformats per a l'escena, és a dir, quina és la percepció de la identitat de la dona per a cada època, i què és el que s'hi destina al públic de cada societat.

En l'escena de *L'enigma di Lea* no es va establir que la supranarrativa fos un text extret d'un altre context; el que l'espectador implícit va haver de copsar fou el relat propi amb què Carme Portaceli ens va anar fent navegar per la supralectura que se n'anava desprenent. Tots i cada un dels vestigis visuals i silenciosos —inclosos els d'una dramaturgia de la dansa inherent, tal i com ho postulàvem també al V Simposi d'Estudis Escènics a l'Institut del Teatre de Barcelona la tardor del 2022—⁶ conformen aquest relat propi amb el qual s'ha contrastat el relat-base.

De l'anàlisi s'extreu, indefectiblement, que *la mirada* de Carme Portaceli que es desprèn de la seva dramaturgia escènica a *L'enigma di Lea*, corpo-reïtzada, com en tota producció, amb tot l'equip creatiu escènic i els intèrprets amb què comptà,⁷ està fermament cohesionada, però que la seva confrontació amb el relat base esdevé controvertida i explosiva. Efectivament, d'aquesta anàlisi se n'ha extret un compendi de temes, extens, polièdric i, en molts sentits, tan lúcidament contestable com enriquidor. Enumerem a continuació algunes de les qüestions que han sobresortit en relació amb la recepció contemporània i que ens parlen de la mena de societat que som, com ara: el fet que dos personatges es dirigeixin a Lea com «la puta de Déu»; el periple de Lea atès l'abús de poder a què és supeditada en qualitat de mercaderia sexual —èpicament, onírica, poètica, i factual—, en relació amb tots i cada un dels personatges, inclosos els artistes que la volen posseir; l'enorme taca de sang del vestit de Lea des de la pelvis als turmells; erotisme i dessexualitzacions: la dansa de Lea a l'inici de la publicació i la dansa de Lea i Ram cap al seu final, amb la que fou vista en escena amb els vuit ballarins (Argullol, 2019 - Portaceli GTL-TV3, 2019). Així mateix, s'han concatenat

5. Ens referim als postulats del Segon Feminisme.

6. Tal i com es va expressar en la comunicació, la coreografia realitzada per Ferran Carvajal esdevé bellíssima, no només formalment sinó, sobretot, per la capacitat d'encloure aquesta *mirada* de què parlem en tota la transversalitat de la conceptualització de la direcció d'escena.

7. L'equip creatiu escènic que aplegà Carme Portaceli fou el format per Paco Azorín pel disseny de l'escenografia; Antonio Belart pel disseny del vestuari i la caracterització; Ignasi Camprodon pel disseny de la il·luminació; Ferran Carvajal, com ja s'ha dit més amunt, per la coreografia (i la direcció del moviment); i Miquel Àngel Raió per la video-creació. Podeu veure la resta dels crèdits artístics i el repartiment líric escènic al programa de mà (GTL, 2018-2019a).

temes amb continguts relatius a:⁸ Io com antecessora de Lea; Prometeu prefiguració de Ram; el vagareig de Lea; la creació en els artistes; la racionalitat *versus* la sensibilitat; el destí ineludible; l'amor i el desamor; la frontera; *outsiders*; el càstig diví. També qüestions que cohesionen el batec de la contemporaneïtat escènica amb el del tremp social: problemàtiques de nova producció —estrena mundial. Problemàtiques de nova escriptura dramàtica i la transposició a la dramaturgia escènica contemporània: contingut en text/contingut en imatges; didascàlies; *frames*; unitats aristotèliques (i la seva absència); temps escènic/temps oníric; problemàtiques de la transposició del text material a un llibret operístic al servei del dispositiu escènic; el cor escènic; coreografies; direcció de moviment; tècniques d'interpretació actoral; càstings escènics; dissenys creatius: escenografia —espai escènic—, vestuari i caracterització, il·luminació —espai lumínic—, i videoart; tecnologia escènica; components humans i logística tècnica i tecnològica entre bambolines en temps real de l'espectacle en viu. Igualment: problemàtiques de l'emoció (i/o la seva absència), en ser una problemàtica ineludible en el fet teatral: en Lea —conflicte intern i el seu periple—, així com en la totalitat de la història; d'altres qüestions sobre l'emoció concatenades a l'espectacle: música i text i conflicte sotmesos a la interpretació que fem de la caracterització dels personatges. Encara: qüestions de llengua. I, amb referència al públic: relació eròtica espectacle-públic.

Des de la platea creiem veure un espectacle, però és a nosaltres a qui veiem. La matrioixca està feta de la mateixa massa mare en totes les seves peces. Les exteriors, i més grans, són el cosmos en què habitem; les interiors, i exponencialment la més minúscula, l'obra escènica.

La conclusió a què anirem arribant serà que, atès l'enorme conflicte d'interessos —i controvertit marc teòric— que es produeix en la sinergia que ocasiona una nova producció, autòctona, una nova creació escènica, una nova literatura dramàtica, amb ínfules de ser una estrena mundial, seria necessari considerar, des dels preliminars del disseny d'un nou procés creatiu escènic, aquesta preeminència del valor afegit determinant de la dramaturgia escènica que aquí desglossem.

És en relació amb els símbols i el llenguatge de l'impacte visual —i dels secrets que de les imatges apareguin entre fissures, ens diria Durand (1971)—, que copsem les imatgeries de creació comunicativa. En aquest sentit, la dramaturgia escènica comparteix amb el llenguatge cinematogràfic l'impacte que produeix l'obvietat del seu caràcter visual (Bou, 2004: 15). Malgrat la seva obvietat, subratllar l'impacte del fet visual, com quedarà palès al llarg de l'anàlisi escènica completa dels tres actes de *L'enigma di Lea* que es podrà resseguir en la tesi, ens és, aquí, impresindible. Pel que pertoca al tractament de la icona femenina, enlloc més es veu tan aclaparant la influència i l'estigmatització que se n'ha fet com en la iconografia hollywoodenca. Aquesta iconografia, al seu torn, ha estat revestida de totes les semiòtiques contingudes

8. Per mor d'aquest bloc de temes, també s'ha referenciat, a partir de l'anàlisi de l'òpera, com es veurà en la tesi resultant, tot el que correspon a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007); *Teogonia. El treball i els dies*, d'Hesiode; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil; *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014); *Prometheus* (Müller, 1967-1968, estrenada a Madrid el 1969) i, evidentment, *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019).

en el transcurs de l'humanisme. Al llarg del segle xx i l'incipient XXI, assistim a la fenomenologia de creadors que configuren, de manera habitual i consensuada, personatges femenins amb ínfules de nova forja, en base a aquest imaginari, sabent, a més a més, que el seu públic també els mesurarà i refondrà en relació amb l'univers simbòlic femení immortalitzat pel cinema clàssic. Aquesta empremta visual de les simbologies femenines recreades al si del sincretisme gestat i fet evolucionar per Hollywood, sobretot durant l'edat d'or d'entre guerres i fins pràcticament als anys seixanta del segle passat, es caracteritzà, com és ben sabut, per l'altament sexualitzada identificació de la dona, i per la tirànica misogínia que els responsables del somni americà —productors i directors i guionistes— van generar. Es consagraren en el cel·luloide —bé ens ho diu Verjat (Bou, 2004: 9)— herois masculins per a «un món d'homes, definit per homes, interpretat per homes, i destinat als homes de la ciutat», afirmació a la qual nosaltres afegirem que també es consagrà el disseny de la icona femenina, vista des dels homes —exclusivament—, i al servei dels homes —exclusivament, també.

Obviarem que encara avui els *blockbusters* són el màxim exponent de tot això. Però no només ho sosté tota la multimèdia. S'evidencia en narratives i dramaturgies textuales, clàssiques, és clar, però també contemporànies; poesies i textos per a cançons; llibrets operístics i liricomusicals. D'aquestes literatures n'hem de fer les transposicions escèniques. La descripció de la dona canonitzada per Hollywood està tan consensuada socialment que esdevé indetectable fins i tot pels creadors, tant com pel gran públic. Els personatges femenins que han esdevingut icones mítiques en el gènere operístic també són, tal com refereix Verjat (Bou, 2004), per al cinema, productes d'homes per als homes. Fent retrospectiva, al llarg de la història de la música i de l'òpera, ho són l'elecció feta per part dels compositors i la prefiguració que els estigmatitza en el llibret. En l'actualitat, ho veiem en la dramaturgia escènica, en els revisionismes que d'aquests grans personatges fa la supremacia masculina.

S'anirà dibuixant, a raó de la fascinació dels creadors cinematogràfics per la figuració femenina —exacerbada, assegura Bou (2004: 21)—, una superposició d'arquetipus diferents en la creació d'un mateix personatge femení. Aquest mateix procés, deutor del segle xx, és el que veurem en la literaturització de Lea —Io és la seva predecessora—, malgrat que aquest és un personatge gestat per una nova escriptura dramàtica, un encàrrec del primer quart del segle XXI.

Abans de la literaturització de Lea, però, tot plegat ja ve de lluny. En les escenes sotasignades pels més reconeguts, prestigiosos i/o populars directors d'escena a l'òpera de les dues darreres dècades, i sobretot pels de casa nostra (aquests vint-i-dos que dèiem més amunt), hi hem pogut veure Carmens entroncant l'embruix consagrat per Rita Hayworth (*femme fatale*: Pandora); Traviates desafiants a l'estil de Vivian Leigh (*Southern belle*: Atenea); Salomés en la tessitura de la Garbo a *Mata Hari*: Lilith; Sentes de *L'holandés errant* provant de destacar com Ava Gardner, en un mix entre Pandora i Persèfone... i així un llarg etcètera de prefiguracions estel·lars totalment assimilades en el nostre imaginari col·lectiu. Emulant la Cleòpatra de Liz Taylor

en qualitat de Demèter vanagloriada pel seu poder, trobem tota la sèrie de mites femenins que han ostentat poder en partitures i llibrets operístics (Turandot, Norma, Dalila, Medea...), les produccions i els revisionismes dels quals corren per internet, de manera que es pot comprovar fins a quin punt, a partir d'aquest mateix referent, ara ja clàssic, han estat susceptibles de ser iconografiades en l'òpera per les respectives dramaturgies escèniques dels seus creadors.

Efectivament, bé es pot comprovar que són homes tots els que parlen dels significats i significacions dels mites femenins i també dels femenins transgressors, quan en molts casos, atesa la dominant mirada de l'heteropatriarcat, hem pogut demostrar que són «falsos transgressors».

En els escassíssims casos en què és una dona la creadora escènica responsable de la revisionisme del mite operístic i vol combatre aquesta cosmovisió masculina, feina té per provar de ser mirada *Amb Ulls Propis* (Momblant, 2013).⁹

D'aquesta «feinada», d'aquesta qüestió de com sostreure's de la cosmovisió imperant i hegemònica, és del que tractem aquí. Només a mode d'exemple esmentarem, ara, l'*eufemització* (Durand, 1971: 128; Bou, 2004: 145) emprada en els imaginaris de la indústria cinematogràfica clàssica. L'eufemisme que nosaltres haurem de tractar per Lea rau en la proposició «posseïda per Déu» (Argullol, 2019; GTL-TV3, 2019) en lloc de «violada per Déu». Variables, entre molts, que Lea ha de sortejar.

Però Lea és *nova*, és a dir, no s'ha vist mai fins que Carme Portaceli i el seu equip creatiu escènic l'ha portada a escena i ha provat de decapar-la, en coherència amb la lògica escènica per la qual els mites o personatges esdevinguts tals, adquireixen la seva personalitat just a l'instant de posar-los davant del públic per al qual han estat generats, just a l'instant que, del paper, s'erigeixen en escena.

Resulta molt difícil fer entendre que les nocions de masculinitat i de feminitat, de món diürn i de món nocturn, són tan pròpies d'homes com de dones, en proporcions variables, naturalment, però sense cap mena d'exclusió ni d'especialització. Verjat ens diu que és lògic que visquem una època de temptativa de recuperació dels valors femenins, tant de temps menystinguts o caricaturitzats; i les recerques que s'han fet en els darrers cinquanta anys han donat fruits importants (Bou, 2004: 14); però també diu que «cal no caure a l'altre extrem, en una espècie de venjança històrica que tiraria oli al foc» (2004: 14), i nosaltres ho posarem a la palestra —no podent-hi estar d'acord—,¹⁰ perquè com hem fet palès al llarg del biaix que conforma aquest estudi, a les directores d'escena i, en especial, a l'òpera, encara ens fan el buit.

En acabat, no deixa de ser mirada masculina la que ha configurat el bell munt d'atributs feminoïdes deutors directes d'aquesta constel·lació

9. *Amb Ulls Propis* és un text de nova escriptura dramàtica de l'autora d'aquest article que conté una carta de M. Aurèlia Capmany, de l'epistolari *Cartes impertinents de dona a dona*, en primera edició a l'Editorial Moll, Palma, 1971, dins la qual es fa referència a la premissa del títol.

10. Ens remetem a la famosa cita de Simone de Beauvoir que va portar a col·lació Carme Portaceli durant la presentació de la temporada 2022-2023 al Teatre Nacional de Catalunya, i que s'inicia així: «La dona, el dia que deixi de ser estimada per la seva feblesa i ho sigui per la seva fortalesa...»

hollywoodenca clàssica de tall hel·lenístic sota la qual llegim *L'enigma de Lea, cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019), mentre que és a través d'aquest recentíssim, ahora que insistent, i encara dolorós, intent de trencament, que la *veiem* en la transposició a l'escena en la seva estrena mundial al Liceu (GTL-TV3, 2019).

Davant d'unes xifres tan aclaparadorament desiguals, ens aturarem a pensar què es buscava, exactament, durant totes aquestes temporades, en l'àmbit de la direcció d'escena, a l'hora d'escollir creatius escènics. Ens hem capbussat en el reguitzell de noms d'homes, i n'hem extrapolat la seva dramaturgia escènica. L'ànim que resseguim aquí, és una obvietat, és la de desestimar la mera invalidació artística de les dones. O l'afirmació —ofensiva fins a l'obscuritat— de la seva absència. No tracta pas d'això, ja que si hom les hagés buscades, tot i tenir-les davant, no les hauria vist. Qüestió de *mirades*. Extrapolem, doncs, el que ens ha dit la dramaturgia escènica realitzada per homes al llarg d'aquests vint primers anys del segle XXI. Per exemple, si davant de propòsits, per part de les direccions artístiques dels coliseus lírics —i no només ens referim al Gran Teatre del Liceu—, d'assolir nivells de màxima teatralitat en les òperes amb l'objectiu de distanciar-nos de les direccions escèniques canòniques, les especialitzades exclusivament en aquest gènere, es buscaven noms nous, el que es trobava, exercitant el privilegi de l'ofici escènic, eren en la seva immensa majoria directors homes. En altres espais escènics, com són els del teatre de text, també eren ells els que majoritàriament tenien l'oportunitat d'exhibir els seus projectes en la programació regular, amb el gaudi de l'usdefruit de ser beneficiaris d'una producció, de l'envergadura que fos. O, si el que calia era provar d'encunyar nous horitzons estètics i conceptuals en l'escena operística a partir dels de les direccions del videoart, si s'havia de triar, damunt el tapet, el que s'hi desplegava eren les direccions d'homes. Les noves tecnologies han estat i són reialme d'homes, només ens cal donar una mirada a l'esfereïdora manca de paritat del Mobile World Congress d'enguany.¹¹ O, si se cercaven noms ampul·losos, és a dir, personalitats artístiques en àmbits veïnals, a tall de reclam publicitari, ens amb poder, no es trobaven més que homes, atès que aquest poder no el tenien —i poc el tenen ara per ara— les dones. O, encara, si el que es buscava eren homes de confiança —en lloc de *gent, persones* de confiança—, a qui delegar que assumissin la responsabilitat que comporta una producció escènica de la quantia econòmica de les característiques de les que aquí ens ocupem, és una obvietat que tal qüestió està estretament lligada a la no confiança que tradicionalment s'ha dipositat en les dones a l'hora d'oferir-los d'estar al càrrec de grans empreses, en lloc de creure que seran capaces de portar-les a terme i dur-les a port. Tot plegat només ens porta a tancar el cercle de nou, en la ja irremeiable constatació del propi paradigma heteropatriarcal: no oblidem que molts dels creatius de les darreres quatre dècades sorgeixen de la classe mitjana. En aquest tram, d'extrem a extrem, si bé la conjuntura socioeconòmica ha afavorit en molts àmbits els homes a l'hora de reeixir en l'escalada artística i/o social, les dones hem romàs físicament, energètica, emocional,

11. Se n'han fet ressò tots els mitjans, d'aquesta hipermajoria masculina.

econòmica i logística, enxarxades a la servitud a la família i a l'esclavitud domèstica. Aquestes argolles consuetudinàries, ancestrals, invisibles, però no per això menys restringides, entre les quals érem —i som encara, no ens enganyem— immerses les dones, malgrat nosaltres mateixes, restrenyen oportunitats.

De ser-ne, però, ara ja al final del primer quart del tercer mil·lenni de la nostra era comuna, ja ho podem dir alt i clar, en som —i cada vegada en som més—, de dones directores d'escena amb ganes de conceptualitzar. En som en un ampli espectre generacional, amb mirades que proven, de manera molt interessant i arriscada, de ser transgressores. Mirades que proven de ser pròpies, contra tota adversitat, amb l'evident dificultat que comporta que ho siguin, essent com som, encara, immerses en la tirania de l'actual paradigma heteronormatiu.

La visió d'una dona pot contrastar molt, fins a ser-ne divergent, amb la d'un home. L'anàlisi de la dramaturgia escènica de *L'enigma di Lea* ho corrobora. Advocarem, doncs, per la conveniència de repensar-nos, per desnonar la jerarquització vertical piramidal canònica i consuetudinària dels encàrrecs escènics. N'obviarem aquí el tan constatat, convencional i tradicional nepotisme dels encàrrecs, així com de les consecucions de manifestacions artístiques: assoliments i atorgaments de produccions, adjudicacions de partides pressupostàries, i espais escènics on poder exhibir la feina. Treballarem a favor d'un context de paritat i de democratització horitzontal. Pel que pertoca a l'òpera, clamem horitzontalitat des del moment mateix de la gènesi d'un projecte creatiu per a la conceptualització escènica, la musical i la textual.¹² En molts d'altres àmbits¹³ ja s'aplica: ens referim, certament, a processos creatius, més en coherència, sintonia i consonància, n'estem convençudes, amb el que molts voldríem que fos el segle XXI que tenim per endavant.

Per tant, a mesura que hem pouat en l'anàlisi, tant la intuïció de partida com la inquietud que l'ocasionà, se'ns han refermat.



12. Ja s'ha pogut veure en l'òpera de cambra de nova producció, en estrena absoluta, *La Mujer Tigre*, amb composició musical de Manuel Busto, direcció d'escena de Fran Pérez Román, dramaturgia de Julio León Rocha, que cohesionava conjuntament la conceptualització de la dramaturgia escènica per a la temporada 2021/22 en coproducció entre el Teatro de La Maestranza i el Lope de Vega de Sevilla. Un encàrrec amb les tres assignacions corresponents des de la gènesi del projecte, i el treball colze per colze en igualtat de condicions i anant tots a l'uníson, en triumvirat, segons s'ha pogut llegir, tal i com creiem que correspon a la realitat d'un espectacle operístic de la nostra contemporaneïtat. Amb tot, farem notar que l'elenc de creatius líders són tot homes.

13. A tall d'exemple, ens hem servit del cas de l'Estudio Herreros. Arxius Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo - La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. 29.10.2021-20.02.2022. En les conclusions de la tesi que en resulta s'amplia el parangó d'aquest fenomen, per confluència directa amb el que postulem, atès que no voldríem pas que romangués en un epifenomen.

Referències bibliogràfiques

- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- ARGULLOL, Rafael. *Pasión del Dios que quiso ser hombre*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- ARGULLOL, Rafael. *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*. Barcelona: Acantilado, 2019.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona, 2020.
- BOU, Núria. *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Pòrtic d'Alain Verjat. XXIII Premi Carles Rahola d'assaig. Barcelona: Proa, 2004. (La mirada estètica), p. 15.
- DÍAZ, Capitolina; DEMA, Sandra. *Sociología y género*. Madrid: Tecnos, 2013.
- DÍAZ, Capitolina; SIMÓ NOGUERA, Carles X. *Brecha salarial y brecha de cuidados*. València: Tirant Humanidades, 2016.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- EGEA, Susana. *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. IV Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Bilbao: Artezblai Editorial, 2012.
- EGEA, Susana. «Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística». Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2017. (Debate; 25)
- ESQUIL. *Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes. Prometeo encadenado*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- FRANCÉS, M. Àngels. *De matrioixques literàries: dones, folklore i escriptura*. Conferència de cloenda dins el X Seminari Internacional d'Estudis Transversals Dones de llegenda. Centre d'Interpretació Carmelina Sánchez Cutillas (Altea). Universitat d'Alacant, 7 i 8 d'octubre de 2022.
- HESÍODE. *Teogonia. El treball i els dies*. Barcelona: Edicions de la magrana. L'esperver clàssic, 1991.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Amb Ulls Propis». *Episkenion*, núm. 1 (juny 2013), p. 205-245.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Dones i Teatre. Reflexions. Raons per combatre la inèrcia contra els empoderaments de les dones a les escenes». *La Zancadilla*. (hivern-primavera 2016). <<https://lazancadilla.com/2016/06/dones-i-teatre-reflexions-de-marta-momblant-ribas/>>
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Dones en escena. Existència, presència, visibilitat». *Entreacte*, núm.193 (primavera 2016).
- MOMBLANT RIBAS, Marta. *Instanteatre. Una lloança al procés creatiu*. A: SERRAT, Cristina. *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca* (capítol 57: «Innovació escènica amb segell 'Vaca'»). Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Pròleg: Carme Portaceli. Barcelona: Fundació SGAE / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona / Institut Català de les Dones, 2018, p. 73.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «El clam a propòsit d'una escriptura en femení». *Hispanic Research Journal* (2020) A: Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet. *Teatre català avui 2000-2017*. 4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Juneda: Editorial Fonoll, 2018. <bit.ly/3EfEqRT>

Simposis, seminaris, congressos i exposicions d'incidència directa:

DÍAZ, Capitolina. Seminari Internacional URV & UV & US: Observatori de la Igualtat, Escola de Postgrau i Doctorat (EPD). [en línia] Dimarts 17 de novembre del 2020. o6RE0036-1 - ICE URV.

<<https://www.ice.urv.cat/doc/ICE/pdfs/PROFID2020/o6RE0036-1.pdf>>

ESTUDIO HERREROS. Arxius Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona, 29.10.2021 - 20.02.2022.

ESTUDIS ESCÈNICS. V Simposi Internacional d'Estudis Escènics, «Dramatúrgies de la dansa. Escripures imponderables» celebrat a l'Institut del Teatre de Barcelona el 19 d'octubre del 2022.

<<https://www.institutdelteatre.cat/pl597/noticies/id1325/dramaturgies-de-la-dansa-escripures-imponderables-tema-del-v-simposi-internacional-de-la-revista-estudis-escenics.htm>>

SCANNER. Gènere, Cos i Identitats: eixos transformadors en l'escena contemporània. Jornades SCANNER 2021. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre de Barcelona, 27 i 28 d'octubre. Teatre Estudi. Comissària Susana Egea.

Espectacles operístics d'incidència directa:

La Mujer Tigre

Programa de mà Teatre la Maestranza de Sevilla, 2021-2022

<<https://www.teatrodelaMaestranza.es/es/shows/detalle/92/la-mujer-tigre/>>

[Consulta: 29 gener 2023].

L'enigma di Lea

- Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2019:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>> (GTL, 2018-2019a).

- Clipping de premsa GTL 2019 <<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>> (GTL, 2018-2019b).

- DVD i Blu-ray comercialitzat per NAXOS [© NAXOS RIGHTS (Europe) LTD]. Barcelona: Gran Teatre del Liceu: Televisió de Catalunya (TV3): Catalunya Música, 2019.

Remena Nena

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2004:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=1242&idprod=1225>>

Tosca

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2022-2023:

<<https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2022-23/operatosa>>

Wozzeck. Berg

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2021-2022:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>>