

Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a Magí Sunyer, un trajecte hipertextual

*Andromache in Contemporary Catalan Literature:
From Salvador Espriu to Magí Sunyer, a hypertextual path*

ALFONS GREGORI

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

alfons@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0003-0121-2876>

Citació: Gregori, Alfons (2023). Andròmaca en la literatura catalana contemporània: de Salvador Espriu a Magí Sunyer, un trajecte hipertextual. *Ítaca. Revista de Filologia*, (14), 65-91. <https://doi.org/10.14198/itaca.24843>

Resum: L'objectiu principal del present article ha estat analitzar a la llum dels diferents hipotextos, en especial la *Iliada* d'Homer, l'*Eneida* de Virgili i l'*Andromaque* de Jean Racine, dos relats en llengua catalana protagonitzats per la figura d'Andròmaca: la prosa «Andròmaca» (1976/1981) del volum *Les roques i el mar, el blau* de Salvador Espriu (1913-1985), una de les seves darreres obres publicades, i el conte homònim de l'escriptor i investigador universitari del Camp de Tarragona Magí Sunyer (1958), recollit a *Andròmaca i el centaure* (2014). L'aplicació dels plantejaments de Gérard Genette sobre el funcionament de la hipertextualitat ha permès, en definitiva, aprofundir en la construcció intertextual de les obres catalanes seleccionades i establir-ne l'adscripció estètica i ideològica: la visió tràgica de la vida i el jansenisme en el cas de la transposició d'Espriu, i la postmodernitat i el feminisme en el interessant cas del text de Sunyer, situat entre el travestiment i la transposició.

Paraules clau: Andròmaca, guerra de Troia, intertextualitat, Salvador Espriu, Magí Sunyer, Jean Racine, *Iliada*, *Eneida*, ideologia.

Abstract: The main goal of this paper is to analyze two Catalan literary texts in which the main character is Andromache: the potrait «Andromache» (1976/1981) in the book *Les roques i el mar, el blau* by Salvador Espriu (1913-1985), one of his last works, and the short-story «Andromache,» from *Andròmaca i el centaure* (2014) by Magí Sunyer (1958), a writer and university



researcher from the Tarragona region. Applying Gérard Genette's theory on how hypertextuality operates in literary texts, the present analysis considers several hypotexts, specifically, Homer's *Iliad*, Virgil's *Aeneid*, and *Andromache* by Jean Racine. Finally, we discuss the intertextual construction of both texts in greater depth and define their aesthetic and ideological ascription: a tragic view of life and Jansenism in Espriu's transposition, and postmodernity and feminism in Sunyer's short-story, an interesting case between travesty and transposition.

Keywords: Andromache, the Trojan War, intertextuality, Salvador Espriu, Magí Sunyer, Jean Racine, *Iliad*, *Aeneid*, ideology.

Rebut: 16/11/2022, **Acceptat:** 23/05/2023

I. PREÀMBUL

Tot text acadèmic de l'àmbit de les Humanitats prové de la recerca sorgida d'un interès determinat que sol tenir l'origen en un aspecte lligat a emocions, inquietuds, situacions de caràcter personal. És en el desenvolupament de la recerca en qüestió que cal seguir uns procediments, aplicant unes pautes basades en el rigor i les formes pròpies del món acadèmic a fi efecte de fer avançar el coneixement en el camp corresponent. En aquest cas, he de reconèixer que el present article es deriva d'un lligam sentimental doble (o triple), ja que un dels dos autors estudiats, Magí Sunyer, no solament va ser professor d'algunes de les assignatures que vaig cursar a Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, sinó que paral·lelament també va exercir de mentor en tallers improvisats d'escriptura poètica al seu despatx de la Facultat, i em va guiar posteriorment en temes acadèmics, alhora que hem acabat col·laborant en diversos projectes i activitats de recerca. Espriu, òbviament, va ser un descobriment força anterior a l'inici de les classes de filologia a la URV, tant en la vessant de poeta nacional que se li va voler atorgar, amb el ressò apagadís de l'atenció social que això va comportar, com en qualitat de prosista excepcional en els anys de la Segona República i d'autor de colpidores peces teatrals. Però va ser justament Magí Sunyer qui, en les seves classes, em va fer descobrir la joia literària que és el volum d'Espriu en què es localitza una part del corpus d'aquest estudi, el conjunt de proses *Les roques i el mar, el blau*, massa tardà i poc visible per posar-hi el focus davant d'una obra tan vasta i densa com

és l'espriuana. Aquest escriptor, a més, va ser un dels poetes examinats a la meua tesi doctoral sobre poesia compromesa catalana i francesa de postguerra, i, a causa d'un canvi de rumb en la recerca, sols hi havia pogut tornar escadusserament. Per tot plegat, aquest treball és sobretot un reconeixement a dos mestres que, en aspectes i circumstàncies diferents, han tingut un pes considerable en el meu desenvolupament com a investigador en el camp dels estudis literaris.

2. ANDRÒMACA AL TEATRE I LA LITERATURA: ENTRE L'ARQUETIP I LA SECUNDÀRIA DE LUXE

Passem a la temàtica en què se centrarà aquest article, la malaurada princesa troiana Andròmaca, d'origen tebà, que, després de la caiguda de Troia i un cop difunt Hèctor (el seu marit), passa a ser la concubina de Neoptòlem, rei de l'Epir. El primer testimoni ficcional de pes que ha quedat de la seva figura procedeix de la *Iliada* d'Homer. Cal assenyalar, en primer lloc que la qüestió sobre la historicitat dels esdeveniments a l'entorn de l'anomenada guerra de Troia —els quals ens han arribat ficcionalitzats justament des de la *Iliada* i s'han recreat en múltiples obres artístiques— constitueix un debat no resolt, i difícilment s'assoliran proves concloents en les recerques arqueològiques que determinin l'existència real de tots els personatges presents en el text homèric, i encara menys que la descartin com una mera invenció ficcional present únicament en l'imaginari artístic de l'Antiguitat clàssica.¹ Aquesta doble i inestable condició, entre la Història i el mite lite-

1. Recordem que, abans de les descobertes arqueològiques a l'antiga Àsia Menor empreses per Heinrich Schliemann durant la segona meitat del s. XIX, no quedava gens clara la mínima veracitat d'aquella epopeia: «Els dubtes sobre l'existència de la persona [d'Homer] estaven acompanyats dels dubtes respecte a les coses relatades, i els erudits d'aquella època estaven molt allunyats de les formulacions atrevides posteriors que anomenaven Homer el primer corresponent de guerra. Pel que fa a la veritat, el valor de la seva narració de la lluita al voltant de la ciutat de Príam era comparat amb les antigues poesies èpiques o era bandejat a les tenebres del mite» (Ceram: 1986, 45). No obstant, Schliemann creia en l'existència passada d'aquelles «coses relatades», alhora que «s'adonava que aquesta creença coincidia amb tota l'antiguitat grega i amb

rari, fan que puguem parlar d'Andròmaca des d'una perspectiva llegendària, per bé que els textos que aquí seran analitzats s'escapen de la definició més estricta o limitada del gènere.²

En un pla més netament ficcional, ella és l'esposa d'un dels herois protagonistes del poema èpic, Hèctor, i com a tal estava destinada a ser un personatge secundari, sempre a l'ombra de les gestes i el destí dels homes que sobresortien en el relat homèric. Tanmateix, a partir dels trets més identificadors de la seva figura, va esdevenir l'arquetip de l'amor conjugal i envers els fills, és a dir, la baula necessària de l'engranatge patriarcal sense la qual els subjectes-masclés del sistema no podrien gaudir d'una autonomia com la que tenen, però que, com moltes altres dones en l'esfera estrictament humana, ha patit sovint invisibilització. En aquest sentit, hi és definida com la «muller irreprotxable» (Homer 1997: 171; v. 374).³ Al mateix temps, amb el seu clam desesperat, a frec d'Hèctor i «plorant a llàgrima viva» (Homer 1997: 172; v. 405), Andròmaca demostra un sentiment ambigu. Per un costat, és conscient que li serà molt difícil (o impossible) influir en la determinació del seu marit perquè modifiqui el seu destí, que és defensar aferrissadament la ciutat assetjada. Per l'altre, sent pànic davant l'actitud guerrera irreductible per part del seu marit en la defensa de Troia, ja que està convençuda que això el portarà a la mort a mans dels grecs; no vol que el seu fill sigui orfe, ella quedar-se vídua, i davant d'aquesta possibilitat solament sent una terrible pulsio de mort, amb el record del seu pare Eeció i

els grans historiadors Heròdot i Tucídides, els quals sempre consideraren que la guerra de Troia fou un esdeveniment real i que tots els que hi participaren foren personalitats històriques» (Ceram: 1986, 46). Com a anècdota significativa, val la pena comentar que la filla que Schliemann va tenir amb la seva segona esposa, la grega Sofia Engastromenou, es deia Andròmaca (al noi, en aquesta mateixa línia, li van posar de nom «Agamèmnon»).

2. «Quand le mythe se caractérise par sa dimension symbolique, métaphysique, son atemporalité, la légende s'inscrit dans une chronologie précise et l'histoire qu'elle développe, si elle conserve une valeur exemplaire, n'est en rien universelle et n'a pas vertu exploratoire. Mais les frontières entre les deux genres sont perméables [...]» (Huet-Brichard: 2011, 17).
3. En el cas de les citacions homèriques, s'ofereix la remissió al volum que figura a la bibliografia final de l'estudi, però també el número de vers o versos corresponent(s), a fi de facilitar la consulta en altres traduccions o edicions de la *Iliada*.

els seus set germans exterminats pel seu arxienemic, Aquil·les. Andròmaca exclama:

Mira, doncs, Hèctor, que m'ets tu tant mare augusta com pare
i germà i tot, perquè m'ets gallard marit. T'ho suplico:
ara apiada't de mi i queda't a dalt de la torre,
no facis orfe el teu fill ni vídua a mi, que et sóc dona
(1997, 173; v. 429-432)

Demana al seu espòs, doncs, que no entri a primera línia de batalla. Aquesta feblesa per part d'Andròmaca es deriva de la seva mateixa condició inferior, sotmesa a una por escassament heroica, la qual es veu reforçada pels «plors i laments» (Homer 1997: 171; v. 371-373) que fa un cop és a la gran torre de Troia amb el fill i una minyona. Tal actitud es perfila per part de la veu narrativa patriarcal com una demostració emotiva que voreja els límits del seny o de l'enteniment. Així, una de les esclaves afirma que, a la torre, Andròmaca hi «marxà angoixada [...], no altrament que una boja» (Homer 1997: 172; v. 388-389).

Cal advertir que, tant en la *Iliada* com en la majoria de versions de l'antiguitat i l'època medieval, es declara o se sobreentén que el fill d'Hèctor i Andròmaca, Astíanax, mor sacrificat com una víctima més a causa de l'entrada dels aqueus a Troia a matadegolla. En relació amb això, en les reescriptures de la llegenda troiana posteriors a la cristianització en què es produeix aquesta pèrdua del fill, es podria al·ludir a la figura de la *mater dolorosa*, una definició que es pot aplicar a la princesa troiana, o a altres mares que també han perdut el seu fill en un acte de violència per part d'un poder aliè (com ara la mateixa Hècuba, mare d'Hèctor)⁴. Aquesta definició no solament inscriu el personatge d'Andròmaca en el sistema moral propi d'aquesta religió monoteista, sinó que també crea una curiosa analogia amb la figura mateixa de la Verge Maria, que ha perdut el seu fill, alhora que és vídua de Josep de Natzaret.⁵

4. Vegeu, per exemple, l'estudi de Martos (2005, 150) en què compara una de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella, *Plant dolorós de la reyna Ècuba rahonant la mort de Práim, la de Polícena e de Astíanactes*, amb determinats hipotextos senequians.

5. Com se'ns informa a la secció de l'Evangelí segons Mateu de la Bíblia Catalana Interconfessional, per a la mentalitat coetània la paternitat legal de Josep era

La reformulació i adaptació de l'hipotext homèric referit al personatge en què focalitza aquest estudi s'ha concretat en obres importants de les lletres occidentals, entre les quals primerament caldria esmentar la tragèdia d'Eurípides *Andròmaca* (ca. 425 ANE). El context de creació i representació d'aquesta obra era el conflicte bèl·lic entre Atenes i Esparta, cosa que permet enllaçar el contingut d'aquesta tragèdia (i d'altres de coetànies com ara *Hècuba* [ca 424 ANE]) amb l'estat psicològic del seu autor, patriota atenenc, però contrari a la destrucció de vides i propietats que comporten aquesta mena d'enfrontaments: la trama és la guerra amb tota la seva crueltat, una guerra criticada per la seva absurditat, com subratllen Medina González i López Férez (Eurípides: 1977, 28). En aquest mateix sentit, disposem d'un fragment dels *Himnes* de Safo, ja que, tal com especula Balasch en les notes a la seva traducció, podria ser que, «escollint precisament la descripció de les noces d'Hèctor i d'Andròmaca, Safo vagi voler donar, molt finament, una lliçó de perdó i de concòrdia» (Safo 1985: 115). En això s'ha de tenir en compte, com indica aquest mateix especialista, que Safo trenca amb l'estil èpic, ja que glorifica els vençuts, cosa que mostra en la poetessa «una gran llibertat d'esperit i una noble altesa de mires» (Balasch 1985: 114-115). Així finalitza la peça:

I entonaven les dones el càntic d'exultança,
amb veu aguda els homes himnejaven Apol·lo,
amb llur crit, el deu hàbil amb l'arc, també amb la lira:
com si fossin déus Hèctor i Andròmaca himnejaven
(Safo 1985: 39)

Ja en l'època d'hegemonia de la llengua llatina, es mantenen abundantment motius culturals i artístics de la Grècia clàssica, com ara la presència del personatge d'Andròmaca al llibre tercer de l'*Eneida* de Virgili, en concret en una emotiva trobada amb Eneas, que, si bé resulta certament un episodi secundari i gairebé anecdòtic, exemplifica un procediment que serà força rendible en el futur, és a dir, la projecció del motiu en accions posteriors

més important que la biològica (1993, 17). No s'entrarà en disquisicions sobre la relació establerta amb la figura divina pel vincle de la paternitat de Jesús, anunciada per l'arcàngel Gabriel a l'Evangeli de Sant Lluç (1, 26-38), ja que passariem a un grau d'abstracció teològica terriblement embrollat, obscur i potser ofensiu al pensament.

al marc temporal dels hipotextos. D'aquesta manera, Andròmaca relata a Eneas que ella i Helen, fill de Príam i per tant germà d'Hèctor, no solament han pogut deslliurar-se de la servitud en què es trobaven sotmesos sota el domini de Neoptòlem, sinó que s'havien unit en matrimoni i tenien el seu regne a l'Epir, on els havia localitzat Eneas:

Mort Neoptòlem, una part dels seus reialmes feu degudament atorgada a Helen, que, del nom del troià Càon, anomenà caonis aquests camps i Caònia tota la contrada, i construí damunt els turons aquesta nostra Pèrgam, aquesta ciutadella d'Ílion (Virgili: 2007, 102).

Igualment, cal esmentar les *Troades* de Sèneca, recentment publicades a la col·lecció Bernat Metge en traducció d'Antoni Seva, sota el títol de *Les troianes*,⁶ per bé que en la tradició literària catalana va tenir difusió gràcies a una traducció titulada *Troades* que Martínez Romero (1998, 87, 89) assegura que és força fidel a la tragèdia original senequiana.⁷ En aquest cas, la peça emfatitza el drama d'Andròmaca davant la imminent mort del seu fill a causa de l'astúcia malvolent d'Ulisses, que troba l'amagatall d'Àstíanax en un recinte no exempt de simbolisme: la tomba d'Hèctor, l'heroic pare del noi. En el repertori medieval, no podem obviar la traducció al català de la *Historia destructionis Troiae* del sicilià Guido de Colonne, escrita a inicis del s. XIII, amb traducció efectuada pel montblanquí Jaume Conesa l'any 1367. En aquesta versió, entre altres aspectes, es posa èmfasi en la visió patriarcal de la dona com a ésser feble i inconstant, a partir del tòpic recollit en la tradició misògina de l'*ars amandi* (Perujo Melgar: 2015, 234), tòpic que representen la mare (Hècuba), les germanes (Políxena i Cassandra) i

6. En aquest volum segon de les tragèdies de Sèneca, l'obra va acompanyada de *Les fenícies* del mateix autor.

7. En efecte: «dins el desenrotllament de Thyestes, Troades i Medea comprovem que el traductor segueix bàsicament el text de Sèneca» (Martínez Romero: 1998, 80); i la majoria d'addicions i declaracions alienes a l'autor clàssic són preses dels comentaris de Nicolau Trevet, un dominic anglès que a inicis del s. XIV va practicar l'exegesi més coneguda i difosa de les *Tragèdies* de Sèneca en aquell període històric (Martínez Romero: 1998, 70, 86). Atribuïda inicialment a Antoni de Vilaragut, majordom de Joan I, Martínez Romero argumenta que es tracta d'una idea «inversemblant» (1998: 70).

l'esposa d'Hèctor, Andròmaca.⁸ Posteriorment, Roís de Corella ens oferiria una traducció del Plant d'Hècuba extret de les Troades de Sèneca, obra que segurament va tenir poc recorregut a nivell de difusió per l'època tardana en què va ser publicada, condemnada al fort procés de castellanització de la literatura culta catalana que es va perllongar fins a la Renaixença.

Sorgides en el marc de la cultura francesa segles més tard que els textos fins ara esmentats, cal fer esment de dues peces importants, especialment la primera: l'*Andromaque* de Racine, representada per primer cop l'any 1667 al Louvre de París, i el poema «Le Cygne» de Baudelaire, que forma part del conegut recull *Les Fleurs du mal* (1861)⁹ i anava dedicat a un altre gran poeta gal, Víctor Hugo. Ambdós seran tractats més endavant en el marc d'anàlisi del corpus literari català seleccionat, per tant aquí solament caldria incidir en les respectives traduccions a la nostra llengua. Així, Bonaventura Vallespinosa va traduir sis tragèdies de Racine, entre elles *Andromaque*, publicades a la col·lecció Clàssics de Tots els Temps de l'editorial Alpha l'any 1967 sota el títol *Tragedies*, i al subtítol el desglossament de les peces en concret: *Andròmaca, Britànnic, Berenice, Ifigènia, Fedra, Esther*.¹⁰ Quant al poema de Baudelaire, es tracta d'uns versos (i d'un llibre) que han estat traduïts en diverses ocasions i per traductors amb estratègies força diferents, i en aquest sentit val la pena posar en relleu les traduccions de Xavier Benguerel (1985, Edicions del Mall), de Francesc Parcerisas (1990, revista *Reduccions*), Jordi Llovet (2007, Ed. 62) i Pere Rovira (2021, Proa).

Ara bé, entre els/les escriptors/es catalans/es posteriors a la Renaixença Andròmaca no ha estat un motiu gaire reiterat, ni crec que hagi estat massa present en l'imaginari cultural nostrat. L'objectiu principal del present article, després de les pàgines introductòries a l'assumpte, és analitzar-ne

8. Vegem-ho en aquest fragment: «Què direm de la regina Hèccuba, mara sua, e de ses germanes, ço és Polixena e Cassandra?; e què, de Andròmacha, sa muller, la frevoltat de la natura de les quals a angoxes de dolor e a moltes làgremes e a lonchs plors les fa pus enclinades?» (Perujo Melgar: 2015, 245).

9. Tot i que la primera vegada que es publica el recull *Les Fleurs du mal* és l'any 1857, el poema «Le Cygne» no apareix fins a la segona edició (corregida i augmentada), juntament amb la secció de què forma part, «Tableaux parisiens».

10. Malauradament no he pogut tenir accés a aquest volum. Per a un estudi de la tasca duta a terme en aquest sentit per Vallespinosa i el seu enfocament traductològic, vegeu Sala-Sanahuja (2015)

dues excepcions —en realitat dues peces breus— a la llum de les obres que les han precedit i de la seva adscripció estètica i ideològica: «Andròmaca» (1976/1981) d'Espriu, una de les proses de *Les roques i el mar, el blau*, i el relat «Andròmaca» de Magí Sunyer, publicat dos cops, el primer al recull de contes d'autors diversos titulat *En sintonia. La ràdio en vuit relats* (2006) i, el següent, en un volum propi, *Andròmaca i el centaure* (2014). Tots dos, si seguim la terminologia de Gérard Genette (1982) pel que fa a allò que anomena «literatura de segon grau», constitueixen mostres de transformació del material hipotextual, el procediment probablement més habitual i productiu en el context de la transtextualitat,¹¹ per bé que ho fan des de posicions estètiques i plantejaments ideològics absolutament dispars.

3. «ANDRÒMACA» D'ESPRIU: UNA ELABORADA REESCRITURA DE LA VISIÓ TRÀGICA DE LA VIDA

Espriu, un dels més eminents creadors del s. xx en llengua catalana, no requereix gaires presentacions: poeta, narrador, dramaturg, va establir diversos revulsius en la literatura immediatament anterior i coetània, alhora que part de la seva obra va ser difosa en el necessari exercici del compromís antifranquista. *Les roques i el mar, el blau* va ser una de les últimes obres que va sortir de la seva ploma, però tot i així té una certa història, com no podria ser d'altra manera en el cas d'aquest inquiet escriptor.¹² La redacció dels textos que conformen el llibre va iniciar-se el maig de 1975, quan anaven destinats a un volum de plantejament prou diferent que va aparèixer el 1976, amb el títol *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*. Es tractava d'un conjunt de dibuixos de Cèsar Estrany, que figurava com a editor del llibre (imprès a la Impremta Pulera de Barcelona), amb un total de quaranta-dues peces en prosa escrites per Espriu que els acompanyaven, i un pròleg del

11. «La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles, ne serait-ce — nous l'éprouverons chemin faisant — que par l'importances historique et l'accomplissement esthétique de certaines des œuvres qui y ressortissent. Elle l'est aussi par l'amplitude et la variété des procédés qui y concourent» (Genette 1982: 291).

12. En aquest estudi empraré la versió publicada per Gavagnin i Martínez-Gil (2013) en l'edició del centenari del naixement de l'escriptor.

mateix autor que tractava fonamentalment sobre art i que va desaparèixer en posteriors edicions.¹³ El recull complet del centenar de proses tal com el coneixem avui amb el títol de *Les roques i el mar, el blau* va aparèixer el 1981 a Edicions del Mall.¹⁴

El text d'«Andròmaca» és força sintètic, seguint la línia del volum en el qual trobem retrats més o menys narratius dedicats bàsicament a figures de la tradició clàssica, presentats sumàriament per una mena de transfiguració ficcionalitzada de l'autor que s'anomena Arístocles, un vell pescador d'Ítaca, que els descriu així: «cent curtes proses, inclòs el meu parlament, sobre alguns mites grecs i els seus entorns» (Espriu: 2013, 525). S'allunyen, doncs, tant del relat mitològic com del llegendari en sentit estricte.¹⁵ En el cas d'«Andròmaca», l'autor empra el recurs de la predicció, del presagi, que ja trobàvem en l'hipotext més remot, la Ilíada. Així, si bé els lectors se situen inicialment en el moment en què ella s'assabenta que el seu marit Hèctor ha mort en batalla, el gruix del relat, gairebé fins a les últimes línies, tracta sobre l'esdevenidor de la vídua: «tanca els ulls i recorda, endinsada en el seu íntim mirall, la serenor del passat. Però no s'hi aturarà gaire, perquè endevina el llarg i complex futur que l'espera» (Espriu: 2013, 602). En aquest sen-

13. Cal advertir que la prosa «Andròmaca» ja hi apareixia, i de fet com a cinquena, entre «Aquil·les i Patrocle» i «Ariadna», cosa que li atorgava una posició que va perdre en l'edició de 1981, ja que en aquesta es troba relativament oculta en la part central del recull. En qualsevol cas, el contingut del text és invariable en totes dues edicions i les posteriors consultades: sols s'hi donen canvis formals més aviat nimis.

14. Per a una exposició més detallada del procés, vegeu Miralles (1996, VII-XVIII). Val la pena indicar que, entre l'edició amb Estrany i la definitiva, ja amb el títol de *Les roques i el mar, el blau*, va realitzar-se una edició de bibliòfil no venal que no he pogut consultar. Datada per la Biblioteca de Catalunya l'any 1980 i impresa a Gràfiques Oliva de Sabadell, consisteix en els quaderns amb les proses i dotze aiguaforts, sis de Manuel Castro i els altres sis de Joaquim Serra i Mestres.

15. Miralles (1996, LIII) posa l'accent en l'ècfrasi com punt de partida d'Espriu a l'hora de crear aquestes peces en prosa: «Espriu no narra mites i només algun cop fa dialogar entre ells els personatges del mite [...]; ell descriu escenes, moments, i el temps d'aquestes proses és un temps deturat, el temps de la reflexió i la lírica, i també el de l'anècdota i l'acudit i el sarcasme».

tit, resulta significativa la metàfora que segueix l'anunci de la mort d'Hèctor, la metàfora tan reiterada i explícita del riu que triga a arribar al mar (la mort): «la vida pròpia és certament un rierol, però sovint triga molt, per al qui amb ell arrossega, a perdre's en l'engolidora basarda del mar» (Espriu: 2013, 602). Aquesta metàfora es referiria a dos aspectes distints: el primer seria l'extensió del camí vital que li ha tocat fer a Andròmaca, que és vista negativament, com una càrrega. En aquest sentit, el fet que sigui un «rierol» no comporta que l'extensió de la vida sigui breu, sinó que més aviat evoca la modèstia i fragilitat de l'existència. El segon aspecte es derivaria de la seva natura d'hipertext del fragment de l'*Eneida* en què ella, ja lluny de Troia, a les costes de l'Epir, fa els honors fúnebres a Hèctor en un rierol que reemplaçaria o imitaria el Símois, el riu de la ciutat caiguda. Així ho relata el mateix Eneas:

Andròmaca, davant les portes de la ciutat [de Butrot], en un bosquet vora les aigües d'un fals Símois, oferia a les cendres d'Hèctor les menges rituals i els presents fúnebres, mentre invocava els Manes davant el túmul buit del marit, cobert de gespa verda, i dos altars que li feien venir llàgrimes (Virgili: 2007, 101).

Reforça aquesta lectura el fet que, després d'introduir la metàfora, s'ens diu que Andròmaca sent que ha complert els seus deures. Així, el text posa en relleu aquest punt crucial en la caracterització de la dama llegendària: «Sap també que no trairà mai ningú, que es comportarà amb rectitud fins amb els que li imposarà per la força l'esclavatge que la seva clara estirp no hauria de tolerar» (Espriu: 2013, 602). I això ens trasllada més directament, és clar, a la cosmovisió espriuana.

Paral·lelament, i sense apartar-nos ja d'aquest prisma tan particular de l'autor, caldria apuntar que l'hipotext complementari de bona part de l'«Andròmaca» d'Espriu és, ben probablement, la tragèdia *Andromaque* de Racine, ja que, entre altres coses, el fill de la protagonista, Astíanax, ha sobreviscut i acompanya la mare en el seu captiveri, i l'únic personatge que apareix en la prosa acompanyant la protagonista és una serventa, equiparable a la Céphise que veiem a la tragèdia francesa exercint la funció de confident. Alhora, l'escena que planteja el text resulta força teatral, com si fos el comentari extern d'una veu en off que descrivís l'escena i la interioritat

del personatge que l'espectador observa en els seus gestos muts.¹⁶ Això no obvia, no obstant, la distància considerable que hi ha entre totes dues obres des del punt de vista estètic, particularment quant a les marques de gènere èpic o llegendari en Racine.¹⁷

Marcos Hierro (2017, 107) remarca que Andròmaca és una de les poques figures femenines que Espriu, a *Les roques i el mar, el blau*, deixa millor que en la seva versió clàssica, cosa atribuïble, al seu parer, a la simpatia que li desperta: ella i una nimfa immortal¹⁸ que cada dia perd la memòria d'allò succeït durant la jornada anterior són, al parer de l'estudiós, les que reben els «elogis estètics més fervorosos de tot el recull» (Marcos Hierro: 2017, 101). La muller d'Hèctor mostra un seguit de trets que Espriu valora especialment en els seus personatges femenins: «les virtuts cardinals de la prudència, la justícia, la fortalesa i la templança» (Marcos Hierro: 2017, 101). De fet, no sols cal tenir en compte Racine, ja que el tractament hipertextual del personatge d'Andròmaca en el text d'Espriu coincideix amb una de les interpretacions de la tragèdia d'Eurípides, com bé recullen en la seva edició a Gredos d'aquest text Alberto Medina González i Juan Antonio López Férez:

16. Com assenyalen Gavagnin i Martínez-Gil (2013, 22): «la qüestió dels gèneres en Espriu és, potser més que no pas un problema de vasos comunicants, que és, com hem dit, la manera com l'autor tenia d'expressar-ho, una concepció de la literatura. Els elements simbòlics i especulatiu, poètics en definitiva, de les primeres novel·les s'expressen, en les narracions, amb una estructura que sovint és dialògica, teatral, i la poesia és més d'un cop narrativa abans que lírica, igual com el seu teatre conté sovint elements més discursius que no pas dramàtics».

17. Com assenyala Pierre Donnet, l'evocació a la tragèdia de Racine de nombrosos episodis de la guerra de Troia, com el de la querella d'Aquil·les amb Agamèmnon, la crema de les naus davant de la ciutat assetjada i l'incendi d'aquesta, així com l'esment sovintejat dels noms dels herois, com Hèctor, Ulisses o Menelau, a manera quasi de fórmula d'encanteri, i la freqüència d'ús de termes com «héroïques», «coup», «violence», «gloire», «éclat», etc. donen a l'obra un to de llegenda, d'epopeia (Racine: 1992, 142).

18. Diu la prosa «Una nimfa»: «Ningú, sinó ella, no contemplarà la seva nuesa. [...] Demà serà com avui, i així tota la renglera de clarors, d'una pau perfecta» (Espriu: 2013, 636).

No ha faltado quien opinara que lo que se pretende demostrar es la necesidad de la moderación —*sōphrosýnē*— en todo momento, y, asimismo, los funestos resultados del exceso —*hýbris*—. Andròmaca, entonces, sería como la reencarnación de una mujer que ha sufrido mucho, pero que ha sabido mantener en cada momento la virtud —*areté*— y la moderación de ánimo en las circunstancias más adversas (Eurípides: 1977, 382).

Es podria afegir que Andròmaca, i en concret l'Andròmaca de Racine,¹⁹ desperta una especial simpatia en l'autor per la profunda petjada que el moviment jansenista va deixar en l'autor francès, un pensament pessimista i polèmic a causa de la seva visió tràgica de l'existència, que els duia a la pretensió de dissuadir els humans «de creure's herois o semideus»²⁰ —en plena monarquia absoluta de Lluís XIV, recordem-ho—, com constata Donnet (Racine: 1992, 140). D'aquesta manera, en l'obra francesa conviuen els déus pagans i, a l'ombra, el déu judeocristià, espectador inexorable, que Pascal va anomenar «le dieu caché», expressió adoptada per Lucien Goldmann (1965) al seu ja clàssic estudi sobre el teatre de Racine i les *Pensées* de l'esmentat moralista i científic francès. Els deus pagans també hi són,²¹ però afecten en particular la figura d'Orestes, a qui censuren, actuant de forma colèrica i cruel quan dicten llur voluntat i aplicant el càstig habitual en els humans que s'excedeixen en l'*hybris*, la desmesura. En canvi, el jansenis-

19. Pel que fa a la portada a escena d'aquesta tragèdia a la Barcelona de l'època coetània a Espriu, Sala-Sanahuja (2015, 112-113) no aporta dades sobre possibles representacions del text català de l'*Andromaque* de Racine, però sí assenyala que la traducció de *Fedra* de Vallespinosa es va presentar al Teatre Bartrina de Reus el 21 de maig de 1963 (i novament l'any 1995), mentre que el seu *Britànnic* en català va ser dut a escena al Palau de la Música el 7 de desembre de 1965.

20. Aquí el curador de l'*Andromaque* de Racine explicita que es tracta d'una fórmula extreta del prefaci del tractat *La Fausseté des vertus humaines* (1678) de l'abat Jacques Esprit, publicat de manera pòstuma per Madame de Sablé, que mantenia un saló freqüentat per La Rochefoucauld i els jansenistes (Donnet: 1992, 140).

21. Com subratlla Delcroix (1970, 285), la divinitat mitològica apareix poc a la tragèdia *Andromaque* de Racine, ocasionalment en un crit d'Hermione, o en alguna al·lusió prou reveladora.

me a Racine es reflecteix sobretot en la figura d'Andròmaca, envers la qual els déus pagans mostren la seva pietat, quan per exemple ella recomana al fill humilitat, per no dir resignació, la resignació cristiana, com argumenta Donnet (v. Racine: 1992, 151). La prosa d'Espriu que aquí s'analitza i en general la seva actitud vital, reflectida a les obres, encaixen amb aquesta visió deslluïda de la realitat. Fixem-nos en el text català: «La dona ha creuat els braços damunt el pit, inclina amb resignació el cap gairebé fregant l'espatlla dreta [...]» (Espriu: 2013, 602). Tot plegat, tanmateix, no pretén demostrar la devoció cristiana d'Espriu, ni mostrar-ne una imatge com a beat devotíssim, de cap manera.²² La qüestió és aquesta vessant tràgica de l'existència a la qual l'autor va consagrar una bona part de la seva producció literària i teatral, que no té solament una vocació personal necessàriament concentrada en la figura individual retratada: «la literatura se'ns ofereix amb tota la seva força per parlar, des d'ella mateixa, del dolor inherent a la condició humana. Un dolor que en Espriu és personal i social alhora» (Gavagnin & Martínez-Gil: 2013, 26).

Un altre element que acosta la prosa d'Espriu aquí examinada a la tragèdia de Racine el localitzem també en l'espai francòfon, en concret en l'estudi *Sur Racine*, de 1960, esdevingut un dels clàssics de Roland Barthes. El punt que, curiosament, convergeix amb el text espriuà és el següent: Barthes (1963, 24-26), d'orientació clarament construccionista en la línia de Simone de Beauvoir expressada al segon volum de *Le deuxième sexe*, de 1949,²³ considera que, tal com es desenvolupa la tragèdia, no podem caracteritzar

22. Espriu (1976, sense paginar), quan presenta els protagonistes de les seves proses en el pròleg a *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, no deixa passar l'ocasió per tractar allò que considera segurament futilitats de la Història en relació a l'Església catòlica d'una forma ostentosa sarcàstica: «Oferim un llibre de "sants" que desitgem que entretingui i agradi. Els sants no són pas batejats, però el detall no pot tampoc escandalitzar ningú, després de l'aiguabarreig fangós, espesseït —a punt de quallar-se, amb una eficàcia mil·lenària, al fons d'un esperançador embús sense cap restabliment de conducció—, que va suscitar l'últim Concili, savi legislador per a tots els gustos».

23. Són il·lustratius els següents mots introductoris: «Quand j'emploie les mots "femme" ou "féminin" je ne me réfère évidemment à aucun archétype, à aucune immuable essence» (Beavoir: 1976, 9); i encara més la famosa divisa «On ne naît pas femme: on le devient» (Beavoir: 1976, 13).

els personatges de Racine amb trets essencials o definatoris, identitaris, sinó que són les situacions, les relacions de força o de poder de cada escena o diàleg, les que defineix realment els personatges, també en el camp de la sexualitat, cosa que desactiva la naturalesa «biològica» i obre un camp d'intercanvi de trets identitaris de caràcter desestabilitzador, interessant i enriquidor (Barthes 1963: 24-25). En síntesi, la fatalitat raciniana consistiria, segons Barthes (1963, 25), a convertir en veritables dades biològiques allò que originalment eren relacions circumstancials (la captivitat, la tirania), mentre que el sexe esdevindria l'atzar en essència. Comparem-ho amb aquest fragment de l'«Andròmaca» espriuana: «ella és massa intel·ligent per sentir-se enemiga dels vencedors. Admet només *circumstancials* adversaris, pobres naufrags, com ella mateixa, en l'aiguabarreig darrer»²⁴ (Espriu: 2013, 602).

Finalment, cal assenyalar que Espriu atorga a Andròmaca aquella lucidesa, aquell saber estar en el món que presenten els personatges a qui ell mostra respecte en la seva funció autorial, o que fins i tot traslluen una determinada projecció autorial, a vegades més juganera, però en el cas d'Andròmaca força seriosa, fins i tot greu. I no seria forassenyat suggerir la figuració de la pròpia mare —Escolàstica Castelló i Molas—, a qui l'autor venerava.²⁵ En relació amb això, Huet-Brichard (2001, 98), en el seu estudi sobre la inscripció dels mites en la literatura, quan reflexiona sobre els vincles entre el mite ficcionalitzat i les profunditats del subjecte, els fantasmes, les pulsions, planteja la possibilitat que el mite, com una pantalla reveladora, pugui ser també el lloc de reconstrucció del subjecte escriptor: «Si l'on considère le texte comme la projection imaginaire du sujet, les mythes, ou les figures mythiques qui y apparaissent, s'articulent entre eux pour dessiner un paysage tout intérieur qui s'inscrit dans la double postulation du réel et du désir».

24. La cursiva en aquest cas és meua.

25. La proximitat a la mare tenia a veure amb l'actitud d'aquesta davant la vida: «[Espriu] s'assemblava més a la seva mare que no pas al seu pare, ja que aquella tenia una ànima negra com el carbó, no en el sentit moral sinó en el sentit que era pessimista» (Prats Sobreperere: 1992, 28).

4. L'«ANDRÒMACA» DE SUNYER: AL·LEGORIA, METAFICCIÓ I EMPODERAMENT

Al llarg dels anys Magí Sunyer ha amassat una obra considerable: ha escrit teatre, novel·la, narrativa breu, i sobretot poesia, o inicialment sobretot poesia. Es tracta d'un corpus de creació solvent que ha rebut diversos premis i reconeixements, com ara el Víctor Català l'any 1989 per les narracions breus de *La serp*, el Roc Boronat de narrativa el 2009 per la novel·la *Jim*²⁶ o el de la Crítica Serra d'Or de teatre el 2014 per la tragèdia contemporània *Safira*. Catedràtic de literatura catalana a la Universitat Rovira i Virgili, Sunyer, a banda d'escriptor, és i ha estat un prolífic investigador i estudiós de la literatura. En aquest àmbit ha sobresortit per la seva recerca, fonamentalment sobre les lletres catalanes del s. XIX i la primera meitat del s. XX. Va iniciar la seva carrera acadèmica amb un estudi sobre *Els marginats socials en la literatura del Grup Modernista de Reus* (1984), però l'aspecte en què ha centrat els seus llibres més considerats i citats és sens dubte la presència dels mites catalans (nacionals i republicans) en la literatura nostrada, així com la reelaboració que hi han patit i l'avaluació del seu impacte en la història de les idees del país (o països): *Els mites nacionals catalans* (2006), *Mites per a una nació. De Guifré el Pelós a l'Onze de Setembre* (2015) i *Els mites de la república: arguments per al futur* (2022). En aquest sentit, tant en publicacions pròpies com a través de projectes de recerca, s'ha interessat per les reescriptures de mites i llegendes, per la qual cosa la seva producció literària camina, aquí, en paral·lel amb la seva tasca professional, sempre en pro del desenvolupament intel·lectual gràcies a la creació verbal.

El crític Ferran Aisa perfilava *Andròmaca i el centaure*, on apareix el conte «Andròmaca», com «nou històries breus on apareixen els mites antics convertits en éssers actuals; cadascuna de les narracions explica històries de persones del nostre temps. [...] Són històries essencialment humanes que retraten eficaçment la vida de qualsevol ciutadà del nostre món global» (2015, 74-75). Aquesta mena d'afirmacions superficials i la manca d'un cos de ressenyes disponibles a la xarxa indiquen que el volum no va gaudir de

26. Per a una anàlisi d'aquest relat que, d'alguna manera, homenatja *Treasure Island* de Robert Louis Stevenson i la novel·la d'aventures en general, vegeu Corretger (2011).

la recepció que mereixia, tant per la qualitat general dels relats que conté, com per la vàlua en el camp de la narrativa no mimètica del conte que presenta una reescriptura del personatge d'Andròmaca que sorprèn a diferents nivells. Així, doncs, aquest conte va bastant més enllà del que afirma Aisa. S'hi recrea la guerra de Troia al segle XXI amb una retransmissió televisiva seguida per mitja humanitat que està sotmesa a la manipulació i la censura per part de la coalició internacional que ataca la ciutat. A més a més, tots els episodis del combat, on s'usa tecnologia militar actual, són anunciats i es produeixen puntualment, perquè segueixen el cronograma establert pel mite, seqüències prou conegudes ja que formen part de la *Ilíada*. Això permet que el narrador heterodiegètic del relat presenti la guerra en la segona frase del text comparant-la amb «una representació teatral» (Sunyer: 2014, 117), cosa que subtilment enllaça els fets llegendaris d'Andròmaca relatats en català amb les tragèdies d'Eurípides i de Racine.

A banda del títol, en la narració s'al·ludeix a múltiples elements de la *Ilíada*, que és anomenada mitjançant una sèrie d'epítets, fórmula prototípica d'identificació dels personatges:²⁷ «l'antic llibre de la ciutat», «el més il·lustre dels llibres» (Sunyer: 2014, 125). Es crea, doncs, un joc metanarratiu entre l'hipotext i els recursos de la narrativa llegada per l'antiguitat, d'una banda, i l'ús que en fa el narrador contemporani, un narrador que empra la ironia i la paròdia com a intertext en diverses ocasions:²⁸ el component metaficcional i l'ús de la comicitat paròdica situen aquest text literari en l'eix

27. En el relat de Sunyer s'esmenta en diverses ocasions l'epítet «blanca de braços» per qualificar o anomenar Andròmaca, que al Cant VI de la *Ilíada* indica la seva noblesa i és el més repetit dels referits a la princesa troiana. A més, segurament és el menys visiblement patriarcal, perquè els altres dos són «filla d'Eeció coratjós» (HOMER 1997: 172; v. 395) (o «magnànim», en altres versions) o «dona d'Hèctor» (HOMER: 1997, 172; v. 398). En canvi, al conte no apareix «la d'ulls vívids i gerda» (SAFO: 1985, 37), que és l'epítet emprat per a Andròmaca al llibre segon d'himnes de Safo.

28. En una d'aquestes sembla que es produeixi un creuament de plans amb Tarragona mateixa, la ciutat on resideix Sunyer i que també té un passat esplendorós en l'Antiguitat, tot i que una mica més tardà que el de Troia: «Les muralles!, venerades com a símbol de la llegenda i la història, [...] absolutament inútils per a la defensa, i a més encara quan un segle i mig enrere l'evolució de la ciutat les havia esbotzat per tres bandes» (Sunyer: 2014, 126).

definidor de la postmodernitat.²⁹ Ara bé, les referències directes a la reproducció de fets homèrics en els esdeveniments relatats del s. XXI corroboren no sols la natura hipertextual del relat català, sinó també la fragmentació i la reescriptura com a procediments igualment propis de la postmodernitat: Aquil·les arrossega el cadàver d'Hèctor vençut, es parla de «l'amenaça de les tendes gregues durant deu anys de setge» (Sunyer: 2014, 119), «els déus no protegien Troia» (Sunyer: 2014, 121), etc.

Veurem, però, que l'ús d'aspectes vinculats a la postmodernitat és ambivalent i problemàtic. En un primer moment és a través del component visual que la societat (concretada en «espectadors») discrimina la versemblança dels fets narrats: «convençut per la imatge, que no enganya mai perquè la llegim amb els ulls, l'espectador sensibilitzat per la història i la literatura va rebre el cop definitiu» (Sunyer: 2016, 121). La imatge es presenta, doncs, com aquell instrument amb el monopoli referencial en la societat, en què es fusiona perversament allò social, polític, econòmic i lúdic en forma de consumisme desenfrenat. La ironia del narrador que es detecta en la darrera cita reforça aquest mateix plantejament, que de fet és el que Guy Debord ja definia i criticava l'any 1967 com «la societat de l'espectacle» en el seu famós assaig,³⁰ un estat de coses que avui ha esdevingut l'escenari de la nostra existència, i que s'han acabat conformant com l'hegemonia ideològica del *vacuum* postmodern. La veu narrativa del relat trasllada a l'escenari de l'hipotext elements clau d'aquest nou tipus de relacions al si de la societat, i, així, Agamèmnon i Menelau es veuen immersos en enquestes de valoració ciutadana a partir de qüestions econòmiques o actuacions personals, París i Helena se'n van a la costa rodejats de paparazzis en una operació de distrac-

29. El resultat de la fusió del pla mític amb el pla ficcional de l'època contemporània comporta possibilitats metaficcionals com la següent, que a més juga amb les idees aristotèliques del reconeixement i amb la teoria de la recepció: «Els espectadors més cultivats, els més proclius a dubtar de la veritat única, [...] també experimentaven l'emoció cultural del reconeixement del mite» (Sunyer: 2014, 119-120); o l'apòstrofe retòric dirigit al suposat autor de la *Iliada*: «"Menelau és impotent": Pobre Homer!» (Sunyer: 2014, 125).

30. Fixem-nos, per exemple, en aquest parell d'afirmacions: «Le langage du spectacle est constitué par des signes de la production régnante, qui sont en même temps la finalité dernière de cette production»; «la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle» (Debord: 1992, 18).

ció organitzada pels troians, etc. En aquest punt, el relat de Sunyer entronca directament amb l'estudi de Jean Baudrillard *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu* (1991)³¹, on la noció de simulacre del mateix Baudrillard és important per denunciar la propaganda contemporània, la qual, per mitjà de les tecnologies, encobreix les atrocitats comeses per les potències contra països molt més febles. D'una banda, s'hi critica la hipocresia de les societats occidentals, que saben no patiran les conseqüències de la guerra (de les atrocitats comeses):³² «mitja humanitat esperava davant de la pantalla de televisió, amb el cor en un puny o amb el desig d'emocions fortes, i a les sis en punt va obtenir com a recompensa l'impacte de dotze míssils alhora, contemplat des de casa o des del bar sense perill d'esquitx ni de guspira» (Sunyer: 2014, 117). I, evidentment, s'hi presenta el gaudi de l'espectacle virtualitzat, que el mateix Baudrillard (1991, 84) exposa de la següent manera:

Le drame réel, la guerre réelle, nous n'en avons plus ni le goût ni le besoin. Ce qu'il nous faut, c'est la saveur aphrodisiaque de la multiplication du faux, de l'hallucination de la violence, c'est que nous ayons de toute chose la jouissance hallucinogène, qui est aussi la jouissance, comme dans la drogue, de notre indifférence et de notre irresponsabilité, donc de notre véritable liberté. C'est la forme suprême de la démocratie. À travers elle se profilent notre retrait définitif du monde, la jouissance dans la spéculation mentale des images [...].

D'altra banda, en el treball de Baudrillard i en força altres anàlisis de la qüestió es posen sobre la taula estratègies d'eufemització de la guerra com a fenomen, equiparant-la visualment i mentalment a un joc d'ordinador, amb llumetes que són/representen míssils i explosions que cauen en un no-lloc, l'escenari de qualsevol pantalla d'ordinador o de màquines de simu-

31. Aquest títol, curiosament, remet alhora a la peça teatral de Jean Giraudoux *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), en què es demostra per enèsima vegada que el setge i la guerra de Troia són constitutius de la simbolització de la violència en la cultura occidental.

32. També es pot parlar d'ingenuïtat o desídia, donades les accions terroristes en països occidentals que es van produir anys després com una mena d'efecte buimerang de les accions bèl·liques empreses a l'Orient Mitjà.

lació. S'observa fins i tot en treballs anteriors de l'investigador com s'estava preparant el terreny en aquest sentit en l'àmbit d'allò virtual:

Il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire d'une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel et en court-circuite toutes les péripéties (Baudrillard: 1981, 11).

En aquest sentit, el conte, publicat per primer cop l'any 2006, sembla un precedent directe de la novel·la *Micheliada* d'Antoni Munné-Jordà, de 2015, ja que ambdós són hipertextos distòpics d'una *Iliada* projectada en un conflicte televisat arreu del món. En el cas de l'obra de Munné-Jordà, es tracta d'una coalició occidental que s'enfronta a l'Estat islàmic, i el títol de la novel·la es refereix al fet que hi ha soldats que tenen la forma i l'aparença del ninot de la marca Michelin. Tots dos textos, tanmateix, presenten diferències d'enfocament i de sentit prou marcades. A «Andròmaca», d'alguna manera, s'entén que la guerra de Troia s'ha anat repetint cíclicament, com una materialització en el temps del caràcter cíclic que tenia aquest en la concepció premoderna, la concepció prevalent a l'època d'elaboració de l'hipotext principal del relat de Sunyer, que ja he dit que és la *Iliada*: «Troia havia estat arrasada massa vegades i els invasors havien necessitat expressar el domini amb l'enderrocament repetit de les llegendàries defenses» (Sunyer: 2014, 119).

Ara bé, en la penúltima repetició del conflicte «escenificat» s'ha produït un revulsiu que ha transformat el curs dels esdeveniments de la llegenda troiana. Es tracta d'un procés fonamental en el relat, que és la desestabilització dels hipotextos llegendaris i literaris per mitjà tant de la penetració del món contemporani en l'escenari de la guerra de Troia, com d'un seguit d'inversions significatives, que de vegades tenen relació directa amb aquesta penetració. Concentraré l'atenció en aquestes inversions o transformacions radicals. Ja en el període actual havia tingut lloc un canvi en el tipus d'armament emprat en la guerra de Troia, és a dir, s'havia introduït tecnologia militar moderna: «El segle vint-i-u s'encarava amb els temps mítics. Una inquietud lògica es va imposar en l'evidència de les imatges. Aquells tancs estaven a punt de destruir les parets de la història i del mite, d'entrar per la porta que només s'havia franquejat al cavall de fusta» (Sunyer: 2014, 120).

Com veiem, l'astúcia inicial, un element rudimentari en comparació amb la capacitat bèl·lica del món contemporani, havia estat apartada, menystinguda, i això va tenir els seus efectes en una guerra en què la victòria havia estat conquerida per militars sagaços com Ulisses: «en les paraules no importa tant la força com l'enginy» (Sunyer: 2014, 128). Justament, un altre canvi fonamental és la renúncia d'Ulisses, novetat perquè havia estat Aquil·les (l'heroi veloç caracteritzat per la potència en el combat) qui s'havia apartat de la lluita a la *Iliada*. En relació a aquest darrer heroi, val a dir que en el relat de Sunyer la seva fúria (o còlera) perd pes davant d'una emoció molt més fructífera i constructiva: «Andròmaca recorda els fonaments de la seva indignació» (Sunyer: 2014, 134). Un altre element a tenir en compte és que Hèctor continua viu, cosa que suposa un veritable sotrac a la història de l'hipotext, que culminava justament amb els funerals amb què els del seu bàndol honoraven el cadàver recuperat. També es presenta una inversió a nivell temporal: és a partir del setè dia, quan sembla que l'ocupació de Troia s'ha consumat, que comencen les sorprenents modificacions del guió.³³ Així, el setè dia, en lloc de descansar i mantenir l'ordre del «món creat» (com al Gènesi), irromp una resistència a aquest ordre que trenca la cadena d'esdeveniments imposada per la tradició. En l'esfera genèrica, i per tant en un pla també metaficcional, es produeix una inversió de l'estil que donava cos tradicionalment als fets lligats a la llegenda de Troia, quan es fa referència a l'activitat volgudament frívola d'Helena i París a la costa: «l'entrada de la premsa rosa en el conflicte va certificar la pèrdua d'alè èpic» (Sunyer: 2014, 125).

Tot aquest revulsiu suposa que «l'imperi de la televisió havia caducat» (Sunyer: 2014, 122), enmig de la reivindicació d'atemptats per part dels resistents troians, la voluntat de lluita dels quals confirma Hèctor en una entrevista. I, en l'actualització de la guerra que s'explica al conte, adquireix un paper preponderant la ràdio com a forma efectiva de contrapropaganda. Es tracta d'una forma de resistència que informa de la brutalitat dels atacs

33. Al llarg del relat es detecten comentaris clarament antireligiosos per part del narrador i un plantejament en general crític amb les creences institucionalitzades, línia que per motius d'espai i d'objectius de l'article no puc aprofundir. Per exemple, l'ús dels adjectius en la frase «les meditacions poc convincents i poc convençudes del santpare de Roma» (Sunyer: 2016, 124).

i les seves conseqüències, combatent així la propaganda exposada en forma d'imatges. Les infraestructures d'aquesta ràdio resulten precàries, però acaben sent més convincents que les notícies encartonades per la reiteració i el pressupost tècnic, que les apropa més a una pel·lícula amb efectes especials que a la crua realitat. La ràdio s'alça com un mitjà de difusió de dades verídiques a fi essencialment de fer sorgir el dubte en la població, que posteriorment serà convençuda per mitjà d'imatges, tot i que amb trets diferenciats de les que tenien les fabricades per la propaganda: en primer lloc, s'introdueixen imatges d'una cadena independent: «disposava de filmacions espectaculars que descobrien les falsedats de la versió oficial» (Sunyer: 2014, 123); més endavant, seran unes imatges precàries, rudimentàries, però que resulten més versemblants que la parafernàlia subvencionada per les potències de la coalició internacional, a més d'haver estat filmades per les dones troianes: «la mort filmada amb càmeres casolanes —per això mateix més creïbles [...]— desactivava el poder de la imatge» (Sunyer: 2014, 129-130). En qualsevol cas, se'ns presenta un interessant combat al·legòric entre la veu i la imatge,³⁴ una disputa de legitimitats en què venç la veu per la seva força de versemblança, cosa que alhora ens aboca al plantejament que va ser la veu el mitjà d'exposició per part dels rapsodes de la *Iliada*, que en definitiva també era una eina de propaganda d'un determinat sistema de valors, una obra èpica amb una finalitat clarament prescriptiva, com constata Pòrtulas (2009, 32).

I aquí arribem al quid de la qüestió: Andròmaca és, sens dubte, la culminació del revulsiu que he plantejat més amunt, gràcies al seu creixement personal, que seria secular: «Ha meditat durant tota la vida adulta sobre els llibres i està convençuda que el destí es pot tòrcer si els humans són més astuts que els déus i aprofiten les lliçons dels textos inspirats» (Sunyer: 2014, 125). En un clar posicionament en la línia del feminisme de la igual-

34. Aquesta mateixa natura al·legòrica del relat impossibilita que el component impossible o preternatural del mateix quallí en una narració fantàstica, ja que, si bé els personatges projectats de l'hipotext solament poden reproduir cíclicament la seva existència per mitjà d'un do misteriós que no s'explica en cap moment en el text, això no constitueix el motor narratiu de la història, que clarament és el sentit al·legòric de la imbricació entre els esdeveniments de la *Iliada* amb la contemporaneïtat com a forma d'expressar certes qüestions ideològiques.

tat: «Ella, Andròmaca, ja no es resigna a la filosa, al teler i a la criança del fill» (126).³⁵ De fet, és gràcies a la tasca d'Andròmaca com a directora del gabinet de propaganda de la resistència que els troians guanyen de manera inèdita la guerra. És ella qui venç (i convenç) potenciant l'ús de la veu, de les paraules, de la intel·ligència. La següent frase del narrador estableix clarament el focus d'atenció final en la figura d'Andròmaca, que protagonitza les últimes pàgines del relat: «I ella va guanyar la guerra» (Sunyer: 2014, 133), per bé que després la mateixa Andròmaca, quan pren la paraula en una gravació secreta, atenua el seu paper envers el del seu marit, en evident voluntat de pacte i harmonització de gèneres: «Tu guanyaràs la guerra gràcies a mi i jo la guanyaré gràcies a tu» (Sunyer: 2014, 133). I des d'aleshores pot mantenir una relació horitzontal, plenament igualitària amb el tan lloat tradicionalment Hèctor.

Finalment, al meu parer, un altre hipotext que cal tenir en compte aquí, a nivell ètic, és el poema «Le Cygne» de Baudelaire, en què, igual que en el relat de Sunyer, es dona un temps paradoxal per la fusió de dos plans temporals. Així, gràcies a l'analogia poètica, el subjecte líric de «Le Cygne» s'empara en la figura d'Andròmaca per mostrar el rebuig a l'expulsió de l'espai públic parisenc dels marginats, dels sotmesos. El vell París que havia conegut la veu poètica i que exalça Baudelaire s'identifica amb la desapareguda Troia, ja que ha passat a formar part de temps pretèrits per culpa d'un capitalisme atroç que expulsa i marginalitza els subalterns. D'aquesta manera, Andròmaca acaba simbolitzant els vençuts, els deportats, i enllaça doncs amb la figura alienada que és Andròmaca des de la tradició clàssica fins a Racine:³⁶ una princesa troiana d'origen tebà acaba d'esclava i concubina, sense poder demostrar la seva superioritat i els seus dots aristocràtics.

35. Curiosament, els contraris a la guerra prenen un rol feminitzat en el text de Sunyer, si l'acarem amb l'hipotext de la *Iliada*: «els pacifistes, desolats per la destrucció inevitable i que preparaven concentracions de dol, estaven desconcertats pels prodigis d'una tecnologia capaç d'aconseguir que les previsions s'acomplissin amb exactitud» (Sunyer: 2014, 117-118).

36. Andròmaca continuarà sent fidel al seu marit difunt, Hèctor, com la vídua alienada que és i que vol continuar sent. Com afirma Barthes (1963, 24), «chez Racine, l'amour est une pure épreuve de fascination qu'il se distingue si peu de la haine», i, per tant, allò que expressa Racine a través dels seus personatges tràgics no és pas el desig, sinó l'alienació.

Aquest matís, important, traça una línia paral·lela evident entre «Le Cygne» i el també força conegut «L'Albatros», per quan fa referència la figura del desadaptat, de la figura esplendorosa i genial que fora del seu àmbit esdevé desgraciada i impotent. Andròmaca, malgrat que finalment triomfa, com hem vist, amb l'ús de la ràdio, l'enginy i la determinació del poble troià, en un inici s'identifica amb els resistents marginats, en les muntanyes o zones perifèriques de Troia, ocults, preparant atemptats i vestits de qualsevol manera, amb uns equipaments molt poc glamurosos.

5. CONCLUSIONS

En suma, tant la prosa espriuana com el relat de Sunyer constitueixen interessants mostres de literatura universal sobre l'espai mític grec i de personatges llegendaris com Andròmaca, en diferents graus, certament, però en tots dos casos focalitzant en èpoques posteriors a la guerra de Troia com a tal i prenent la forma de transformació seriosa (transposició) en el cas d'Espriu, i de combinació singular entre transformació satírica (travestiment) i seriosa pel que fa al relat de Sunyer. En el cas de la prosa de *Les roques i el mar, el blau*, els hipotextos inicials són la *Iliada* i l'*Eneida*, per bé que amb una transfiguració al·legòrica de caire moralista que prové fonamentalment d'un altre hipotext, la tragèdia de Racine. Per la seva banda, el conte de Sunyer es recrea en la transformació de l'hipotext bèl·lic de la *Iliada*, però amb una transfiguració ètica que enllaça amb el rebuig dels principis ideològics de la postmodernitat, una era en què la cultura hegemònica estaria en sinergia amb els sistemes polítics i econòmics dominants: el capitalisme tardà i el neoliberalisme. Quant a la idea de simulacre, crucial en la concepció del relat de Sunyer, no deixa de sorprendre que aquest plantejament ja fos present en un hipotext tan llunyà com és l'*Eneida* de Virgili, tot i que sense la parafernàlia tecnològica que l'ubica en la postmodernitat, sinó a les ribes d'un torrent, en un escenari que simulava l'espai troià arrabassat, a fi de dur a terme els rituals fúnebres deguts a Hèctor, amb «un fals [riu] Símois» i «el túmul buit del marit» (Virgili: 2007, 101). D'altra banda, el feminisme resulta igualment clau en la seva constitució del relat de l'autor tarragoní. Ara bé, l'Andròmaca de Sunyer no representa únicament la dona empoderada després de segles de sotmetiment al mascle, sinó que de fet encarna la

força del progrés «autèntic» de la humanitat, aquell que es fonamenta en la justícia social, la llibertat dels pobles i la solidaritat, i no pas en els avenços científics i tecnològics. Per tant, estaria del tot oposada a la figura d'Andròmaca en Espriu, que assumeix passivament un destí funest i les injustícies que haurà de patir.

I ara, tornant a l'evocació d'aquelles classes de filologia en un edifici de la Plaça Imperial Tàrraco de Tarragona en estat ruïnós (segons els tècnics), crec entendre per què Magí Sunyer ens va parlar amb aquell enardiment de les proses de *Les roques i el mar, el blau*, i en especial d'algunes que recreaven el marc vital de personatges mítics en una ficcionalització més enllà de la llegenda coneguda, reiterada pels textos clàssics. En definitiva, caldria fer cas a Espriu (2013, 700), qui, al final de les notes de *Les roques i el mar, el blau*, recomanava el següent al lector genèric, projectant-se en una sorneguera tercera persona tan habitual en els seus escrits: «[l'autor] l'insta [...] a llegir els grans clàssics de l'antiguitat, i no per una temporadeta, sinó durant tota la seva vida. Si algú escolta aquest desinteressat consell, tal volta l'autor no haurà trespàs en va ni haurà espatllat els ocis del qui l'ha admès». Per acabar, com a colofó final, en l'«Andròmaca» de Sunyer hi podem trobar nombrosos paral·lelismes pel que fa a les actuacions de la Federació Russa en el seu intent d'ocupació d'Ucraïna. Històries, totes en conjunt, les literàries i les del nostre món, que excedeixen la significació, i el dolor. I és que, com diu el poema de Baudelaire (1990, 270) abans comentat: «Tout pour moi devient allegorie».

BIBLIOGRAFIA

- AISA, Ferran (2015): «L'essència humana dels mites», *Avui*, 28 de juny, p. 16-17.
- BARTHES, Roland (1963): *Sur Racine*, París, Seuil.
- BAUDELAIRE, Charles (1990): *Les Flors del Mal*, trad. de Xavier Benguerel, Barcelona, Edhasa.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *Simulacres et simulation*, París, Galilée.
- BAUDRILLARD, Jean (1991): *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, París, Galilée.
- BCI (1993): *Bíblia Catalana. Traducció Interconfessional*, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya / Claret / Societats Bíbliques Unides.

- BEAUVOIR, Simone de (1976): *Le deuxième sexe II: l'expérience vécue*, 2a ed. París, Gallimard.
- CERAM, C.W. (1986): *Déus, tombes i savis*, trad. de Joan Ayala, Barcelona, Destino.
- CORRETGER, Montserrat (2011): «Jim de Magí Sunyer: autobiografia metaficcional i novel·la de gènere», en Joaquim Espinós et al. (eds.), *Autobiografies, memòries, autoficcions*, Catarroja, Afers, p. 335-347.
- DEBORD, Guy (1992): *La Société du Spectacle*, París, Gallimard.
- DELCROIX, Maurice (1970): *Le sacré dans les tragédies profanes de Racine*, París, A.-G. Nizet.
- ESPRIU, Salvador (1976): «Pròleg», en Cèsar Estrany & Salvador Espriu, *Dibuixos (amb algun mot) sobre temes clàssics*, Barcelona, s.l., sense paginar.
- ESPRIU, Salvador (2013): *Prosa narrativa*, ed. de Gabriella Gavagnin & Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Ed. 62.
- EURÍPIDES (1977): *Tragedias I*, ed. i trad. d'Alberto Medina González & Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos.
- GAVAGNIN, Gabriella & VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL (2013): «Salvador Espriu, narrador», en Salvador Espriu, *Prosa narrativa*, ed. de Gabriella Gavagnin & Víctor Martínez-Gil, Barcelona, Ed. 62, p. 9-27.
- GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Seuil.
- GOLDMANN, Lucien (1965): *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, París, Gallimard.
- HOMER (1997): *La Ilíada*, ed. i trad. de Manuel Balasch, Barcelona, Proa.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001): *Littérature et mythe*, París, Hachette.
- MARCOS HIERRO, Ernest (2017): «“Amb una freda deliberació”: les transgressions mítiques de Salvador Espriu a *Les roques i el mar, el blau*», *Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, núm. 33, p. 93-111.
- MARTOS, Josep Lluís (2005): «Sèneca i Roís de Corella», en Carmen Parrilla i Mercedes Pampín (coords.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Noia, Universidade da Coruña / Toxosoutos, p. 131-150.

- MIRALLES, Carles (1996): «Introducció», en Salvador Espriu, *Obres completes, XV. Les roques i el mar, el blau*, ed. de Carmina Jori & Carles Miralles, Barcelona, Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, Ed. 62, p. VII-LX.
- PERUJO MELGAR, Joan M. (2015): *Les històries troianes de Jaume Conesa, traducció catalana de la Historia destructionis Troiae de Guido delle Colonne: estudi i edició, vol. I*, Universitat d'Alacant. Tesi doctoral inèdita dirigida per Rafael Alemany.
- PÒRTULAS, Jaume (2009): *Introducció a la Ilíada*, 2a ed., Barcelona, Alpha.
- PRATS SOBREPÈRE, Joan (1992): *Salvador Espriu, missatge personal*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RACINE, Jean (1992): *Andromaque*, ed. de Pierre Donnet, París, Hachette.
- SAFO (1985): *Obra completa*, ed. i trad. de Manuel Balasch, 3a ed., Barcelona, Ed. 62.
- SALA-SANAHUJA, Joaquim (2015): «Bonaventura Vallespinosa. El teatre clàssic francès: Molière, Racine», *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 22, p. 111-121.
- SUNYER, Magí (2014): *Andròmaca i el centaure*, Tarragona, Lo Diable Gros.
- VIRGILI (2007): *L'Eneida*, trad. de Joan Bellès, 3a ed., Barcelona, Empúries.