

Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras

# MITE I LLEGENDA



# MITE I LLEGENDA

Coordinació de  
Magí Sunyer



Tarragona, 2022

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Av. Catalunya, 35 - 43002 Tarragona

Tel. 977 558 474 · publicacions@urv.cat

www.publicacions.urv.cat



1a edició: setembre de 2022

ISBN (paper): 978-84-1365-024-1

ISBN (PDF): 978-84-1365-025-8

DOI: 10.17345/9788413650241

Dipòsit legal: T 816-2022



Cita el llibre.



Consulta el llibre a la nostra web.



Llibre sota una llicència Creative Commons BY-NC-SA.



Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili és membre de la Unió de Editoriales Universitarias Españolas i de la Xarxa Vives, fet que garanteix la difusió i comercialització de les seves publicacions a nivell nacional i internacional.

## TAULA

Pròleg. Mite i llegenda: mirades interdisciplinàries. . . . .	7
<i>Montserrat Palau</i>	
Odisseu i les sirenes o de la dialèctica entre mite i raó . . . . .	13
<i>Maria Ramon Cubells Bartolomé</i>	
Fer la revolució i guanyar la guerra: llocs de memòria a catalunya (1936-1938) . . . . .	25
<i>Montserrat Duch Plana</i>	
Mites i còmics: personatges i relats a les vinyetes . . . . .	35
<i>Emili Samper Prunera</i>	
Empoderades subjugades . . . . .	63
<i>Joana Zaragoza Gras</i>	
Bibliografia citada. . . . .	73



## MITE I LLEGENDA: MIRADES INTERDISCIPLINÀRIES

Montserrat Palau  
*Universitat Rovira I Virgili*

Els mites i les llegendes, des de la seva definició —complexa i de gran abast— fins a la seva pervivència o utilització literària en totes les seves expressions i gèneres han estat, des de fa uns anys, un dels objectes d'estudi del Grup de Recerca consolidat Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), així com del projecte de recerca «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC2018-093993-B-I00), en què hi participa professorat del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili, i també de diverses activitats de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català. Són nombrosos els actes, jornades d'estudis, congressos o publicacions que s'han dut a terme, tant en l'àmbit individual dels participants del grup com de forma col·lectiva. En aquest sentit, cal esmentar sobretot els llibres *La llegenda*, coordinat per Magí Sunyer i Emili Samper (Edition Reichenberger, 2019), i *Llegenda i mite*, coordinat per Magí Sunyer i Joan Ramon Veny (Edition Reichenberger, 2021). En aquestes publicacions i d'altres s'han dut a terme estudis des de diferents òptiques de la teoria, crítica i història literàries, de la tradició oral i popular i del folklore, del pensament i assaig humanístic. També apleguen treballs monogràfics servint-se de mites i llegendes clàssics, des dels primers relats i obres que els van crear i fonamentant fins a versions i relectures —o transgressions— actuals, i, encara, des de diverses escoles teòriques com la teoria i la història literàries, la mitocrítica, l'estructuralisme, la psicoanàlisi, els estudis culturals o els estudis de gènere. Des de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, per anar completant aquestes visions i aproximacions, el propòsit era tractar el tema de mites i llegendes des de disciplines diverses.

D'aquí la voluntat d'organitzar la Jornada de la Càtedra Baixeras, celebrada l'octubre de 2021, amb l'objectiu d'obtenir una mirada interdisciplinària i plantejar el tema de mite i llegenda des de la filologia, la història,

la filosofia i el còmic —i, per extensió, la novel·la gràfica i les versions o creacions audiovisuals. Unes visions que obren noves portes des d'altres àmbits de les Humanitats i les Ciències Socials.

El dia 13 d'octubre de 2021, a l'Aula Magna de la Universitat Rovira i Virgili, tot i que amb mesures i certes restriccions per la situació de pandèmia, es va dur a terme la vuitena Jornada de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català amb el títol «Mirades interdisciplinàries sobre la llegenda i el mite». Després de la inauguració de la jornada a càrrec de Iolanda Tortajada, degana de la Facultat de Lletres; Magí Sunyer, llavors director del Departament de Filologia Catalana, i Montserrat Palau, com a directora de la Càtedra, es van llegir quatre ponències dedicades als mites i les llegendes des de les perspectives de la memòria històrica, la filosofia, el feminisme i el còmic. Maria Ramon Cubells va impartir la conferència «Ulisses i les sirenes o de la dialèctica entre mite i raó»; Montserrat Duch va parlar de «Mitologia i simbologia en l'espai públic en la guerra de 1936-1939»; Emili Samper va pronunciar la seva ponència sobre «Mites i vinyetes: un viatge al món del còmic», i Joana Zaragoza hi va afegir el punt de vista de gènere amb l'aportació «Empoderades subjugades». Tot seguit, Carme Oriol va presentar el darrer *Quadern de la Càtedra Baixeras*, dedicat a Palmira Jaquetti, motiu conductor de la setena jornada, del qual és coordinadora juntament amb Sívila Veà, i que recull articles de Neus Real, Montserrat Palau, Esther Navarro, Salvador Rebés, Josefina Roma i Joan de la Creu Godoy. També, en el marc de la jornada, va tenir lloc el lliurament del certificat de la sisena convocatòria de la Beca Josep Anton Baixeras Sastre-Fundació Mútua Catalana a estudiants de Doctorat, concedida a Anna Domingo Palau com a ajut per elaborar la seva tesi. La jornada es va cloure amb l'espectacle *El romanç de les històries naturals*, de Carles Belda, inspirat en la novel·la de Joan Perucho.

A partir de les ponències dictades en la jornada, s'han elaborat els textos d'aquest volum. Aquest llibre reuneix quatre articles ben diferents sobre el mite i la llegenda: Maria Ramon Cubells Bartolomé des de l'anàlisi filosòfica, Montserrat Duch Plana des de la història contemporània, Emili Samper Prunera focalitzant-ho en el còmic i Joana Zaragoza Gras des dels estudis de gènere, sobre mites clàssics femenins i transgressors.

Ens referim als mites des de diferents accepcions, tot i que, bàsicament ho associem, per una banda, als personatges mítics, des del període clàssic, passant per d'altres històrics o inventats, que han deixat petjada en l'imaginari i que, fins i tot, han esdevingut protagonistes de relats d'altri,



persones que s'han convertit en un prototip. I, per una altra banda, ho associem a les narracions d'esdeveniments antics que són acceptats com a veritat i configuren valors i discursos, que marquen, en definitiva, l'ordre social. Els mites desenvolupen formes de pensar, condueixen el pensament i expliquen doctrines, creences i discursos ideològics. Tal com assenyala Joana Zaragoza en el seu article, «el mite, amb els seus elements simbòlics, es converteix en un dels elements més importants per a l'educació de la societat al servei d'un grup i s'adapta a les necessitats de cada moment». O, com escriu Emili Samper també en aquest volum, «en el món actual, el mite ha perdut el component sagrat i vertader que tenia associat com a narració, però no ha desaparegut del tot ja que és consubstancial a la naturalesa humana».

La nostra base cultural occidental prové de la mitologia clàssica, hel·lènica i romana, i de la mitologia-religió judeocristiana. En totes les èpoques s'han creat o (re)versionat mites, ja que sempre cal bastir un ordre basat en el poder —per qui l'exerceix i l'executa—, considerant-los, segons les èpoques, només belles ficcions literàries que esdevenien llegendes o atorçant-los validesa des del coneixement històric. Així, per exemple, durant l'Humanisme i el Renaixement es va establir una interpretació dels mites com a testimonis i productes d'un temps i en la seva funció per determinar i desenvolupar l'imaginari col·lectiu. Fou en la Il·lustració que la raó es va voler imposar al mite i la natura, objectivant-los per tal de dominar-los; tot i això, la història i la realitat posteriors, plenes de destrucció i cataclismes, han refutat aquestes teories. La utilització i la (re)creació de mites i llegendes des de noves perspectives, teòriques i de ficció, suports i nous llenguatges narratius demostren la seva pervivència durant segles i generacions, com a motiu de debat per explicar-ne la seva simbologia i objectiu i/o com a punt de partida per a noves interpretacions o visions.

Maria Ramon Cubells Bartolomé, en el seu article «Odisseu i les sirenes o de la dialèctica entre mite i raó», just es refereix a aquest debat entre mite-natura i raó-cultura que l'Escola de Frankfurt, des de la filosofia tràgica de la història, va plantejar sobre la Il·lustració. A partir sobretot de les teories desenvolupades per Theodor Wissengrund Adorno, un dels màxims representants de l'Escola de Frankfurt, creada el 1923 —un important corrent crític de pensament filosòfic i social de caire marxista heterodox—, exposa aquest debat cíclic amb la seva reflexió al segle XXI sobre interpretacions filosòfiques del segle XX que, al mateix temps, s'interpel·laven sobre la mateixa qüestió al segle XVIII. Cubells analitza el llibre que

Theodor W. Adorno va publicar amb Max Horkheimer, *Dialèctica de la il·lustració* (1947), i, en concret, el capítol que se cita en el títol. Cubells explica com aquests filòsofs del segle xx, just després de la Segona Guerra Mundial, conclouen que el terror i la civilització són inseparables i que «el mite és el primer pas de l'enfrontament irreconciliable de naturalesa i racionalitat». Per a Adorno, segons Cubells, Odisseu, que tracta d'escapar del laberíntic món mític, ja representa un món il·lustrat i, alhora, el seu viatge és el viatge del mite a la il·lustració.

Els mites són relats fabulosos per explicar doctrines i valors, no deixen de ser discursos de relats fundacionals o de creences. I, evidentment, com hem assenyalat és molt important el component ideològic. I això es fa visible també en la realitat social, sobretot després de derrotes o victòries. Montserrat Duch Plana, en el text «Fer la revolució i guanyar la guerra: llocs de memòria a Catalunya (1936-1938)», fa un repàs als canvis en els noms de carrers, municipis i llocs de memòria durant la II República i, concretament, durant els dos primers anys de guerra. Per a Duch, toponímia i nomenclàtor són altament representatius de «la relació memòria-història, tradició inventada, commemoració, deute i deure de memòria que, en la batalla pel present, imposa o recorre a noms». L'article constata com canvia la ideologia; com, per exemple, en aquest període que analitza, es tendeix a substituir la toponímia sacra per la terrenal, amb nous mites antifeixistes que marquen també una ocupació per part d'unes classes socials d'uns espais dels quals havien estat excloses. Reis, nobles, burgesos i santoral foren substituïts per herois, símbols i sants-màrtirs laics de la revolució en una mostra de com també la toponímia crea mitologia, identitat col·lectiva i imaginari social.

Emili Samper Prunera, a «Mites i vinyetes: un viatge al món del còmic», exposa com els superherois dels còmics compleixen en l'actualitat moltes de les funcions dels déus i mites antics, però no com a projecció col·lectiva, sinó com a model identitari ideal. A partir del mite com a personatge o com a relat gràfic i de la classificació en tres tipus, analitza les figures dels superherois apol·linis o herois-víctima —Superman, Wonder Woman, Spiderman o el Doctor Strange—; els dionisiacs o herois-venjadors —Batman, Green Arrow o Iron Man—; i els prometeics o antiherois —Hulk o Elektra. Samper dedica una especial atenció als exemples que recreen Thor i Hèrcules, així com a tot d'altres personatges dels còmics que són hereus directes de déus o mites o bé adopten valors i característiques que ja trobem a la mitologia clàssica. A partir d'aquí, també són nombrosos els

exemples que aporta per demostrar diferents versions i interaccions entre diverses mitologies i personatges de ficció propis del còmic, des dels déus dels somnis o dels inferns fins a la matèria de Bretanya i la cort artúrica de Camelot o Superlópez i la caixa de Pandora. Samper demostra com els mites i herois antics reapareixen i es reinventen en formats i narratologies contemporànies, en aquest cas les històries gràfiques.

Joana Zaragoza Gras tanca el volum amb l'article «Empoderades subjugades», en què, servint-se de diverses dones de la mitologia clàssica, mostra quina és la funció del mite en les societats patriarcals. Un ordre patriarcal que no deixa espai exterior a les figures femenines, sinó que, fins i tot dones empoderades com les amazones o les sirenes, han de ser subjugades, de forma violenta o més subtil, pel poder masculí que, a més, en treu beneficis. A partir de la tercera generació de divinitats, en la mitologia grega, amb Zeus al capdavant d'un sistema que segueix el de la família i la polis, les dones poderoses, a diferència de les anteriors —com Metis, Temis o Hera—, mitjançant matrimonis, unions sexuals i raptos queden subjugades al poder i ordre masculí. Zaragoza també es refereix a diversos canvis que propicia aquesta evolució i les característiques que acompanyen, com la virginitat d'Artemis o Atenea. Així, Atenea, verge i filla del pare, pot actuar en l'àmbit masculí i esdevenir la deessa justament de la guerra. I, en canvi, les perverses amazones o les pèrfides sirenes, situades lluny de la polis, han de ser derrotades en la guerra. Dones de la mitologia que esdevindran l'estereotip de la *femme fatale*, subversives i perilloses. Dones que són la representació de la natura i que, com afirma Joana Zaragoza, han de ser vençudes per la raó dels herois. I aquí tornem, com el peix que es mossega la cua, a Odisseu que venç les sirenes i al primer article de Maria Ramon Cubells.

Mites i llegendes s'han transmès durant segles i generacions, ens han servit per crear relats que ens emocionen però que, també, tenen com a fonament les ideologies i les creences, la imposició d'ideologia en el nostre imaginari i dels valors de l'ordre social i cultural. I per aconseguir-ho se serveixen de diferents instruments, disciplines, òptiques, discursos, creacions o versions. Aquest volum mostra, doncs, aquesta diversitat amb l'anàlisi dels mites des de la filosofia, la seva importància en la memòria històrica, la seva reinvençió i actualitat a través del còmic i la creació d'un ordre patriarcal i binari desconstruït mitjançant els estudis de gènere. Els mites i llegendes continuen vigents, tant els antics com els que hem anat generant amb noves fabulacions, tant els que descriuen herois i com-

Magí Sunyer (coord.)

portaments com els que marquen creences i ideologies, tant els que hem heretat dels textos o l'oralitat antics com els que han sorgit des de nous suports narratius i audiovisuals. Aquest llibre, *Mites i llegendes: mirades interdisciplinàries*, contribueix, doncs, a ampliar i obrir nous camps d'estudi i d'anàlisi.

# ODISSEU I LES SIRENES O DE LA DIALÈCTICA ENTRE MITE I RAÓ

Maria Ramon Cubells Bartolomé  
*Universitat Rovira i Virgili*

## 1. Introducció

Amb aquest títol, *Odisseu i les sirenes o de la dialèctica entre mite i raó*, voldria explicar la tesi central d'un llibre paradigmàtic, si bé molt marcat pel seu temps, *Dialèctica de la il·lustració*, que ens permetrà introduir-nos en el pensament d'un filòsof imprescindible per a la nostra contemporaneïtat, Theodor Wissengrund Adorno.

Per situar-nos una mica en el context, només recordaré que Adorno fou un dels representants més importants de l'Escola de Frankfurt. Es coneix amb aquest nom un corrent crític de pensament filosòfic i social agrupat entorn a l'Institut d'Investigacions Socials (*Institut für Sozialforschung*), creat a Frankfurt l'any 1923, que fou traslladat als Estats Units a causa de l'ascensió al poder del nazisme durant els anys trenta i que tornà a la ciutat alemanya en els cinquanta. Entre els membres de l'Escola destaquen: M. Horkheimer (1895-1973) i, com hem dit, T.W. Adorno (1903-1969). També es troben sota l'estela de l'Institut: W. Benjamin (1892-1940), H. Marcuse (1898-1979), Leo Löwenthal (1900-1993), Erich Fromm (1900-1980) i Friederich Pollock (1894-1970). Aquests són els noms de la primera generació de pensadors que, entre d'altres coses, tenen en comú que són fills de famílies jueves benestants *assimilades*.<sup>1</sup>

S'acostuma a parlar d'una segona generació de *frankfurtians*, entre els quals destaquen Jürgen Habermas (1929) i Albrecht Wellmer (1933), i fins i tot d'una tercera generació, formada pels seus deixebles, M. Seel (1954) i C. Mencke (1957). En tot cas, no és fàcil trobar una continuïtat teòrica forta entre les propostes de les diferents generacions i probable-

<sup>1</sup> El cas d'Erich Fromm és diferent perquè el seu pare era jueu ortodox.

ment seria més correcte considerar Habermas l'últim representant de l'Escola de Frankfurt.<sup>2</sup>

El pensament dels membres de l'Escola de Frankfurt s'articulava a l'entorn de la idea que el tipus de discurs teòric tradicional no era l'adequat i l'alternativa fou el que anomenaren «teoria crítica». De fet, fou Max Horkheimer qui, en el seu llibre, *Teoria tradicional i teoria crítica* (2000, publicat el 1937), va començar a utilitzar el terme. Horkheimer es proposava marcar distàncies respecte de qualsevol doctrina vigent; volia desenvolupar una teoria social crítica i interdisciplinària.

La teoria crítica pretenia oferir, per una banda, les explicacions teòriques dels fenòmens socials i, per l'altra, i a la vegada, la crítica normativa d'aquests mateixos fenòmens des d'una perspectiva immanent a la mateixa societat i història, a la manera de la crítica de l'economia política defensada per K. Marx. Així, la teoria crítica era hereva del marxisme i, a finals dels anys setanta, constituí un dels corrents de l'anomenat marxisme occidental. En tot cas, a aquesta herència marxista caldrà sumar-hi la percepció que té el grup de Frankfurt del fet que les formes de dominació i de manipulació de la consciència característiques de les noves fases de desenvolupament capitalista han canviat i requereixen una resposta teòrica conforme a aquestes variacions. Així, doncs, la teoria marxista clàssica necessitava una reformulació. En aquest sentit, l'Escola de Frankfurt representa un corrent marxista heterodox que es caracteritza per no creure ja en el proletariat com a subjecte de la història ni creure que la lluita de classes havia de portar a l'emancipació de la humanitat. Del marxisme clàssic van conservar el moment crític materialista, científic i interdisciplinari i la perspectiva utòpica.

En la línia de la tradició que parteix de Schelling i Hegel i, a través de Marx, arriba a Luckács, els membres de l'Escola de Frankfurt van recolzar els seus punts de vista crítics en una filosofia «tràgica» de la història. És a dir, sostenien un conjunt de conviccions metafísiques sobre el sentit de la història, sobre la seva evolució, la seva lògica i la seva meta radicalment negatives. Com a fills de la il·lustració insatisfeta, les filosofies tràgiques de la història, com la hegeliana o la marxista, van ser crítiques amb l'optimisme il·lustrat respecte al progrés. Emfasitzaren el costat negatiu i destruc-

<sup>2</sup> Els estudis que poden considerar-se canònics sobre l'Escola de Frankfurt són Jay (1974), Wiggershaus (2010) i Buch-Mors (1986). Per a un tractament de tipus més divulgatiu, vegeu Jeffries (2018).

tiu del progrés, accentuaren la lluita, l'escissió, l'alienació i els conflictes insolubles per a l'individu. Però van creure, malgrat això, que la història avança, encara que sigui pel seu pitjor costat, cap a l'emancipació, cap a la realització d'un ordre racional i harmònic d'individus lliures.

Els filòsofs idealistes alemanys, influïts per Schiller i pels romàntics, van concedir a l'art un paper molt important en les seves filosofies de la història, un paper de denúncia, de combat contra l'alienació i també d'il·luminació de les consciències, així com d'afirmació de la llibertat i la solidaritat. Aquesta funció de l'art (disminuïda pel marxisme clàssic) recupera la seva centralitat en les reflexions de Luckács i Bloch, i els membres de l'Escola de Frankfurt també prosseguiren aquesta línia d'estètiques construïdes sobre una filosofia de la història que reflexiona al voltant de la funció de l'art en el procés històric. Adorno es preguntà durant tota la seva vida pel contingut de veritat de l'art i considerà l'«art autèntic» (el d'avantguarda) com l'únic lloc que en la societat moderna manté l'exigència de veritat i crítica.

## *2. Dialèctica de la il·lustració*

### 2.1 INTRODUCCIÓ

Theodor W.<sup>3</sup> Adorno, a més d'un profund coneixement de la tradició filosòfica i literària, tenia una excel·lent formació musical, ja que des de ben jove fou introduït al món de la música per tradició familiar: la seva mare era cantant i la seva tia (germana de la mare, amb qui vivien) era pianista. Així, després de doctorar-se a Frankfurt va estudiar composició a Viena amb Alban Berg.

La música, i l'art en general, fou un dels pols de la reflexió adorniana durant tota la seva vida. Adorno va publicar assaigs sobre art i literatura i és un autor clau en l'àmbit de la música del segle xx; des de jove es va interessar per l'avantguarda musical i publicà molts articles de defensa de la nova música.

L'altre pol sobre el qual va girar la reflexió d'Adorno és la catàstrofe de la civilització europea. El pensador examina el procés civilitzador occidental i conclou que al final del procés ens trobem amb unes formes de domini que liquiden l'individu. La pregunta que es fa Adorno és: què guia

<sup>3</sup> Wissensgrund era el cognom del pare, que no usà a partir de 1941.

aquest procés? O, dit d'una altra manera: hi ha raó en aquest desenvolupament històric? La seva voluntat és arribar a la causa del que configura el seu temps: la barbàrie que, com escriu a *Dialèctica de la il·lustració*, contradia aquells ideals il·lustrats que hom pensava conquerits.

Lany 1944 Adorno i Horkheimer tenien enllestida l'obra escrita per ambdós *Dialektik der Aufklärung*<sup>4</sup> (publicada per primera vegada el 1947), un llibre molt simptomàtic del pensament del segle xx que assaja una crítica de la civilització des d'una teoria de la il·lustració d'orientació marxista. Un assaig poc convencional, amb una estructura gens sistemàtica, que reflecteix molt bé el subtítol de l'obra: *Fragments filosòfics*.

En el llibre trobem, tal com diu Wellmer (1993), «una espècie d'història —o potser s'hauria de dir metahistòria— del pensament: explica la història de l'esplendor i misèria de la il·lustració».

Allò que volen comprendre en aquesta obra és què ha passat amb l'herència il·lustrada, per què la il·lustració no ha conduït a l'emancipació de la humanitat. És a dir, com ha estat possible que la civilització que va pensar que podria alliberar els éssers humans mitjançant l'ús de la raó, civilització que va fer-se la promesa de la felicitat mitjançant la ciència i el progrés, aquesta mateixa civilització hagi donat lloc al nazisme, a l'estalinisme, a la mercantilització de la vida i a la destrucció de la natura. Per què el fracàs de la il·lustració? En paraules del pròleg de *Dialèctica de la il·lustració*, «Allò que ens havíem proposat era, en efecte, ni més ni menys que el coneixement de per què la humanitat, en lloc d'entrar en un estat veritablement humà, s'enfonsa en un nou gènere de barbàrie» (41).

Aquest és l'enigma: per què no s'ha emancipat la humanitat, per què s'ha entrat en un nou estadi de barbàrie?

Adorno i Horkheimer no tenen cap dubte que la llibertat en la societat és inseparable del pensament il·lustrat, però també estan convençuts «que el concepte d'aquest pensament, no menys que les formes històriques concretes i les institucions socials en les quals es troba immers, contenen ja el germen d'aquella regressió que avui es verifica arreu» (43) i si no es reflexiona sobre aquest moment regressiu, la il·lustració signa la seva condemna.

El primer capítol, «Concepte d'il·lustració», considerat pels mateixos autors la base teòrica del llibre, comença així:

4 A partir d'ara citarem només amb el número de pàgina el text *Dialèctica de la il·lustració*, que jo mateixa tradueixo al català a partir de la traducció castellana esmentada.



La il·lustració, en el més ampli sentit de pensament en continu progrés, ha perseguit des de sempre l'objectiu d'alliberar els homes de la por i constituir-los en senyors. Però la terra enterament il·lustrada resplendeix sota el signe d'una triomfal calamitat. El programa de la il·lustració era el desencantament del món. Pretenia dissoldre els mites i enderrocar la imaginació mitjançant la ciència. (49)

L'assaig intenta comprendre la desproporció entre objectius i conseqüències de la il·lustració, entendre com aquella pretensió de progrés de la civilització s'ha trastocat en regressió: «La maledicció del progrés imparable és la imparable regressió» (85). Adorno i Horkheimer, des d'un pessimisme rotund, assagen un nou concepte d'història que pugui explicar la dura realitat del present. Amb aquesta obra, doncs, escriuen una contundent crítica de la il·lustració.

En la mateixa il·lustració, que proposava a l'ésser humà valer-se únicament de la seva raó, van trobar el nucli d'allò que després seria el seu element de perdició i que conduiria a un món aliè a aquell món pensat sota el lema «llibertat, igualtat, fraternitat». La promesa incomplerta de la il·lustració és que la raó, d'entrada una eina d'alliberament, s'ha desviat d'aquesta fita, ha esdevingut una raó instrumental per a la qual «el saber és poder», una racionalitat que cosifica, que apunta al control i manipulació de processos socials i naturals. Així, doncs, Adorno encara críticament la història del pensament occidental, s'adona que s'ha passat d'un pensament que fou en el primer moment alliberador respecte del context natural i social de violència a un pensament al servei del domini, a unes societats i institucions que tenen en la raó un instrument per a una opressió màximament eficaç.

La causa d'aquest recorregut, del final dels ideals de la raó, no rau en circumstàncies històriques o socials estranyes a la raó mateixa; aquest és, doncs, com diuen en el pròleg, un procés d'autodestrucció (43). Adorno i Horkheimer trobaran en l'origen de la humanitat, en els seus actes constitucionals, la causa que la raó acabés emmudint. Perquè la raó és, certament, una eina d'emancipació respecte del context natural de violència i de tota forma de dominació; però també és, com dèiem, una eina de domini de totes aquelles forces que amenacen el subjecte, que es constituirà com a tal separant-se de la naturalesa. Així, al final del procés, el subjecte haurà oblidat els objectius inicials de la conversió de la raó en un instrument al servei de la pròpia conservació com a subjecte, i aquesta mateixa raó haurà perdut la capacitat de ser la instància d'autodeterminació de la vida humana.

Com diu M. Cabot (1991: 11), l'anàlisi adorniana del procés de «racionalització» té un doble resultat: per una banda, descobreix la llavor d'aquesta tendència enfosquida, ideològica, de domini, en el pensament mateix, i així es pot impedir que s'eximeixi de responsabilitats i que aquestes s'adjudiquin exclusivament a les «circumstàncies»; i, per l'altra, es vol subratllar el caràcter emancipador de la reflexió i, per tant, la possibilitat de salvar el moment de veritat dels diversos sistemes filosòfics. Així, només aquesta crítica pot preparar un «concepte positiu» d'il·lustració «que l'alliberi de la seva captivitat en el cec domini» (46). És imprescindible, doncs, a parer d'Adorno, una «il·lustració de la il·lustració».

## 2.2 LA DIALÈCTICA DE MITE I IL·LUSTRACIÓ

Les dues tesis que l'obra persegueix il·luminar s'enuncien ja en el pròleg: «el mite és ja il·lustració; la il·lustració recau en mitologia» (46).

Adorno i Horkheimer comprenen la civilització com el producte de la dialèctica de mite i il·lustració (o raó). El mite serà entès com a saber explicatiu i sistemàtic (per això il·lustració) i la il·lustració segueix sent mítica perquè el progressiu desencantament del món és al mateix temps el seu progressiu encantament (Welmer 1993).<sup>5</sup>

Una breu anàlisi dels conceptes «il·lustració», «dialèctica» i «mite» ens permetrà avançar en la comprensió d'aquesta difícil tesi:

1. Adorno i Horkheimer entenen per «il·lustració», de manera molt general, el procés civilitzatori europeu, no només el moviment intel·lectual esdevingut a Europa al segle XVIII. En aquest sentit ampli, la il·lustració és la història de la progressiva i gradual emancipació de l'ésser humà respecte a la natura i el mite. L'home, mitjançant el pensament, se separa de la natura, la converteix en quelcom extern i finalment estrany a ell mateix. En la separació, ha posat la natura davant seu i així ha esdevingut objecte del seu pensament, l'ha objectivat per tal de ser dominada:

El saber, que és poder, no coneix límits, ni en l'esclavització de les criatures ni en la condescendència amb els senyors del món. [...] El que els homes volen aprendre de la natura és servir-se'n per dominar-la completament, a ella i als homes. Cap altra cosa no compta. Sense consideració per a si mateixa, la il·lustració ha consumit fins a la darrera resta de la seva pròpia autoconsciència (51).

<sup>5</sup> Vegeu tot el capítol «Adorno, abogado de lo no idéntico», p.133-162.

2. Amb el concepte «dialèctica» indiquen que allò que mou aquest procés de civilització és una lògica interna. Així doncs, la destrucció dels objectius de la il·lustració no ve dels seus enemics, no ve de circumstàncies alienes, procedeix de l'interior de la pròpia il·lustració. Per això, com dèiem, la dialèctica de la il·lustració és un procés d'autodestrucció. Adorno i Horkheimer volen pensar el moment de violència i domini inherent a la mateixa raó, una raó que havia de fomentar i conduir el procés d'emancipació de la natura però que finalment mena vers el contrari. L'escissió de la naturalesa demana tenir poder, exigeix violència per trencar l'estat d'indistinció originària. Llegim:

La conclusió que terror i civilització són inseparables, a què han arribat els conservadors, està sòlidament fonamentada. [...] No és possible desfer-se del terror i conservar la civilització. Atenuar el primer ja és el començament de la dissolució. D'això se'n poden extreure les conseqüències més diverses: des del culte a la barbàrie feixista fins a la fugida resignada cap als cercles de l'infern. Però se'n pot extreure també una altra: desentendre's de la lògica quan aquesta estigui contra la humanitat (296).

El moment ocult de violència en la raó acaba emergint i en lloc de progrés la història ha acabat revelant-se com una catastròfica regressió. En comptes de presenciar el naixement d'un subjecte lliure, autònom i humà, la història ha engendrat sistemes de liquidació d'individus.

3. El concepte «mite» apareix com a contraimatge de la il·lustració, el seu correlat necessari, com aquell «medi històric o conceptual» en el qual es fa visible l'aparició de la raó dominant. El concepte «mite» bàsicament s'aplica a (1) aquella comprensió màgica del món, esdevinguda cronològicament a l'inici de la civilització; l'etapa, doncs, anterior a l'etapa «racional», anterior a la història; aquest és el significat del terme en la tesi «el mite és ja il·lustració»; però (2) també s'usa per referir la tornada de la consciència a estadis anteriors als assolits per la reflexió; aquest sentit del terme va unit al de «regressió», perquè s'entén com una regressió al que és mític, entenent «mític» en un sentit més ampli que (1). Ja no es tracta de la comprensió mítica, sinó d'«ideologia» en el sentit de la immersió en un domini integrat d'unitat (similar a la que podia tenir el mite) (Cabot 1999: 20-21).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Expressat en paraules d'A. Wellmer (1993: 143): «Una il·lustració que avança sota el signe de l'objectivació científica és "mitològica" per a Adorno i Horkheimer perquè el pensament cien-

Retornem al significat de la tesi «el mite és ja il·lustració; la il·lustració recau en mitologia». En un primer moment, sembla tenir un sentit de retorn o de repetició de sempre el mateix: el final de la civilització és igualat al seu començament, semblaria una història circular (el mite és al principi i a la fi). Però no es tracta d'una tornada endarrere o de la repetició de la mateixa estructura. Com diu M. Cabot (1999: 30), allò que es repeteix és l'estat d'impotència de la raó: tant en el mite com en la «ideologia» la raó és muda, però per causes diferents. En el progrés entre un i altre extrem, es posen en marxa les possibilitats d'alliberament contingudes en la raó i es perden. Tanmateix, Adorno continua pensant que només pel camí de la raó l'ésser humà pot assolir la reconciliació.

En la base del mite, la il·lustració sempre ha vist antropomorfisme: la projecció d'allò subjectiu en la naturalesa, però

els mites que cauen víctimes de la il·lustració eren ja el seu producte. En el càlcul científic de l'esdevenir queda anul·lada l'explicació que el pensament havia donat en els mites. El mite volia narrar, anomenar, contar l'origen, i amb això, per tant, representar, fixar, explicar. Aquesta tendència es va veure reforçada amb el registre i la recopilació dels mites. Aviat es convertiren de narració en doctrina (54).

Mite i il·lustració són interdependents, de manera que «la mateixa mitologia ha posat en marxa el procés sense fi de la il·lustració» (58) o, si ho volem dir d'una altra manera, amb el mite ja s'ha posat en marxa el procés de racionalització. Contra la concepció habitual de mite, a l'obra s'explica que, des que l'home se separa de la natura, s'inicia un procés encaminat a la disminució de l'angoixa que produeix el seu ésser-escindit. El mite pal·lia aquesta angoixa que hom sent davant l'estat de permanent dependència i submissió a la naturalesa: «perquè l'home creu haver-se alliberat del terror quan ja no hi ha res desconegut» (70). Així, el mite és el primer pas de l'enfrontament irreconciliable de naturalesa i racionalitat. Amb la caiguda de la màgia, el procés és imparabile. Per la qual cosa, la il·lustració no serà un segon pas, radicalment diferent, sinó més aviat part de les conseqüències del primer. En aquest sentit específic, «el mite és ja il·lustració» perquè en els mites, tal com són interpretats per Adorno, ja actua la raó instrumental que caracteritza la il·lustració.

---

tífic, com ja fa el mitològic, tracta cada present com mer cas d'allò eternament idèntic: ja sigui en tant que repetició de processos arquetípics que tornen a succeir una i una altra vegada, com en el mite, ja en tant que esdeveniment determinat per legalitats generals, com en la ciència.»

### 2.3 Odisseu: mite i il·lustració

En el capítol «*Excursus* I. Odisseu o mite i il·lustració», com s'indica amb el mot *excurs*, es fa una digressió per aclarir aquesta dialèctica entre mite i il·lustració a través de l'anàlisi de l'*Odissea*, considerada un dels documents representatius de la nostra civilització, que mostra tant la diferència com la unitat de naturalesa mítica i domini il·lustrat de la naturalesa (46):

En el poema èpic, oposat historicofilosòfic de la novel·la, apareixen finalment els trets novel·lescos, i el cosmos venerable del món homèric pletòric de sentit es manifesta com a producte de la raó ordenadora, que destrueix el mite justament en virtut de l'ordre racional en el qual es reflecteix (95).

Amb el canvi de sentit explicat, Adorno nega el caràcter originari del mite, que ja no és l'estat absolutament primitiu de la humanitat. O, dit d'una altra manera: allò més arcaic, el més original, ja està contaminat pel mite: «La pretesa autenticitat, el principi arcaic de la sang i del sacrifici, ja té quelcom de mala consciència i de l'astúcia del domini» (97). L'anàlisi de l'ancoratge de la il·lustració en el primer moment de narració mítica es fa a partir de l'*Odissea* perquè per a Adorno constitueix un testimoni de la dialèctica de la il·lustració: «El poema demostra que es troba, especialment, al seu estrat més arcaic, lligat al mite: les aventures procedeixen de la tradició popular. Però l'esperit homèric, que s'apropia dels mites i els "organitza", entra en contradicció amb aquests mites» (95).

Homer imposa unitat a l'estat mític en el qual es desenvolupa la tasca de l'heroi Odisseu. I és que Odisseu tracta d'escapar del món mític, que ha esdevingut un laberint, amb la finalitat de guanyar la pròpia identitat. Per això pot dir Adorno que la seva aventura representa, en forma literària, el procés de formació de la subjectivitat. La tornada d'Odisseu des de Troia fins a Ítaca, doncs, és concebuda com una experiència de formació, com «el camí del subjecte, infinitament feble físicament davant les forces de la naturalesa i que sols es forma en l'autoconsciència a través dels mites» (98). Per tant, Odisseu és ja representant d'un món postmític (il·lustrat) que prova d'assegurar la seva conservació davant tots els poders naturals que va trobant durant el seu llarg viatge. Davant d'aquests poders naturals (les sirenes en són un), el subjecte (físicament feble) guanya per l'astúcia, que és la raó posada com a òrgan de l'autoconservació. Adorno mostra que la unitat del subjecte, condició per esquivar els perills del viatge, es paga amb la seva abstracció, amb la seva conversió en naturalesa morta. El viatge d'Odisseu és el viatge del mite a la il·lustració.

Les aventures que Odisseu supera són les perilloses temptacions que tendeixen a desviar el «si mateix» de la seva pròpia trajectòria. Però l'heroi s'hi abandona, assaja de sobreviure apropant-se al perill de la mort. Per a superar aventures, temptacions, per a perdre's a fi de trobar-se, té un «òrgan del si mateix», l'astúcia, ja no li cal la força màgica: «El navegant Odisseu enganya les divinitats naturals com en un temps feia el viatger civilitzat amb els salvatges, als quals oferia pedres de vidre multicolor a canvi de marfil» (101).

El viatger astut, l'heroi, enganya les divinitats naturals, però quan es troba amb les forces primitives que no estan domesticades ni afeblides la tasca esdevé més difícil:

Escil·la i Caribdis tenen dret al que cau entre les seves grapes, el mateix que Circe té dret a transformar el que no està immunitzat i Polifem a devorar els seus hostes. Cadascuna de les figures mítiques ha de fer sempre el mateix. Cadascuna consisteix en la repetició: el fracàs d'aquesta significaria la seva fi. Totes tenen trets d'allò que, en els mites de càstig de l'Àvern, Tàntal, Sísif, les Danaïdes, és fonamentat per un veredicte olímpic. Són figures de la coacció: les atrocitats que cometem són la maledicció que pesa sobre elles. La ineluctabilitat mítica és definida per l'equivalència entre aquesta maledicció, el delictes que l'expia i la culpa que d'aquest sorgeix i que reproduïx la maledicció. Tot dret en la història precedent porta l'empremta d'aquest esquema. En el mite, cada moment del cicle satisfà el que el precedeix i ajuda d'aquesta manera a instaurar com a llei el nexa de la culpa. A això s'oposa Odisseu (112).

Odisseu representa la racionalitat universal contra el destí ineluctable. Ell ha de satisfer la norma de manera que aquesta perdi el poder sobre ell. L'irresistible cant de les sirenes no ha estat despotenciat; elles ho coneixen tot. És impossible escoltar-les cantar i no caure en el seu poder: no poden ser desafiades impunement. Odisseu ho sap, però vol sentir-les. L'astúcia és la forma del desafiament racional. L'heroi no intenta seguir un altre camí, vol passar per davant de l'illa de les sirenes. Tampoc es fa el milhomes, no presumeix de la superioritat del seu saber, sap que no en té prou amb la seva llibertat. Odisseu accepta que, per més que s'hagi distanciat de la naturalesa, com a oient hi està sotmès i per això es farà lligar ben fort al pal de la nau. Ha descobert en el contracte una llacuna a través de la qual, al mateix temps que compleix amb allò prescrit, se n'escapa. Odisseu observa el pacte de la seva servitud i fins i tot s'agita en el pal de la nau per abraçar les sirenes, agents de perdició.

En el contracte primitiu no està previst si el que passa per davant ha d'escoltar el cant lligat o no lligat. Odisseu reconeix la superioritat arcaica del cant en la mesura que, il·lustrat tècnicament, es fa lligar. Ell s'inclina davant del cant del plaer i el frustra, com a la mort. L'heroi que escolta el cant lligat tendeix cap a les sirenes com cap altre, però ha disposat les coses de tal manera que, tot i «embruixat», no caigui en el seu poder. Amb tota la violència del seu desig, que reflecteix la de les criatures semidivines mateixes, no pot anar on són elles, perquè els companys que remen romanen sords —les orelles tapades amb cera— no només a la veu de les sirenes sinó també al crit desesperat del seu comandant. Les sirenes tenen el que els correspon, però està ja neutralitzat i reduït a la nostàlgia de qui passa per davant sense aturar-se. La seducció del cant de les sirenes esdevé objecte de contemplació, esdevé art (84). Per a Adorno, les mesures preses a la nau d'Odisseu al passar davant les sirenes constitueixen l'al·legoria premonitòria de la dialèctica de la il·lustració (84).

I, per concloure l'episodi, escriu Adorno:

El poema èpic no diu què els passa a les sirenes una vegada la nau ha desaparegut. Però en la tragèdia hauria d'haver estat sens dubte la seva última hora, com ho va ser per a l'Esfinx quan Èdip va resoldre l'enigma, complint la seva ordre i així enderrocant-la. [...]. A partir de l'encontre feliçment fallit d'Odisseu amb les sirenes, tots els cants han quedat ferits, i tota la música occidental pateix l'absurd del cant en la civilització, però que és al mateix temps la força que mou tota música artística (113).





FER LA REVOLUCIÓ I GUANYAR LA GUERRA:  
LLOCS DE MEMÒRIA A CATALUNYA (1936-1938)

Montserrat Duch Plana  
*Universitat Rovira i Virgili*

La relació entre toponímia de les vies urbanes i els cicles polítics en les societats contemporànies es prou estreta en constituir-se en llocs de memòria (Nora 1999; Milo 1999; Amigó 1900), amb l'aparició d'herois incontestats, com d'altres poc o molt indiscutits i eventuais incursions de memòries traumàtiques no incorporades al relat oficial, a la recerca de bastir una genealogia pròpia que fes les funcions de tradició legitimadora de les aspiracions de les elits de poder.

Els cicles polítics dels segles XIX i XX determinen la freqüència dels canvis toponímics i la implicació de la política en el nomenclàtor, altament representativa de la relació memòria-història, tradició inventada, commemoració, deute i deure de memòria que, en la batalla pel present, imposa o recorre a noms. Les anades i tornades d'algunes denominacions indiquen les tensions entre les cultures polítiques, per això el desplaçament d'uns noms per altres conté en si mateix un alt significat simbòlic, d'anorreament d'una tradició i d'imposició o legitimació d'altres. Esmentar que el Mercadal es va dir plaça de la Constitució, Reial, d'Isabel II, de Riego i de la República és resumir condensadament bona part del segle XIX a Reus; o que l'actual plaça Prim es denominà Revolució, de les Monges, de Prim i Roja o que el carrer dels Seminaris es conegué successivament com de Castelar, Generalísimo Franco i Ample és tota una altra lògica, que remet a l'evolució del segle XX. Només en el període de la Guerra Civil apareixen denominacions dels de baix, de l'obrerisme, amb vies urbanes dedicades a Ascaso, Carbonell, López Raimundo o Sender; fins aleshores, i amb intermitències, només havia existit la menció al Primer de Maig (Amigó 1988).

### *Els llocs de la memòria durant la Segona República*

En el primer bienni de la República reformadora es produïren els primers canvis toponímics expressius dels postulats ideològics dels nous dirigents republicans que accediren als ajuntaments de Catalunya: catalanització i reafirmació de la identitat republicana i federal en substitució d'una part de la toponímia religiosa, amb noms com ara Francesc Macià, República, 14 d'abril, Fermín Galán, Garcia Hernández o Pi i Margall (Duch 1994 i s.d.).

La resistència popular i obrera al cop militar feixista de juliol de 1936 obre un període revolucionari amb l'àmplia reacció popular contra l'airexament militar de Franco i la desintegració del poder que determina el camí a la revolució amb el sorgiment d'una nova autoritat, els comitès antifeixistes; el desgavell no s'encarrilà fins el 27 de setembre de 1936 amb l'entrada de la CNT al govern de la Generalitat, quan es va iniciar la reconstrucció del poder públic i la superació de la dualitat de poders. La revolució mostrà l'idealisme, la generositat, com una gran mobilització d'ènergies de canvi social malgrat el descontrol, l'arbitrarietat i les lògiques cegues de venjança i, àdhuc, sadisme.

### *Els noms dels carrers*

La pretensió d'aquest text és modesta: pretén difondre els resultats de la recerca a l'entorn de les ruptures simbòliques en l'espai públic de les viles i ciutats catalanes durant la guerra. L'opció majoritària del canvi en els noms dels carrers tendeix a substituir la toponímia sacra per la terrenal. De fet, durant els primers mesos de la guerra s'havia viscut una immensa violència anticlerical; més que això, en el cas de les exhumacions de Barcelona trobem l'evidència d'una gran agitació milenarista enmig de rituals d'òbscenitat col·lectiva i iconoclàstia que «hacían valer su libertad radical, forjaban una solidaritat militante» que «no se dirigía principalmente contra los individuos exhumados sino contra la institucion religiosa y, sobre todo, contra el orden social al que tal institución servía» (Lincoln 1999: 112; Vovelle 1976; Montero 1961; Ledesma 1997 i 2005). És probable que la guerra i la revolució es comencessin a perdre quan uns lluitaven contra el feixisme i els altres feien la crema d'esglésies en una violència a la rereguarda que afectà moltes persones: 1.541 sacerdots dels 5.060 existents a la Catalunya de 1936, tres bisbes, 896 frares i monges i més de 6.000 civils;

una experiència traumàtica que generà patiments massius i amplíssim desconcert ciutadà i internacional.

A l'inici de la Guerra Civil, la cultura frontpopulista antifeixista adoptà noves denominacions urbanes que pretenien respondre a la nova realitat revolucionària. Així, a Barcelona, la Via Laietana fou rebatejada com a Via Durruti, en homenatge al líder anarquista mort en el front de Madrid el novembre de 1936. És aquesta una, entre moltes altres a Catalunya, expressió de la vindicació simbòlica en l'ocupació d'un espai de què els treballadors i la seva cultura havien estat exclosos, a manera de desafiament a l'estratègia burgesa de marginació i exclusió espacial.

Una revolució que implicava la destrucció creativa dels antics «hacedores de poder, rango i privilegio» (Ealham 2005), en una afirmació del poder revolucionari sobre el paisatge urbà a la recerca d'establir un horitzó sense jerarquies. Així, en l'aspecte simbòlic, els punts de referència urbans, com els noms dels carrers en honor a aristòcrates, banquers, monarques, verges i sants, van ser substituïts per herois de la revolució, amb l'aparició de vies urbanes dedicades als «sants laics» com ara Engels, Kropotkin, els màrtirs de Xicago, Montjuïc o Espàrtac. Noms forts, emblemàtics de tradicions polítiques d'esquerres al costat de figures literàries com Dostoievski, sense menysprear, a manera d'homenatge a l'acció col·lectiva, les denominacions de carrer de la Revolució Social o plaça del Milicià Desconegut. Els actes de commemoració atorguen rendiments, beneficis simbòlics, al celebrant, alcaldes i líders revolucionaris que participen en el bateig dels carrers, envoltats per un grup volàtil que celebra el ritu social en el decurs del qual s'atorga i eixampla el sentiment de pertinença.

En una reforma radical de l'espai construït van ser destruïts altres punts de referència simbòlica del vell ordre urbà; és el que va succeir el juliol de 1936 quan van aparèixer a Barcelona pintades sobre l'estàtua dedicada al comte de Güell, amb una pintada que deia «Màrtirs del 19 de juliol». O la retirada, per part de les joventuts llibertàries, del monument al general Prim, que més tard seria fos i utilitzat per a les indústries de guerra. Aquestes expressions de mutació simbòlica en l'espai urbà s'inscriuen en una atmosfera revolucionària que adopta en la indumentària la granota, la gorra i l'espardenya, amb l'abominació o la supressió del barret, com Orwell descriu a *Homenatge a Catalunya* (Davison 2003).

En un altre ordre de coses, que remet a una mentalitat de ruptura i alteració dels elements portadors d'estatus i poder, amb múltiple funcionalitat en la rereguarda, es produeix l'apropiació dels automòbils de perso-

nes benestants, sovint fets escàpols. Així mateix, en una altra dimensió de les mutacions de la revolució, es generalitza la substitució de les antigues normes de cortesia quan el «teu» substitueix el «vostè» i la tradicional salutació «Adéu» és suplantada pel laic «Salut», amb la qual cosa es fa visible el trastocament de l'ordre establert que comporta la desaparició de l'aparell simbòlic congruent amb el predomini dels sectors socials benestants i la visibilització intensiva i extensiva d'un ambient obrer.

El paisatge urbà es va modificar a mesura que es van produir les ocupacions de finques urbanes i la seva conversió en seus confiscades per les organitzacions obreres situades en les zones centríques de les ciutats, simultàniament a la profusió al carrer de pancartes, consignes i cartells, en una conjuntura que propicià una gran florida del cartellisme (Guerra i propaganda 2006; Pascuet i Pujol 2006; Cartells 2006), que aportà una obra gràfica d'impacte. En aquestes circumstàncies, aviat la iconografia de les organitzacions obreres revolucionàries va eclipsar altres símbols d'identificació més popular, com la senyera catalana o la bandera tricolor de la República (Piqué 1998: 490).

Després del 19 de juliol, la revolució obrera, per a legitimar-se i assolir un grau d'acceptació social suficient, necessitava procedir a la inculcació de nous sistemes de valors i pautes de comportament; un dels instruments per a fer-ho va ser deixar la seva pròpia empremta en la nomenclatura urbana, però respectant, amb excepcions significatives, la retolació adoptada anteriorment pels ajuntaments republicans. Lòdi, la superstició i la por envers els mots tradicionals, especialment els derivats del santoral catòlic, portaven els antifeixistes a bandejar aquests noms i a incorporar una toponímia adient als nous temps. A Tarragona, la Joventut Federal va proposar nous noms per als carrers com ara Narcís Monturiol, Isaac Peral, Pi i Margall, Alferes Balboa o Francesc Layret, mentre que la CNT va impulsar la inclusió en el nomenclàtor d'homes públics com ara Ascaso, Durruti i Ferrer i Guàrdia. En altres casos, es procedeix per acord del veïnat, com quan el passatge de Forn passa a denominar-se de Carles Marx.

### *Els noms dels pobles*

La revolució comportà ruptures en moltes dimensions de la vida col·lectiva catalana, que, com en el cas de la interrupció voluntària de l'embaràs o les col·lectivitzacions del camp i de la indústria, foren legalitzades per sengles decrets de la Generalitat. Així succeí també en l'àmbit simbòlic

de la denominació dels municipis. Que en aquell context això tan gratuït s'obris pas mostra la importància dels llocs de memòria, i els noms dels pobles o dels carrers ho són, en la construcció d'un imaginari social. L'important canvi en la nomenclatura que visqueren un nombre significatiu de municipis catalans estava legitimat pel govern de la Generalitat, constituït com a govern de concentració que integrava consellers en representació d'Esquerra Republicana, Acció Catalana, Unió de Rabassaires, CNT, Partit Socialista Unificat i Partit Obrer d'Unificació Marxista, un govern que es constituí el 27 de setembre de 1936, i l'endemà es dissolgué el Comitè de Milícies Antifeixistes, amb la qual cosa acabava la dualitat de poders a Catalunya vigent des del 19 de juliol.

El Decret de 9 de octubre de 1936 havia regulat el canvi de denominació dels municipis que tingué ressò en diversos llocs, amb acords de procedir a modificacions entre la tardor de 1936 i l'estiu de 1938 (DOGC 4.12.1936, 1.1.1937, 7.1.1937, 25.3.1937, 9.6.1937, 9.7.1937, 16.8.1937)<sup>1</sup> en 144 municipis, una mostra de com la toponímia s'usa per formar els ciutadans en una identitat col·lectiva (*La construcció* 2001; Anderson 2005); amb Koselleck (1993, 2001 i 2004) sabem que les paraules mateixes contenen dimensió de canvi, ja que, en canviar, elles mateixes produeixen canvis.

En la cartografia comarcal destaquen l'Alt Penedès, amb deu municipis afectats, el Bages, amb dotze; Osona, amb setze, i el Vallès Oriental, amb deu. Aquestes comarques apleguen un total de quaranta-vuit modificacions, un terç del total, si bé aquesta iniciativa simbòlica rupturista és present en el conjunt del Principat amb major o menor intensitat. En la majoria dels casos, ens trobem tant davant de canvis significatius, en tot cas, de les noves regles de joc que revisaven les relacions de poder en una perspectiva igualitària com de contestació a l'hegemonia cultural del catolicisme i a la seva preponderància omnipresent.

Una anàlisi<sup>2</sup> exhaustiva dels cent quaranta-quatre municipis afectats mostra un tret comú, la desaparició de les mencions al santoral, que afecta

1 Decrets firmats pel conseller de Seguretat Interior, Josep Tarradellas, des del gener de 1937 i fins al març del mateix any. Els decrets publicats a partir del juliol de 1937 porten la firma del president Companys, en algun cas conjuntament amb la del conseller de Governació, Carles Martí Focet.

2 Agraeixo a Josep M. Sans Travé, director de l'Arxiu Nacional de Catalunya, les facilitats en l'obtenció de la documentació ANC. "Municipis de Catalunya. Canvis de denominació 1936-1939". Tanmateix, aquest treball és deutor del mestratge de Ramon Amigó Anglés.

el 69% del conjunt. Així, Santa Coloma, que presidia el nom en diverses localitats (Cervelló, Farners, Gramenet i Queralt), va desaparèixer en les noves denominacions de Pinedes de Llobregat, Farners de la Selva, Gramenet del Besòs i Segarra de Gaià, en una substitució de la referència religiosa per elements geogràfics: els noms dels sants donen pas als noms dels rius, el paisatge viscut s'imposa a les referències sagrades. Les referències a Sant Joan, un altre exemple, que afectaven cinc municipis (Abadesses, Mollet, Vilatorrada, Despí i les Fonts) van ser substituïdes respectivament per Puig-Alp de Ter, Mollet de Ter, Vilatorrada de Cardener, Pi de Llobregat i Fonts de Begudà. Els noms d'algunes ciutats varien, com Berga, que va passar a Valldan; Figueres, a Vilatenim, i Palamós va esdevenir Vilarromà. Altres denominacions van ser fruit de les mateixes lògiques de reemplaçament simbòlic, com Sant Boi de Lluçanès, que va passar a dir-se Aurora de Lluçanès; Sant Carles de la Ràpita va ser la Ràpita dels Alfacs; Sant Celoni es va rebatejar com a Baix Montseny, i Sant Cugat del Vallès es va denominar Pins del Vallès. El desplaçament de l'onomàstica és també present a Sant Feliu de Llobregat, que va derivar en Roses de Llobregat; Sant Fost de Campsentelles per Alba del Vallès, Sant Gregori per Tudela de Ter; Sant Guim de Freixenet va passar a denominar-se Pineda de Sagarra, o Sant Hilari Sacalm fou Fonts de Sacalm. En altres casos es va procedir per eliminació simple, en fer desaparèixer la menció al santoral, com en els casos de Sant Hipòlit de Voltregà, que va ser reduït a Voltregà, o el de Sant Feliu de Guíxols, que esdevingué Guíxols, com també va succeir amb Sant Esteve Sesrovires.

### *La irrupció d'una memòria col·lectiva*

El nomenclàtor és un marcador temporal que adopta la seva pròpia perspectiva històrica, ja que denomina, suprimeix o modifica noms i reconeix persones o accions d'àmbits socials diferents de tipus polític, econòmic, religiós, cultural... Si fins aleshores era habitual que singularitzés persones de les elits polítiques o econòmiques, en el context de la Guerra Civil l'ambient revolucionari a voltes va seleccionar la marginalitat o va homenatjar milicians locals morts al front; en definitiva, com sabem, es tracta d'una decisió dels ajuntaments, tant pel que fa al canvi del nom del poble com al dels carrers, de caràcter intencional, ja que pretén recrear el passat, actuar sobre el present i projectar el futur. Un futur que, si jutgem per la nova toponímia municipal de la Catalunya de la rereguarda, es projectava emancipat de la tutela simbòlica de ressonàncies religioses.

Els canvis denoten com els homes, i poques dones, de tradició social pagesa i obrera, que accedien als ajuntaments, foguejats en els comitès antifeixistes, se sentien portadors d'unes memòries, pretenien rehabilitar noms i fets de la seva tradició política. Així l'obrerisme de la CNT a Girona pretengué generar una toponímia pròpia de les tradicions inventades, que, com sabem, tenen funcions legitimadores, transformadores, mobilitzadores i cohesionadores en establir vincles emocionals d'adhesió característics dels moviments socials. És significatiu, tanmateix, que les propostes anarcosindicalistes es formulin l'agost de 1937 i l'octubre de 1938, amb posterioritat a la crisi del 27 de març de 1937, quan dimitiren els representants de la CNT, als Fets de Maig i a la seva exclusió definitiva del govern de Catalunya el 29 de juny del mateix any. Tot i que les propostes no reeixiren, destimades per l'ajuntament, són significatives d'un imaginari que, de ben segur, compartia la cultura anarquista (Casanova 1997; Monjo 2003; Aisa 2006): «tenemos nosotros un santoral más completo, más extenso [que] ha iluminado a la Humanidad [en su] emancipación» (Gerona 1937, 11 de juny). El repertori incloïa Anselmo Lorenzo, Marx, Kropotkin, Bakunin, els germans Reclus, Ricardo Mella, Zola, Victor Hugo, Jaurès, Malatesta, Tolstoi, Rousseau, Germinal, Gorki, Joaquín Costa, Giner de los Ríos, Concepción Arenal, Cervantes, Pablo Iglesias, Lluïsa Michel o Voltaire. Com també noms de «màrtirs de la llibertat», com ara Servet, Bruno, Seguí, els màrtirs de Chicago, Ferrer i Guàrdia, Galileu, Viriato o Espàrtac. Sense bandejar tampoc «a nuestros héroes de la guerra», com Ascaso, Durruti, el capità Jubert, Domingo Tarradell, Miaja o el coronel Rojo.

Fer la revolució i guanyar la guerra a la Catalunya de 1936-1938, un binomi contradictori que palesa els dèficits en cultura cívica de l'Espanya contemporània, marcada per una cultura de guerra civil (Ucelay de Cal 2004), és a dir, una polarització, una divisió de creences, imaginaris i memòries que expliquen una societat poc consensual. La batalla dels noms de pobles i de carrers i places és una mostra, potser marginal, d'aquesta confrontació.

En l'època contemporània, les polítiques de memòria formen part de la tasca de nacionalització dels individus, ja que pretenen la incorporació i acceptació d'un determinat passat que els serveixi per a definir-se com a col·lectivitat diferent de les altres. La revolució durant la Guerra Civil comportà una divisió profunda de la societat catalana, que va tenir, com hem vist, reflex en la irrupció d'un nou imaginari memorialístic que suggereix una societat plena de fractures internes: violenta guerra de classes,

conflicte ideològic entre lleialtats de caire religió i confrontació entre nacionalismes antagonics. Les expressions simbòliques d'una nova cultura política en una societat marcada profundament pel conflicte bèl·lic són intents, irrupcions en l'espai públic de nous referents que indubtablement remetien a les tesis gramscianes d'hegemonia cultural de les identitats polítiques (Beramendi 1998).

La funció social de la memòria, indicativa dels consensos i dels conflictes de qualsevol societat oberta, com les expressions de les memòries col·lectives, reproduceix les relacions de poder; els canvis en els noms dels carrers són, de fet, la memòria del poder. Sovint, com succeí durant la Guerra Civil a Catalunya, hi ha memòries no incorporades al relat oficial, i les seves expressions en l'espai públic són meres irrupcions. Abans de 1936, com després de 1939 i, àdhuc, de 1979 en endavant en la transició política a la democràcia postfranquista, trobem onomàstiques i toponímies d'una semàntica revolucionària, irrupcions producte de l'excepcionalitat del moment, quan les memòries dels sectors populars, marginals, alternatius, obtenen un reconeixement en una toponímia, la catalana, caracteritzada, en la llarga durada, per l'elitisme, l'androcentrisme i el nacionalcatolicisme.

### *Símbols i mites al front i a la rereguarda catalana*

Hem comentat, fins ara, les mutacions simbòliques de nomenclatura i toponímia en l'espai públic, canvis que persistiren en la denominació de l'esforç a la rereguarda, sigui en el desplegament de la nova escola unificada com en altres serveis públics. Així, documentat a l'*Atlas de la Guerra Civil* (Hurtado, Segura i Vilarroya 2010), trobem que les llars de primera infància o les «cases de vells» a Barcelona van adoptar els noms d'Ignasi Iglesias, Durruti, Rousseau, Joaquín Costa, Ferrer i Guàrdia, Lluís Sirval, Nicolau Salmerón o Mariana Pineda, i també Francesc Ascaso o Àngel Guimerà, mentre que la Casa de Convalescència es denominà Francesc Layret, o un Casal de Cegues, Pi i Margall.

La defensa passiva generà la construcció de refugis que protegissin dels bombardejos feixistes (Solé i Vilarroya 1986) i l'atenció a la població refugiada de zones de control colpista amb l'avenç de la guerra. Així, trobem a Barcelona refugis-menjadors que honoren Frederica Montseny, la Pasionaria i Eliseu Reclus, o menjadors populars que adopten els noms de Salvador Seguí, Lluís Companys, Ferrer i Guàrdia, la URSS o Sebastià Faure, com



també establiments i institucions d'assistència social que fan memòria de Lenin, Pablo Iglesias, Maurín, el Proletariat o Àngel Guimerà.

La sublevació militar del 19 de juliol de 1936 fracassà a Catalunya i possibilità, amb la fragmentació del poder, la lògica revolucionària sobre la propietat, els béns i les persones, amb la pràctica de la violència a la rereguarda, les col·lectivitzacions i la creació de l'exèrcit popular. Així també, les columnes de voluntaris que marxaren al front adoptaren denominacions tributàries de les plurals cultures polítiques antifeixistes: Lenin, Maurín, Marx, Los Aguiluchos, Noi del Sucre, Macià-Companys a la capital; a Mataró, Malatesta (CNT-FAI) i J. Maurín (POUM), o, a Sabadell, Francesc Layret (ERC). Fins al maig de 1937, romangueren les denominacions adoptades l'estiu de 1936, però fou suprimida la columna Lenin (POUM) i, amb la reorganització de l'exèrcit, la columna Marx esdevingué la 27a Divisió (PSUC); la columna Durruti, (CNT), la 26a, o la Macià-Companys (ERC), la 30a. En l'imaginari del front s'imposen lògiques per tal de guanyar la guerra que desplacen, com a la rereguarda, dimensions múltiples dels canvis revolucionaris; també pel que fa al conreu de símbols i mites (Hurtado, Segura i Vilarroya 2010: 108 i 151-154).

La Guerra Civil i la revolució social a Catalunya significà, doncs, l'establiment de símbols i mites de nous tipus en l'espai públic, en el nomenclàtor, en la toponímia i també en els dispositius militars i de la rereguarda. És així com, d'acord amb la definició canònica dels símbols com aquells elements sensibles que es prenen com a signe figuratiu d'uns altres per raó d'una analogia que és percebuda per l'enteniment, la nova tradició expressa conceptes de tipus religiós (Delgado 1992; Thomàs 2014), filosòfic o social de què se sentien tributàries les forces socials i polítiques hegemòniques del catalanisme i l'obrerrisme en aquella concreta i singular conjuntura que capgirà hegemonies de llarga tradició a Catalunya.



## MITES I CÒMICS: PERSONATGES I RELATS A LES VINYETES

Emili Samper Prunera  
*Universitat Rovira i Virgili*

### *Introducció: el mite*

L'objectiu d'aquest article és oferir una aproximació a la relació entre mites i còmics a partir d'una tria d'exemples diversos,<sup>1</sup> tenint en compte, d'entrada, que l'ús del terme *mite* resulta problemàtic, ja que pot associar-se a una narració, però també a un personatge:

Així, es consideren mites, des d'actors i actrius de cinema, com James Dean i Marilyn Monroe, fins a personatges històrics de tots els temps, com són, per exemple, per a la cultura catalana, el rei Jaume I o el bandoler Joan Serrallonga. Els personatges mítics, però, a causa de les seves especials característiques personals i històriques, acostumen a generar al seu voltant una sèrie de relats que els tenen com a protagonistes (Oriol 2019: 8).

Quan el mite fa referència a una narració (i no a un personatge), té unes característiques concretes:

Així, el mite és una narració en prosa que tracta sobre esdeveniments ocorreguts en un passat remot; a més, és acceptat com a veritable en la societat o en el grup social on es transmet. El mite és explicat per ser cregut i és citat amb autoritat com a resposta al dubte o a la descreença; actua com un embolcall del dogma i, per això, té un caràcter sagrat sovint associat a la teologia i el ritual. Els seus principals protagonistes generalment no són éssers humans, però poden tenir atributs humans; acostumen a ser animals, deïtats o herois de la pròpia cultura que protagonitzen accions en un món anterior al nostre,

I Aquest treball s'emmarca en una línia de recerca que ha rebut finançament del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats a través del projecte «Literatura popular catalana: gèneres, conceptes i definicions» (PGC 2018-093993-B-100 MCIU/AEI/FEDER, UE) i forma part dels treballs realitzats pel Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) de la Universitat Rovira i Virgili, consolidat per la Generalitat de Catalunya (2017 SGR 599).

quan la terra era diferent de com és avui, o que viuen en un altre món, com ara el cel o el món de sota terra. El mite informa sobre l'origen del món, de la humanitat, de la mort, o de característiques d'animals, plantes i fenòmens de la natura. El mite també pot fer referència a les activitats dels déus, als seus afers amorosos, a les seves relacions familiars, als seus amics i enemics, a les seves victòries i derrotes (Oriol 2019: 8-9).

En la nostra cultura, i des d'un punt de vista literari, això ha donat lloc a l'aparició i l'ús, amb motivacions ideològiques concretes, de personatges (com Guifré el Pelós, sant Jordi, el rei En Jaume, etc.), però també d'espais (el Canigó) o d'episodis històrics concrets (com l'Onze de Setembre).<sup>2</sup>

En el món actual, el mite ha perdut el component sagrat i verdader que tenia associat com a narració, però no ha desaparegut del tot, ja que és consubstancial a la naturalesa humana. El mite, també encarnat en personatges, ha trobat una via diferent de manifestació a través, sobretot, del cinema i del còmic, dues manifestacions que han heretat la funció de creació de mites (Cuenca 1993).<sup>3</sup>

### *Els còmics: mites moderns?*

Umberto Eco va incloure dins del seu conegut assaig *Apocalípticos e integrados* (en la traducció espanyola de Lumen de 1965) l'estudi sobre el mite de Superman com a exemple de cultura de masses:

El personaje mitológico de los cómics se halla actualmente en esta singular situación: debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas, y por tanto debe inmovilizarse en una fijeza emblemática que lo haga fácilmente reconocible (y es lo que ocurre en la figura de Superman): pero por el hecho de ser comercializado en el ámbito de una producción «novelesca» por un público consumidor de «novelas», debe estar sometido a un desarrollo que es característico, como hemos indicado, del personaje de novela (Eco 2016: 270).

Aquesta immobilitat del personatge de còmic, exemplificat aquí en Superman, respon a una etapa molt concreta del personatge creat per Jerry Siegel i Joe Shuster, i les conclusions que se'n deriven no corresponen a l'evolució que l'Home d'Acer (i, de fet, altres superherois) ha expe-

2 Sobre aquesta qüestió, vegeu Sunyer (2006 i 2014).

3 De fet, Cuenca (1993: 117) afirma que «En el mundo del siglo xx los mitos viven y funcionan mejor que nunca».

rimentat al llarg dels anys, amb canvis de personatges que han adoptat el seu rol, modificacions d'estats civils o, fins i tot, defuncions (i posteriors retorns). A continuació veurem alguns exemples de com el mite es presenta mitjançant les vinyetes. I ho farem distingint, com a l'inici, entre el mite com a personatge i el mite com a relat o narració (narració gràfica, en aquest cas).

### *El mite al còmic: personatges*

Sense cap mena de dubte, una pervivència evident del mite encarnat en personatges, especialment provinent de la cultura clàssica, el trobem en la figura del superheroi del còmic estatunidenc:

Como expresión particular del género de la ciencia ficción, el cómic de superhéroes [...] tiene contraída una profunda deuda con la mitología en general y, en particular, con la mitología clásica, de la que toma, descaradamente a veces, de manera más velada otras, personajes, conceptos, motivos, argumentos, episodios... (Unceta 2007: 334).

Del vessant oral (no només de l'antiguitat sinó també de determinades manifestacions de literatura popular) passem al visual, i és a través de la imatge (en moviment en el cas del cinema i estàtica en el còmic, tot i que també pot transmetre moviment) que es propaguen conceptes i idees: «Y como personificación de la misma [de una ideología], los superhéroes contemporáneos cumplen idénticas funciones a las desempeñadas en la Antigüedad por dioses y héroes: actúan como catalizadores de aspiraciones y frustraciones colectivas. Solo que ahora esa función ya no es un asunto de religiones» (Unceta 2007: 335). D'aquesta manera «el superhéroe constituye un reflejo de nuestra propia identidad y de nuestras posibilidades ocultas, es decir, se trata de un modelo o ideal, de una proyección mejorada de nosotros mismos» (Fernández 2021: 127). Aquest ideal s'accentua en determinats personatges, com Superman, que suposen un model de comportament a seguir per part dels éssers humans.

A més d'aquesta evident relació amb els déus i els herois de l'antiguitat, la creació del gènere superheroic s'explica per l'existència de dues tradicions prèvies, com són la dels moviments ocultistes (i la literatura *pulp*) i la literatura de ciència ficció (Unceta 2020: 4-5), així com de la cultura *pop*. Fernández (2021: 128-129) presenta una tipologia d'aquests personatges, segons la qual hi ha tres tipus de superherois:

- a) Els apol·linis o «herois-víctima», que són aquells que es veuen forçats a actuar (o seran castigats) i que estan connectats a la divinitat pels seus dons (innats o adquirits per accident). Superman, Wonder Woman, Spiderman o el Doctor Strange en són exemples.
- b) Els dionisiacs o «herois-venjadors», que defensen la justícia com a resposta davant d'un trauma. Tenen un caràcter fosc i bèl·lic. En són exemples Batman, Green Arrow o Iron Man.
- c) Els prometeics, que tenen un caràcter antiheroic. Són personatges tràgics, apartats de la societat, com Hulk i Elektra.

Com han assenyalat Rovira-Collado i Baile (2019: 203-204), tot i que encara queda molta feina a fer, actualment el còmic ha passat de ser considerat un mitjà menor a ser reconegut (si més no, per una part dels lectors i estudiosos) com un art propi, amb les seves característiques i amb nombrosos gèneres, tradicions i influències, que resulta apropiat a qualsevol lector: «En este sentido, a la hora de reconocer los nuevos imaginarios de los siglos xx y xxi, debemos destacar la importancia del cómic, sobre todo por la difusión de los superhéroes, género propio de este medio y que se nutre de todas las tradiciones mitológicas.»

En la difusió del gènere superheroic han tingut un paper molt important les adaptacions cinematogràfiques de còmics que, des de ja fa uns anys, trobem a les pantalles (de cinema, però també de televisió en diferents plataformes de pagament), així com les seves extensions presents a altres formats, llenguatges i canals.<sup>4</sup>

Tot i que, lògicament, la lectura de còmics no s'ha de reduir únicament a la dels superherois, cal tenir en compte la seva importància:

Aunque el cómic es mucho más, es imprescindible reconocer el valor de dichas historias, como sustituto de fuentes de transmisión oral o literatura de consumo a lo largo del siglo xx. El cómic muchas veces asume el papel de transmisión de leyendas y cantares de gesta en la cultura de masas. La difusión de modelos heroicos a través de las viñetas ha sido una constante, desde antes incluso del primer número de *Superman* (nº 1, *Action Comics*, 1938) (Rovira-Collado 2013: 498).

4 Es tracta de l'anomenada narrativa transmèdia, en la qual un relat s'expandeix i es comunica a través de mitjans i plataformes diverses, relacionades entre elles però que tenen independència narrativa i sentit complet, en les quals l'espectador pot assumir un rol interactiu. Scolarì (2013) ofereix una bona síntesi d'aquest fenomen transmèdia, amb exemples diversos.

Per a Chris Claremont, un dels guionistes més importants del còmic nord-americà, els superherois poden ser la mitologia dels Estats Units. En la seva visita al Saló del Còmic de Barcelona, l'any 1985, reflexionava sobre aquest paper dels superherois:

Quizá son la mitología de Estados Unidos, cuyos héroes —David Crekett, Buffalo Bill, G. A. Custer— y gestas más antiguas no tienen más de 200 o 300 años [...]. El superhéroe fue una respuesta fantástica a la realidad [...]. Estados Unidos no tiene una mitología propia. Escandinavia tiene sus sagas y leyendas, Alemania su épica, España tiene al Cid. Nosotros no tenemos héroes mitológicos, nuestros héroes son muy jóvenes aún (Claremont 1985).

A continuació veurem alguns exemples d'aquests personatges. En primer lloc, aquells que són recreacions (o versions) de personatges que ja podíem trobar en la mitologia (o mitologies) i, en segon lloc, personatges que hi tenen relació, però que s'han creat directament a les vinyetes.<sup>5</sup>

Dos exemples clars de personatges recreats són Thor i Hèrcules. Creat per Jack Kirby i Stan Lee l'any 1962,<sup>6</sup> Thor és, probablement, l'exemple més clar d'adaptació d'un mite al còmic de superherois. El déu del tro, exiliat d'Asgard i condemnat a viure sota l'alter ego de Donald Blake,<sup>7</sup> comparteix espai a les vinyetes amb els personatges principals de la mitologia nòrdica, com Odin, Loki o les Valquíries, i integra dins de la seva narrativa històries com el Ragnaroc.<sup>8</sup> Tot plegat es desenvolupa dins l'univers super-

5 Cal advertir que, a causa del funcionament de la indústria del còmic nord-americà de superherois, les sèries i, sobretot, els personatges evolucionen i canvien (de vegades tornant als orígens) en mans dels guionistes i els dibuixants encarregats de cada sèrie. Això fa necessari concretar a quina etapa del personatge fa referència la història esmentada.

6 Va aparèixer per primer cop a *Journey Into Mystery*, vol. 1, núm. 83 (agost de 1962).

7 L'ús d'un alter ego per part dels superherois és un recurs habitual. Així, personatges com Superman o el mateix Thor recorren a la creació d'una identitat civil (Clark Kent i Donald Blake, respectivament) per a desenvolupar una vida més o menys «normal» entre els éssers humans. Aquest ús d'una identitat civil (inventada en aquest cas) és diferent del que tenen els superherois que, abans de ser-ho, han estat (o encara ho són) humans, com Batman, Flash o Spiderman. En aquest segon cas, la seva identitat civil (Bruce Wayne, Barry Allen i Peter Parker, respectivament) no és inventada sinó que és el seu nom real. Aquesta dualitat entre la identitat secreta i la identitat pública dels superherois ha donat (i dona) molt de joc als guionistes per experimentar amb els personatges i posar-los en situacions difícils de resoldre i que han tingut conseqüències en les trames argumentals desenvolupades en aquests universos de ficció.

8 És a dir, la fi dels déus i, en conseqüència, del món que coneixem.

heroic de Marvel.<sup>9</sup> Com apunta Rovira Collado (2013: 500): «Sí, es cierto que existen otros elementos culturales, como las óperas de Wagner, que nos pueden introducir en estos mundos fantásticos, pero desde su aparición, el cómic de Thor ha sido para muchos el primer paso para conocer la tradición germánica.» Es tracta d'un exemple de mitologia explícita (Reynolds 1992).

Hèrcules, per la seva banda,<sup>10</sup> és una translació directa del conegut personatge (Hèracles/Hèrcules) de la mitologia clàssica fruit de la relació de Zeus amb una dona mortal, traslladat en aquest cas a l'univers Marvel. En aquest univers de ficció, Hèrcules s'enfronta a Thor quan aquest viatja accidentalment a l'Olimp. Més endavant, és Hèrcules qui viatja a la Terra precisament per trobar-se amb Thor i signa, per error, un contracte que el fa esclau d'un altre déu olímpic (Plutó). Thor el rescata i, quan Hèrcules torna a l'Olimp, és encantat i enviat a lluitar contra els Avengers.<sup>11</sup> Més endavant s'unirà precisament a aquest grup de superherois.

D'entre els personatges creats que no són una translació directa d'un heroi o déu procedent de la mitologia (ja sigui clàssica o d'una altra cultura), sinó que han nascut als còmics però que tenen una relació directa amb habilitats o característiques de personatges mitològics, el més conegut, segurament, és Superman de DC.<sup>12</sup> Es tracta del primer heroi, creat per Jerry Siegel i Joe Shuster,<sup>13</sup> i que va obrir la porta a l'aparició de tots els altres. Ell és qui millor representa el paper encarnat pels antics herois mitològics, no només per les seves habilitats sobrehumanes sinó també pel seu paper messiànic i de model de comportament per als humans. En aquest sentit, resulta interessant veure com en aquest personatge

9 Marvel és una de les principals editorials de còmics de superherois. Fundada el 1939 (amb el nom de Timely Publications) acull les històries de personatges com Spiderman, Thor, Iron Man, el Capità Amèrica, Daredevil o Hulk, i de grups de superherois com els Fantastic Four, els Avengers o els X-Men.

10 Personatge que debutà en les pàgines de *Journey Into Mystery Annual*, núm. 1 (1965).

11 Anomenats «els herois més poderosos del planeta», són el grup de superherois més conegut de Marvel. Van aparèixer per primer cop a *The Avengers*, núm. 1 (setembre de 1963) de la mà de Stan Lee i Jack Kirby.

12 DC és, amb Marvel, una de les principals editorials de còmics de superherois. Fundada el 1934 (amb el nom de National Allied Publications) compta amb personatges com Superman, Batman, Wonder Woman, Flash o Aquaman, i amb grups de superherois com la Justice Society of America o la Justice League.

13 Aparegut per primer cop a *Action Comics*, núm. 1 (juny de 1938).



es ressegueixen els trets que Otto Rank va proposar per al mite de l'heroi. Lederman (1979) aplica aquest esquema al personatge, en aquest cas, no a partir del còmic, sinó de l'encarnació que es va estrenar l'any 1978 als cinemes de la mà de Richard Donner (*Superman: The Movie*), una versió que recull l'essència del personatge. Segons aquest esquema, l'Home d'Acero compleix aquests requisits que també trobem en altres herois:

- 1) És fill d'un pare distingit (generalment un déu o rei);
- 2) El seu naixement ve precedit de dificultats;
- 3) Existeix una profecia de perill per al seu pare just abans o durant el seu naixement;
- 4) Està exposat o entregat a través de l'aigua en una caixa o cistella;
- 8) Després d'un llarg viatge, és salvat pels pares humils (i normalment estèrils);
- 9) Quan és gran, troba els seus distingits pares de manera poc habitual;
- 10) Es venja del seu pare;
- 11) Finalment, rep un gran rang i honor.

La creació del personatge de Superman va ser molt important no només perquè va ser el primer superheroï i va obrir la porta a tot un gènere, sinó perquè, com assenyalava Antonio Martín:

Superman constitueix el inici de una nueva mitología. Los héroes de los *comic books* de los primeros años 40 ya no continúan la tradición de los anteriores héroes de ficción americanos, como Paul Bunyan o Davy Crockett, sino que transforman dicha tradición folklórica para incorporar los elementos de la nueva cultura de la época. Surgen así los superhéroes, con su doble identidad, vestidos con uniformes de colores vivos, poseedores de poderes superhumanos, protagonistas de las más extrañas y paroxísticas aventuras... que pasarán desde entonces a ser parte de la cultura, de la narrativa y de los sueños americanos... (Martín 2006: 134).

Un altre exemple de personatges que no són estrictament una adaptació d'un heroi mitològic, però que representen i recreen característiques i valors que també trobem en la mitologia fa referència al món aquàtic.

Es tracta de Namor (de Marvel)<sup>14</sup> i d'Aquaman (de DC).<sup>15</sup> Tots dos personatges pertanyen a universos superheroics diferents (antagònics, podríem dir),<sup>16</sup> però comparteixen diverses característiques. De manera similar a Posidó/Neptú, Namor i Aquaman són éssers poderosos a l'aigua i es poden comunicar amb els animals que hi habiten. D'altra banda (i això fa que puguin tenir vigència) ofereixen una història marina molt rellevant en la societat actual ja que, mitjançant el còmic, proposen una lectura ecològica dels imaginaris marins (Rovira-Collado i Baile 2019).

Un personatge que també té els seus orígens en el còmic, però que està lligat de manera evident a la mitologia (clàssica, en aquest cas) és el de Wonder Woman. Es tracta d'una revisió del mite de les amazones creat per William Moulton Marston.<sup>17</sup> L'any 1987, inspirat en el treball que havien fet John Byrne i Frank Miller per remodelar Superman i Batman,<sup>18</sup> George Pérez es va incorporar com a dibuixant de la sèrie *Wonder Woman*. Aquest relleu va relacionar el personatge amb els déus grecs de manera més estreta i va ser un èxit (i una de les seves etapes més recordades).<sup>19</sup> George Pérez va reformular els orígens de la protagonista i la va situar com a Diana, filla de la reina Hipòlita de Temiscira (l'Illa Paradís de les amazones). Entre d'altres aventures d'aquesta etapa, Wonder Woman es va enfrontar a Ares, el déu de la guerra, encarnat al segle xx. Recentment,

14 Que debuta a *Motion Picture Funnies Weekl*, núm. 1 (1939).

15 Aparegut per primer cop a *More Fun Comics*, núm. 73 (novembre de 1941).

16 És ben coneguda la rivalitat entre les dues grans editorials (convertides avui dia en empreses d'entreteniment i no, de fet, només en editorials de còmics), i que en el seu moment va suposar litigis sobre els drets per la creació de determinats personatges. Aquesta rivalitat també es pot estendre als seus lectors.

17 I que va aparèixer per primer cop a *All-Star Comics*, núm. 8 (hivern de 1941).

18 L'univers de ficció de DC s'havia organitzat fins a aquell moment en universos paral·lels (l'anomenat multivers), amb encarnacions diferents dels mateixos personatges que pertanyien a Terres diferents. L'any 1985 es va publicar el primer gran *crossover* superheroic (*Crisis on Infinite Earths*, una sèrie limitada de dotze números realitzada per Marv Wolfman com a guionista i George Pérez, Dick Giordano i Jerry Ordway com a dibuixants), que va incloure pràcticament tots els personatges d'aquest univers i va desembocar en una catàstrofe còsmica que tenia la finalitat d'unificar totes les Terres i acabar amb aquest multivers. Després d'aquesta sèrie, es va encarregar a diversos autors definir de nou l'origen dels personatges per a dotar de coherència aquest univers. La idea del multivers s'ha recuperat amb posterioritat en altres sagues i ha fet el salt també a la petita pantalla.

19 Pérez va treballar en el títol durant cinc anys; abandonà el paper de dibuixant després del número 24, però continuà fent de guionista fins al número 62 (1992).

l'editorial ECC, que té els drets de publicació a l'Estat espanyol de l'editorial DC, ha recuperat en un únic volum de gairebé set-centes pàgines aquesta etapa completa (vegeu la imatge 1).<sup>20</sup>



Imatge 1. Coberta de *Wonder Woman* de George Pérez:  
*La Mujer Maravilla-Saga completa*. (ECC, novembre de 2021).

<sup>20</sup> El volum inclou els números 1-24 de la sèrie regular (*Wonder Woman*), a més de l'*Annual*, núm. 1, el núm. 440 d'*Adventures of Superman* i un extracte del núm. 600 d'*Action Comics*.

Karen Berger, editora de la col·lecció en aquells anys, remarca que allò que feia diferent aquest personatge era que no es tractava de cap alienígena ni venia de cap altre planeta (com Superman), ni havia nascut de cap trauma (com Batman). No es tractava tampoc d'una deessa (tot i tenir poders que es poden considerar divins), sinó que era un mite: «Es más un personaje fantástico que un superhéroe en el sentido estricto de la palabra. Tiene ese elemento de fantasía de las grandes historias y leyendas, de las mitologías clásicas» (citad per Monje i Castillo 2020: 72).

En etapes més recents, i de la mà del guionista Brian Azzarello i del dibuixant Cliff Chiang, en el denominat quart volum de la sèrie del personatge (2011-2014),<sup>21</sup> s'ha vist una nova mirada a la mitologia grega: «En ellos, podemos observar el panteón griego revisado y actualizado al mundo actual con unos dioses que han sabido adecuarse al contexto, redefinirse y continuar siendo los dueños del mundo, a pesar de que ya nadie siga su doctrina religiosa» (Fernández 2018: 70).

Aquesta etapa de Wonder Woman se situa en els anomenats *The New 52* (2011), que va suposar un relançament de tota la línia de publicació de còmics de l'editorial DC Comics amb la idea d'atreure una nova generació de lectors.<sup>22</sup> Així, la sèrie de *Wonder Woman* va ser assignada a Brian Azzarello i Cliff Chiang, que van renovar considerablement la història del personatge. En aquesta nova continuïtat, Wonder Woman porta un vestit similar al vestit original ideat per Marston, utilitza una espasa i un escut i té un origen completament nou: ja no és una figura de fang que va cobrar vida gràcies a la màgia dels déus (com es va poder veure a l'etapa de George Pérez ja esmentada), sinó que és una semideessa i la filla natural d'Hipòlita i Zeus, fet que desembocarà precisament en la conversió de la superheroïna en la deessa de la guerra tot adoptant el rol que tenia fins a aquell moment Ares.

21 Format pels arcs argumentals titulats, en l'edició espanyola, *Sangre, Agallas, Hierro, Guerra, Carne i Huesos*. L'etapa ha estat recollida el 2019 per DC en un únic volum de 1.000 pàgines, titulat *Wonder Woman by Brian Azzarello and Cliff Chiang Omnibus* (vegeu la imatge 2). Inclou els números 0-35 de *Wonder Woman*, a més del número 23.2, una història del número 6 de *Secret Origins* i nombrós contingut extra.

22 Estratègia comercial que les grans editorials de còmics de superherois (DC i Marvel) fan cada cert temps, ja sigui amb personatges concrets (per acostar-los, per exemple, a les versions que es poden veure en pantalla) o amb canvis que afecten tot l'univers de ficció.



*Imatge 2. Coberta de Wonder Woman by Brian Azzarello and Cliff Chiang Omnibus (DC, maig de 2019).*

Els punts en comú entre superherois i personatges que podem trobar en la mitologia també es poden fer extensibles als grups o equips de superherois que acostumen a unir-se per afrontar una amenaça major. Així, la Justice League (abans coneguda com Justice League of America) és un equip fictici de superherois de l'editorial DC concebut per l'escriptor Gardner Fox com un renaixement de la Justice Society of America, el primer grup de superherois aparegut durant els anys quaranta, que s'havia deixat de publicar per la disminució de la popularitat dels superherois. Els set membres originals que formen part de la Lliga de la Justícia són: Green Lantern, Flash, Superman, Batman, Wonder Woman, Aquaman i Martian Manhunter.<sup>23</sup>

El grup ha tingut diverses formacions de mans de diferents guionistes des d'aleshores. L'any 1997 va aparèixer una nova sèrie titulada *JLA* (1997-2006). El guionista escocès Grant Morrison la va escriure durant els primers quatre anys i li va donar un enfocament de tipus èpic, tot convertint la Justice League en una al·legoria d'un panteó de déus. Com ell mateix explica:

En *JLA* no habría metatruquitos postmodernos y molestos, solo espectaculares mitos de ciencia ficción en forma de cómic, sin adulterantes ni adornos, que pretendían devolver a los superhéroes el respeto y la dignidad del que habían sido despojados tras una época de «realismo» y duras críticas. Dimos al equipo un monte Olimpo moderno, la nueva «Atalaya», que estaba situada sobre la luna y constituía la primera línea de defensa de la Tierra ante posibles invasiones espaciales. Y no solo eso, también añadimos unos cuantos miembros para reproducir con mayor fidelidad la plantilla de dioses griegos: Superman era Zeus; la Mujer Maravilla, Hera; Batman, Hades; Flash, Hermes; Linterna Verde, Apolo; Aquaman, Neptuno; el Hombre Plástico, Dionisio; y así sucesivamente (Morrison 2012: 344).

### *El mite al còmic: històries*

Són moltes les històries que trobem als còmics (no només de superherois) basades en mites (de l'antiguitat clàssica, però també d'altres mitologies). En alguns casos, són recreacions o versions de mites coneguts.<sup>24</sup> En d'al-

<sup>23</sup> Apareixen per primer cop a les pàgines de *The Brave and the Bold*, núm. 28 (març de 1960).

<sup>24</sup> Molts cops a partir de les adaptacions a còmic d'obres de la literatura clàssica, com la *Il·líada* o l'*Odissea*, amb la presència d'herois i de déus.

tres, els personatges de la mitologia (o, més ben dit, de les mitologies) interaccionen amb personatges de ficció propis del còmic. Vegem-ne alguns exemples dividits en dos blocs (versions i interaccions).

En el primer (versions de mites) trobem la sèrie *The Sandman* (1989-1996), de Neil Gaiman. Es va publicar per primer cop el gener de 1989 i el nom de la col·lecció es basa en el personatge creat l'any 1939 per Gardner Fox i Bert Christman. Les seves característiques són les dels déus dels somnis, representats en la mitologia grecollatina en diversos personatges: Hipno/Somnus, que ho fa adormir tot; els seus tres fills: Morpheus, que envia formes humanes als somniadors, Fobetor i Fantanus, que envien animals i objectes inanimats. El personatge de Sandman (Somni) de Neil Gaiman aglutina tots quatre personatges, no només Hipno, ja que conjuga totes aquestes característiques: és l'essència del somni que ho adorm tot segons la seva voluntat (com Hipno), envia als somniadors formes humanes (com Morpheus), però també animals i coses (com Fobetor i Fantanus). Fins i tot ell mateix pot adquirir forma humana o animal i pot aparèixer en el món oníric dels somniadors. A més a més, dins d'aquesta mitologia creada per Neil Gaiman trobem els Eterns, germans de Sandman, que són entitats abstractes que mantenen l'ordre i l'equilibri de l'univers, com feien els déus de la mitologia clàssica.<sup>25</sup> En aquest sentit, «frente a los entes abstractos de la mitología, los Eternos de Gaiman son personajes con sentimientos muy humanos, cuya importante labor les crea una continua tensión espiritual, convirtiéndoles en figuras auténticamente trágicas» (Espino 2002: 46).

Dins de la col·lecció *The Sandman* trobem la recreació de diversos mites, el més important dels quals és «The Song of Orpheus» (vegeu la imatge 3),<sup>26</sup> que narra, en essència, el mite grec d'Orfeu. En la història principal, però, Gaiman afegeix una interpretació basada en els seus propis personatges, en què Morfeu i Cal·líope són els pares d'Orfeu, i el seu oncle Destrucció i la seva tieta Mort li donen instruccions per arribar als inferns, després de la mort de la seva dona Eurídice. Aquí, el cap d'Orfeu es manté viu indefinidament després del seu desmembrament per part de les Mènades i la negativa de Morfeu a ajudar a la tornada d'Eurídice l'allunya de Cal·líope (Espino 2002).

25 Són Destí, Desesperació, Desig, Deliri, Destrucció i Mort.

26 Publicat dins *Sandman Special*, núm. 1 (gener de 1991), i inclòs també a *The Sandman: Fables i Reflections* (1993), amb guió de Neil Gaiman i dibuix de Bryan Talbot.



Imatge 3. Coberta de *Sandman Special* núm. 1 (DC, gener de 1991), que inclou «The Song of Orpheus».

Aquest mite grec no és l'únic que apareix representat (i versionat o re-interpretat) en la sèrie. D'aquesta manera, la col·lecció *The Sandman* «demuestra cómo el tebeo puede ser una obra adulta y los seres mitológicos no tienen que actuar siempre como superhéroes, además de recoger múltiples tradiciones para crear un nuevo universo mítico» (Rovira Collado 2013: 500).



Un altre exemple de versió de mite que podem llegir en còmic és *Camelot 3000*, amb guió de Mike W. Barr i dibuix de Brian Bolland. Es tracta de la primera maxisèrie de còmics publicada per DC, apareguda originàriament en dotze números entre els anys 1982 i 1985, i recopilada posteriorment en un únic volum, en edicions diverses, com l'anomenada *Deluxe*, publicada per DC l'any 2008, que inclou, entre altres materials extres, una introducció del guionista de la sèrie (vegeu la imatge 4). El còmic segueix les aventures del rei Artur, Merlí i els cavallers de la Taula Rodona en un futur distant, quan aquests personatges tornen a sorgir, reencarnats, en un món superpoblat l'any 3000 dC per lluitar contra una invasió extraterrestre ideada per la seva vella nèmesei, Morgana le Fay.



Imatge 4. Coberta de *Camelot 3000: The Deluxe Edition* (DC, 2008).

Com explica el guionista en la introducció de l'edició de l'obra, l'any 2008:

Mi conocimiento de la mitología artúrica procede enteramente de un curso de la universidad impartido por la Dra. Sally Slocum, y gran cantidad de lecturas diversas de más fuentes de las que pueden ser fácilmente documentadas (muchas de las cuales se han perdido en el tiempo). En lugar de ver esto como un defecto, preferí considerarlo como la continuación de una gran tradición. Después de todo, las leyendas del rey Arturo no surgieron de una fuente cuidadosamente organizada y coordinada de manera uniforme. A lo largo de los siglos, los cronistas añadieron y restaron textos a los mitos como les vino en gana, manteniendo lo que les gustaba y reduciendo la importancia —o incluso eliminando— de lo que no. [...] Por tanto, en la redacción de *Camelot 3000*, tomé de las leyendas precisamente aquello que podía usar e ignoré o descarté sin piedad lo que no (Barr 2015: 5).<sup>27</sup>

Mike W. Barr concep aquí una història destinada als lectors adults (no és un còmic per a nens), amb violència explícita, situacions sexuals de tall homosexual i temàtica controvertida. El tractament més original rebut pels personatges artúrics és, sens dubte, el de la figura de Tristany, que es reencarna en aquesta ocasió en el cos d'una dona. Això l'obliga a reexaminar les concepcions prèvies dels rols de gènere i la seva pròpia sexualitat. Tenint en compte la virilitat que, habitualment, la literatura artúrica ens explica d'aquest cavaller, es pot considerar aquesta proposta de Barr força agosarada en el sentit que reconstrueix el conegut mite de Tristany i Isolda des d'un punt de vista lèsbic.<sup>28</sup> D'aquesta manera, *Camelot 3000* es converteix en una obra destinada als adults, no pel fet d'incloure escenes sexuals sinó per abordar una temàtica adulta com és l'homosexualitat femenina, el canvi de sexe i, fins i tot, el trauma d'algú que ha estat home vivint ara en un cos de dona.

L'últim exemple de versió de mite al còmic que veurem és *El héroe*, de David Rubín. Publicat inicialment per Astiberri en dos volums (2011 i 2012) i recopilat recentment, només en edició digital, en un únic volum (vegeu la imatge 5), aquest còmic adapta molt lliurement el mite dels dotze treballs d'Hèracles (o Hèrcules), tot situant l'acció en una època fantàstica indeterminada, que barreja passat amb present i elements de ciència fic-

27 Cito la traducció inclosa en l'edició espanyola publicada per ECC l'agost de 2015.

28 Aquest aspecte de l'obra va aixecar polèmica quan es va publicar, recordem-ho, a meitats dels anys vuitanta del segle xx.

ció, amb una estètica pop que agafa elements dels superherois i del manga (o còmic japonès). Així, l'Hèracles de Rubín es presenta armat amb una katana (arma pròpia dels samurais); escolta música en un reproductor mp3 mentre lluita; en ocasions es desplaça en un cotxe esportiu o en una moto; protagonitza anuncis i portades de revistes i, fins i tot, disposa de tota una línia pròpia de marxandatge sobre la seva persona. Com explica el també autor de còmics Craig Thompson al prefaci de l'obra:

Rubín nos devuelve la mitología griega, introduciendo en ella influencias del diseño moderno, la animación y los superhéroes. Pero se desprende de todos los elementos alienantes y endogámicos de los superhéroes, que han llegado a atrofiar el cómic como medio, para revelarlos en su versión más cruda y primitiva [...]. Rubín da una nuevo aliento al cómic como medio, pero también a esos antiguos mitos griegos. En el trazo de su pincel, los personajes clásicos de Hera, Megara, Yolae, Euristeo y Hades reciben nuevas voces, que suenan a la vez ruidosas y peligrosas, eróticas y urgentes; relevantes (Thompson, dins Rubín 2012).

L'inici de l'obra ens presenta la veu de l'autor «como el bardo que se presentaba ante el público para narrar la historia que todos conocían ya de sobra pero que deseaban oír por primera vez» (Fernández 2019: 407):

Así comienza todo. El telón de la realidad cae para mostraros toda una constelación de eventos, personajes y acciones.

¡Reina la ficción! Dando forma a un mundo a caballo de lo mítico y lo humano, donde lo imposible es sinónimo de cotidiano y lo increíble, dogma de fe.

Saltan al escenario decenas de vidas reimaginadas, reinventadas con el firme propósito de emocionar, de entretener. Nuevas miradas desde las que poder juzgar acontecimientos una y mil veces vistos.

Agarrad con fuerza el libro. Da inicio la historia del niño que creció sin amor, del hombre que amó a los demás más que a sí mismo, del campeón que, con todos sus logros y errores, antes, ahora y siempre, será conocido como...  
... el héroe (Rubín 2011).



Imatge 5. Coberta de l'edició integral digital d'El héroe (Astiberri, 2021).

En aquest còmic, Hèracles és el fill bastard de Zeus i Alcmena, però el seu germà és Euristeu i no Ificles. I és el seu germà qui li encarrega les tasques impossibles que ha de dur a terme. Hèracles és un heroi que ajuda al proïsme i al llarg dels anys és sotmès a una sèrie de reptes que posaran a prova les seves capacitats. Durant la història, veurem créixer el personatge, i, amb el pas dels anys, serà conscient de les responsabilitats que comporta la condició d'heroi. Així, el primer treball d'Hèracles en el còmic l'executa amb nou anys, el segon amb setze, i així successivament. Al llibre 1 es recullen els vuit primers treballs<sup>29</sup> i al llibre 2, els tres darrers.<sup>30</sup> Com ha assenyalat Unceta:

What is remarkable in this work is not the faithfulness or the lack of it to a given hypotext (although in this case, there could be several classical sources that exert such a function), given that it is precisely the distance from the hypotext which favours the updating of the model. The interesting point here is the way in which contemporary languages generate avatars of classical heroes that enrich and amplify their tradition. In *El héroe* we also find an example of inversion of hierarchies, according to which the hypertext, the archetypal superhero, becomes the hypotext in this version of the classical hero myth (Unceta 2020: 13-14).

El precedent d'*El héroe* es troba a *Olimpus*, una col·lecció de set poemes gràfics protagonitzats per Teseu, Paris, Iris, Posidó i Ulisses, entre d'altres herois i déus, que Rubín va publicar el 2007 a la revista *Humo*. La idea inicial era recuperar aquest material en un sol volum i incloure una història sobre Hèracles com a cloenda, però la revisió del material va desembocar en el projecte centrat en Hèracles (*El héroe*).<sup>31</sup>

Finalment, quant a les interaccions entre personatges de còmic amb personatges de mitologies diverses, en veurem dos exemples: un de còmic americà i l'altre de còmic espanyol. En el primer cas tenim la sèrie *The New Teen Titans* (1980-1996) (vegeu la imatge 6).

29 El lleó de Nemea, l'hidra de Lerna, la cérvola de Cerinea, el senglar d'Erimant (Arcàdia en el còmic), els estables del rei Augies de l'Èlide, els ocells de l'Estimfal, el bou de Creta, les eugues de Diomedes i el cinturó d'Hipòlita (el circ de les amazones en el còmic).

30 Els ramats de Gerió, les pomes del jardí de les Hespèrides i el robatori del gos Cèrber.

31 L'any 2017 l'editorial Astiberri recuperà *Olimpus* en format digital i a color.



Imatge 6. Coberta del núm. 1 de *The New Teen Titans* (DC, novembre de 1980).

Els Titans són un grup de superherois adolescents, molts dels quals han actuat com a acompanyants dels superherois principals de DC a la Justice League. Aparegut per primera vegada el 1964 a *The Brave and the*

*Bold* (núm. 54), l'equip estava format per Kid Flash, Robin i Aqualad<sup>32</sup> abans d'adoptar el nom de Teen Titans al núm. 60 de la col·lecció, amb l'addició de Wonder Girl a les seves files.<sup>33</sup> *DC Comics Presents* núm. 26 (octubre de 1980) va presentar un nou equip de Titans, format per Robin, Wonder Girl i Kid Flash, que va aconseguir col·lecció pròpia a *The New Teen Titans*, el primer número de la qual es va publicar el mes de novembre de 1980. La sèrie, creada per l'escriptor Marv Wolfman i l'artista George Pérez, va tornar a presentar el personatge de Beast Boy com a Changeling i va introduir personatges de nova creació a l'equip, com l'home màquina Cyborg, l'extraterrestre Starfire i la fosca empàtica Raven.<sup>34</sup>

La història que ens ocupa es desenvolupa en els números 11 i 12 de la col·lecció, publicats el setembre i l'octubre de 1981, i uneix dos equips de titans: el superheroic i l'olímpic (procedent de la mitologia grega), en un esplèndid exercici d'interacció entre els dos mons. En la primera part de la història, «When Titans Clash» (vegeu la imatge 7), les tres integrants femenines dels Titans porten un malferit Changeling a Illa Paradís (on viuen les amazones), on ha de ser tractat amb un raig guaridor;<sup>35</sup> mentre que Robin, Kid Flash i Cyborg marxen a una altra missió.<sup>36</sup> En el regne subterrani del Tàrtar, Hiperió, un dels llegendaris titans de la mitologia grega, progenitors dels déus olímpics, s'allibera de la seva presó mil·lenària. Quan Wonder Girl s'hi enfronta, el tità la hipnotitza i fa que s'enamori d'ell. Tornen tots dos al Tàrtar, on alliberen la resta de titans mitològics. Raven, Starfire, la reina Hipòlita i les amazones lluiten contra ells i intenten recuperar Wonder Girl, però ella rebutja la seva ajuda. Els titans s'esvaeixen, amb la intenció d'envair l'Olimp i derrotar els déus que els havien empronat.

32 Acompanyants, respectivament, de Flash, Batman i Aquaman.

33 Acompanyant de Wonder Woman.

34 A diferència dels integrants originals del grup, aquests personatges no són acompanyants (o versions joves) d'altres superherois més coneguts.

35 Changeling ha estat greument ferit en l'aventura anterior dels Titans que els ha enfrontat a l'Exterminador (un dels seus enemics acèrrims i un personatge molt important en el desenvolupament del grup) i només pot ser guarit amb l'anomenat raig porpra, creat per Wonder Woman i modificat per Paula Von Gunther, una científica amazona, com explica Wonder Girl.

36 Temiscira (o Illa Paradís) és l'hàbitat natural de les amazones, i els homes hi tenen prohibida l'entrada, ja que, com explica Wonder Girl, si un home posa el peu en aquesta illa les amazones perdran els seus poders i la seva immortalitat.



Imatge 7. Coberta del número 11 de *The New Teen Titans* (DC, setembre de 1981) amb la història «When Titans Clash».



A «Clash of the Titans» (vegeu la imatge 8),<sup>37</sup> segona i darrera part de la història, en una èpica batalla, Wonder Girl i els antics titans ataquen i derroten els déus de l'Olimp. Atenea, deessa de la saviesa, porta les altres integrants femenines dels Titans i les amazones a l'Olimp per enfrontar-se als seus enemics de nou. És aleshores quan Starfire allibera Zeus, que ha estat captiu dels titans mitològics, i Wonder Girl s'allibera de l'encant amorós d'Hiperió. Els titans mitològics s'adonen del seu error i decideixen viure al Tàrtar, tot retornant així l'Olimp als déus. En aquesta ocasió, però, no ho fan com un càstig, sinó per deixar pas a la següent generació (els déus de l'Olimp), conscients que, tot i les seves bones intencions d'oferir a la humanitat una nova època de prosperitat, ho farien a canvi de la llibertat de l'ésser humà.<sup>38</sup>

El segon exemple d'interacció entre personatges de còmic i mitologies el trobem a l'àlbum *La caja de Pandora*, una aventura de Superlópez. Superlópez és un personatge creat per Jan (Juan López Fernández) l'any 1973, per encàrrec de l'editor Antonio Martín, amb la idea inicial de ser una paròdia de Superman. El personatge ha tingut diverses etapes, les primeres amb guions d'altres autors (el més destacat dels quals és Pérez Navarro), fins que, a partir de 1980, Jan utilitza els seus propis, tant per raons materials com per la seva plena realització com a autor.<sup>39</sup>

*La caja de Pandora* és l'àlbum núm. 8 de la col·lecció, publicat el 1983 per l'Editorial Bruguera (vegeu la imatge 9),<sup>40</sup> que correspon a la quarta etapa del personatge. Jan recull en aquesta història les idees d'Erich von Däniken i altres investigadors pseudocientífics, segons els quals l'home ha estat visitat per extraterrestres en temps remots i les restes arqueològiques així ho demostren (les piràmides d'Egipte en serien un exemple). Aquests extraterrestres van ser considerats per l'home primitiu com déus a la seva arribada.

37 Cal tenir en compte que també és d'aquesta època la pel·lícula *Clash of the Titans*, estrenada el juny de 1981, dirigida per Desmond Davis i que és el darrer treball de Ray Harryhausen, tècnic en efectes visuals que va popularitzar la tècnica de l'*stop-motion* en el cinema (la captura de fotografies consecutives d'un objecte movent-lo una mica entre una fotografia i l'altra, de manera que, si es visualitzen ràpidament, sembla que l'objecte es mogui). Es tracta, en aquest cas, d'una adaptació a la gran pantalla del mite de Perseu i Andròmeda, amb unes quantes llicències.

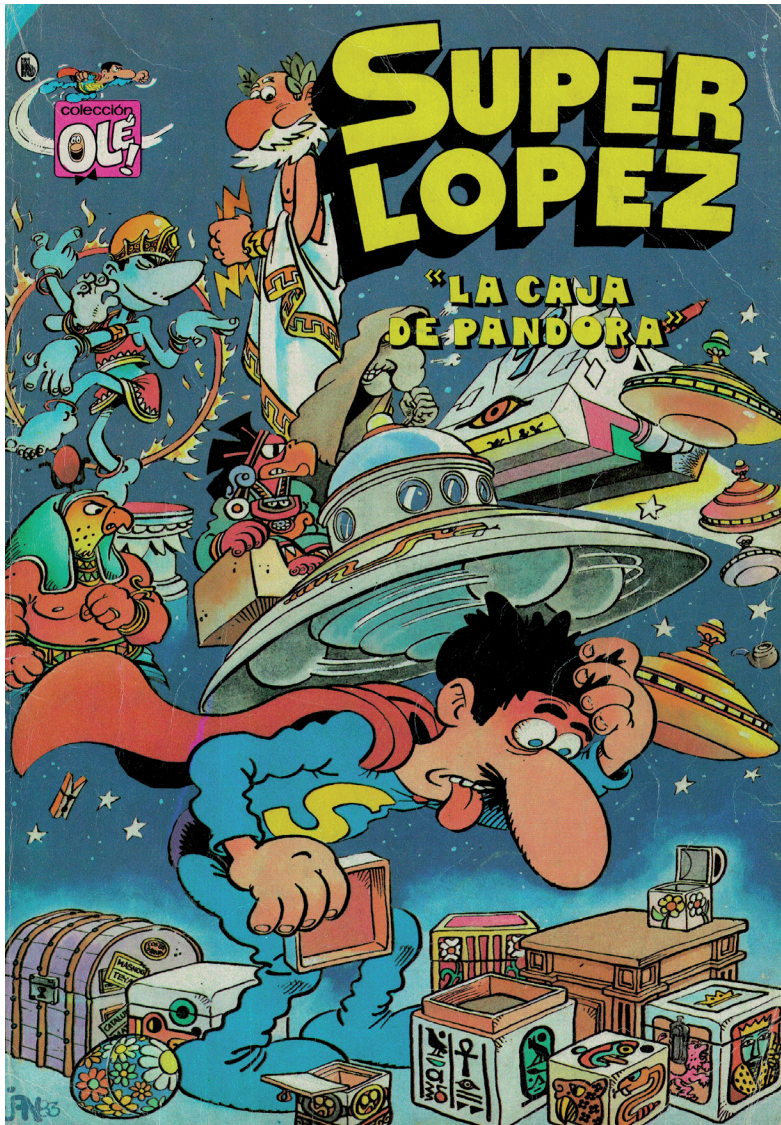
38 Cronos, rei dels titans i pare de Zeus, ara anomena llar (i no presó) el Tàrtar, mentre que Zeus parla de cel (i no d'infern) per referir-se a aquest indret.

39 Sobre la importància del personatge dins de l'obra de Jan i les diferents etapes del personatge, vegeu Samper (2021: 113-132).

40 La historieta s'incloué a la revista *Mortadelo* des del núm. 176 (febrer de 1984) fins al núm. 183 (abril de 1984) i ha tingut diverses edicions posteriors en format d'àlbum.



Imatge 8. Coberta del núm. 12 de *The New Teen Titans* (DC, octubre de 1981), amb la història «Clash of the Titans».



Imatge 9. Coberta de *La caja de Pandora* en la segona edició (Editorial Bruguera, febrer de 1986).

Com resulta obvi i evident, Jan pren com a excusa argumental el mite grec de la caixa de Pandora, que conté, suposadament, tots els mals del món.<sup>41</sup> Els diferents panteons mitològics representats en aquest còmic (no només el grec) entren en conflicte per aconseguir aquest objecte mític:

Cada panteón mitológico (egipcio, hindú, grecorromano y azteca) que entra en conflicto con sus dioses y monstruos por la propiedad de la caja es caricaturizado a partir de sus rasgos característicos. Y no sólo los protagonistas principales. Que personajes como Artemisa —con apenas una línea de diálogo—, Atenea o Mercurio, siempre en segundo plano, sean reconocibles, una con su arco y flechas, la otra con un casco que le cubre los ojos y el último con su casco alado y llevando cartas, da idea del ingente trabajo de documentación y detallismo (Fraile 2014: 245).

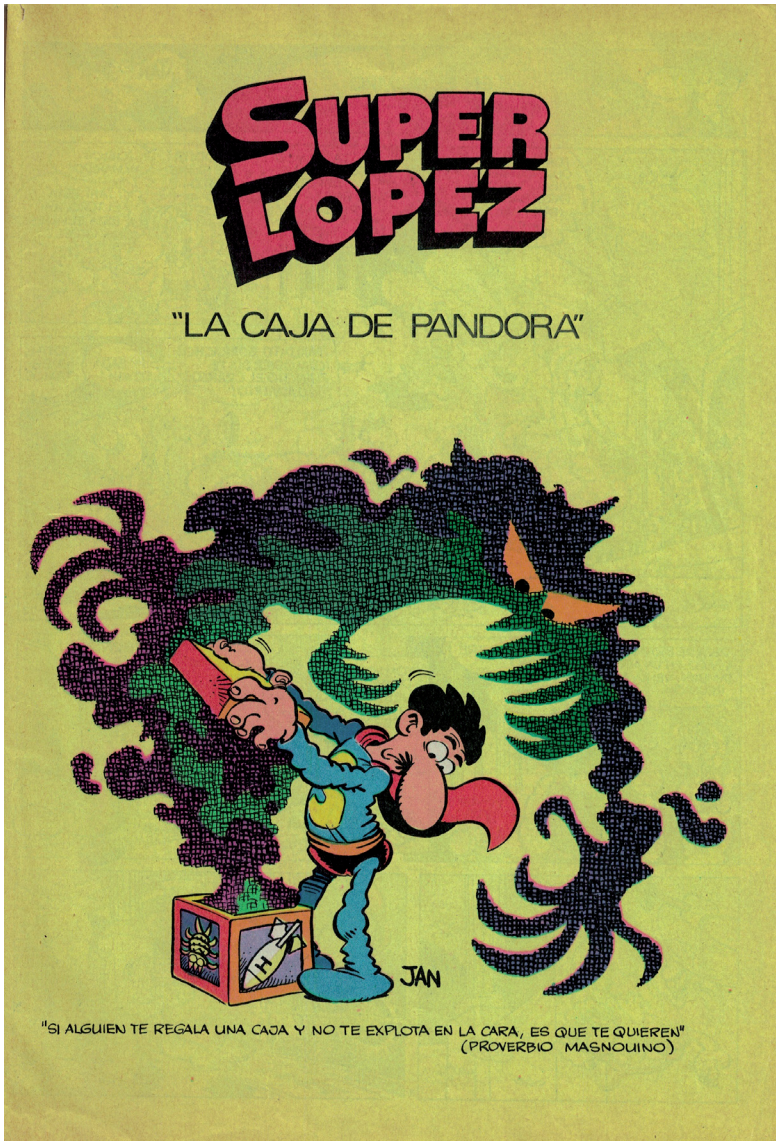
A més dels evidents referents mitològics, en el còmic també es poden trobar similituds amb la pel·lícula *Raiders of the Lost Ark* (*En busca del arca perduda*, 1978) de Steven Spielberg,<sup>42</sup> no en l'argument, però sí en l'aspecte visual i per l'ús de certs elements gràfics. Aquest és el primer àlbum en el qual Jan insereix a l'inici una citació (paròdica) al·lusiva al tema, tradició que serà habitual a partir d'aquest moment (vegeu la imatge 10).

El final de la història, després de les peripècies de tots els personatges dels diferents panteons mitològics per aconseguir la caixa i de Superlópez per evitar que els mals s'escampin pel nostre món, conté un missatge realista: nosaltres som els únics culpables dels mals del món, i no pas una antiga llegenda grega. En aquest sentit, «Jan considera que ésta es su historieta más redonda de Superlópez, y nosotros no vamos a contradecirle. Según él, en su momento no fue del todo bien recibida en la editorial, pues le decían que parecía que la estaba escribiendo más para adultos que para niños» (Fraile 2014: 246). Però aquesta és precisament una de les virtuts d'aquest còmic (i de moltes de les obres de Jan): els múltiples nivells de lectura i de relectura que la història ofereix i que el lector podrà triar fins on vol arribar.<sup>43</sup>

41 Segons el mite grec, Pandora, la primera dona, va obrir la capsa que contenia tots els mals, motiu pel qual es van escampar per la terra. Quan es va adonar del que havia fet, la va tancar i a dins hi va restar l'esperança; per això es diu que l'esperança és l'últim que es perd.

42 La primera pel·lícula de l'arqueòleg Indiana Jones centrada en la cerca de l'Arca de l'Aliança per part dels nazis i els esforços de l'arqueòleg per impedir-ho.

43 Això permet, per exemple, l'ús a l'aula d'aquest còmic per introduir la reflexió humanística de manera subtil (Ruiz, Rovira Collado i Baile 2020: 325).



Imatge 10. Citació inclosa per Jan a *La caja de Pandora* (Editorial Bruguera, febrer de 1986).

### *Conclusions*

Mites moderns, o no, el cert és que els còmics han estat, i ho són encara avui dia, vehicles d'històries i personatges que ens han acompanyat des de l'antiguitat. Aquestes històries i personatges han trobat, en el món de les vinyetes, un nou espai on reparèixer i reinventar-se, de la mà d'autors que han conjugat, amb més o menys encert, els dos mons. Perdut el sentit religiós (o moral) dels mites, ens podem preguntar si avui dia encara tenen sentit. Segons el guionista Grant Morrison, aquestes històries i aquests personatges encara han de jugar un paper:

Vivimos en las historias que nos contamos. En una cultura laica, científica, racional y falta de un liderazgo espiritual convincente, las historietas de superhéroes hablan alto y claro a nuestros mayores miedos, a nuestros anhelos más profundos y a nuestras más altas aspiraciones. No les asusta ser esperanzadoras, no se avergüenzan de ser optimistas, no temen a la oscuridad. Pocas cosas habrá más alejadas del realismo social, pero todos podemos identificarnos con los elementos fantásticos de la experiencia humana, que las mejores historietas exhiben de una manera imaginativa, profunda, divertida y provocadora. Existen para solucionar problemas de todo tipo, y siempre podemos contar con ellas para encontrar la forma de salir del apuro; en los mejores casos, nos pueden ayudar a hacer frente y resolver incluso las crisis existenciales más profundas. Así que deberíamos escuchar lo que tienen que decirnos (Morrison 2012: 18).

## EMPODERADES SUBJUGADES

Joana Zaragoza Gras  
*Universitat Rovira i Virgili*

Si sabem per les fonts escrites i la iconografia que l'ordre establert a la Grècia antiga era el que correspon a l'ordre masculí, que la dona era una simple espectadora de l'esdevenir polític amb uns rols molt específics, no és del tot estrany que vulgui fixar l'atenció en alguns dels mites referents i/o que tenen com a protagonistes unes dones empoderades, de bon començament, que es veuen subjugades pel poder masculí i, d'aquesta manera, palesar quina és la funció del mite en les societats patriarcals.

El primer que ens ve al cap és el paper de les Erínies, que passen de ser les venjadores sanguinolentes a ser les guardianes de la ciutat, tot experimentant una autèntica metamorfosi. En l'inici són forces primitives que no reconeixen l'autoritat de les divinitats de la nova generació, ni tan sols de Zeus, i són temudes pels Olímpics, però a *L'Orestíada*, d'Èsquil, pateixen ja la seva transformació, una transformació fins i tot externa, ja que canvien les seves robes negres, símbol de la venjança i la mort, per vestits de color porpra, emblema d'autoritat i associats a la saviesa i al misteri; però el més important és que la seva amenaça es converteix en el suport de l'ordre cívic, i elles romanen ja per sempre a l'Areòpag un cop han fundat un nou ordre polític. Fins a arribar aquí han passat per un enfrontament entre el dret matern i la supremacia patriarcal, que és el que acaba imposant-se, amb la qual cosa es converteixen en les que ajuden a instituir l'ordre presidit per Zeus, i l'ordre polític passa a ser, a partir d'aquest moment, un ordre masculí. El judici contra Orestes per l'assassinat de la seva mare Clitemnestra, amb el vot favorable d'Atena, desencadena la metamorfosi de les Erínies, que, imbuïdes per la deessa, abandonen la seva ira i es converteixen en Eumènides<sup>1</sup> (benefactors).

<sup>1</sup> El prefix *eu-* denota que alguna cosa és positiva, i el seu significat és 'favorable, bo'.

Però altres figures mitològiques també es veuen transformades per la mà d'aquest poder patriarcal que no està disposat a deixar espai exterior per a les figures femenines, com poden ser les amazones, les sirenes i tantes altres que intentaré analitzar en aquest treball, encara que no pugui ser d'una manera extensa.

Són, com he dit, aquelles dones que, en un moment de la seva pròpia història, estaven empoderades i que, de manera violenta de vegades i de manera subtil d'altres, acaben per quedar subjugades. Són els herois civilitzadors els qui en resulten triomfadors, però, en realitat, el que fan, en la majoria dels casos, és beneficiar-se dels poders de les dones vençudes, i obtenen el seu nou estatus mitjançant el matrimoni, els raptés i la mort. Perseu, Teseu, Jàson, Hèracles... són alguns dels noms.

Hem de tenir en compte que les deesses i les heroïnes es presenten com a models a seguir i, a través d'elles, s'instrueix les dones per tal que a la ciutat regni l'ordre instituit pels homes. Així, el mite, amb els seus elements simbòlics, es converteix en un dels puntals més importants per a l'educació de la societat al servei d'un grup i s'adapta a les necessitats de cada moment. Es transmet sota la forma de narració oral que queda en la memòria comuna i, un cop fixada en l'estructura literària, ja s'ha aconseguit que les institucions tinguin validesa i credibilitat.

Si analitzem els personatges femenins de la mitologia grega, ens trobem davant d'un seguit d'estereotips: seductores, bruixes, monstruoses, rebels, poderoses; en una paraula, perverses. Cal arrancar el poder de les mans femenines i instituir un ordre masculí, i això és el que trobarem en aquestes narracions mitològiques.

En llegir l'obra d'Hesíode (1999: 45-54), trobem una primera generació de divinitats femenines que es caracteritzen per qualitats emocionals naturals i terrenals i que governen un món caòtic i on no hi ha lloc per a la justícia. No és fins a la tercera generació de divinitats que s'instaura una monarquia racional i d'ordre superior acabada per Zeus. A més, si fins a la segona generació de divinitats la teogonia es veu com una forma de tirania, a partir de la tercera el Panteó Olímpic s'estructura seguint l'esquema de la família i de la polis, d'acord amb la imatge de la societat grega. Al mateix temps, moltes de les dones poderoses veuen com es perden els seus poders, que passen a formar part dels de Zeus mitjançant matrimonis, unions sexuals i raptés.

On han anat a parar la prudència, l'astúcia i tots aquells sabers que serveixen per a qualsevol situació —la intel·ligència, en una paraula— que



eren atribuïts de Metis? I el poder sobre els oracles terrestres, sobre la natura, el destí i les lleis eternes que eren prerrogatives de Temis? I la sobirania de l'univers, que pertanyia a Hera? Queda tot en mans de Zeus, mitjançant el matrimoni, i tres de les deesses més poderoses romanen sotmeses a la seva voluntat. Metis desapareix en ser engolida per Zeus; Temis queda relegada, i l'única que segueix tenint poder és Hera, que es converteix en la protectora del matrimoni. Per tant, el pare dels déus obté el seu poder gràcies a les qualitats que li han transmès les seves esposes.

En la mitologia grega hi ha també un grup de dones que són considerades baronívols i representen estereotips diferents dels que els correspon pel seu gènere. Són les dones guerrerres, les caçadores o les que prenen part en les activitats atlètiques. Aquest és el cas de la caçadora Àrtemis, les amazones Hipòlita i Penthesilea, l'atlètica Atalanta, la nimfa Cirene, i també el d'Atena, la deessa de la guerra.

Àrtemis, igual que Atena, són deesses que conserven la seva virginitat. L'una i l'altra són la personificació de la *parthenos* i, com a tal, acompleixen a la perfecció el comportament sexual que els ha estat assignat a les *parthenoi*, tot castigant aquells que intenten transgredir la seva voluntat de romandre verges. Les dues deesses són importants en el Panteó Olímpic i tenen trets en comú —ambdues són filles de Zeus i verges—, però difereixen en l'espai que dominen. Atena és la deessa de la ciutat, mentre que Àrtemis és la de la natura salvatge, és a dir, dels boscos on es dedica a caçar. La primera es troba sola a la ciutatella, la segona va sempre acompanyada del seguici de nimfes. Totes dues van armades, però mentre Atena porta llança i escut, és a dir, fa la lluita cos a cos, Àrtemis porta l'arc, i per tant dispara de lluny. Som, doncs, davant de dues deesses armades, el cos de les quals està prohibit, i la visió o la violència contra aquest cos ha de ser castigada. La còlera que mostren les dues és prou important en les llegendes mítiques, però també es diferencien, ja que la d'Atena és més controlada, la qual cosa pot venir del fet que la seva mare sigui Metis, la deessa de la saviesa i la tècnica. Àrtemis és més femenina —fins i tot en la seva indumentària—, més fràgil potser, com diu Françoise Frontisi-Ducroux, perquè el seu germà bessó, Apol·ló, assumeix la part masculina de la parella (2006: 128). És venjativa i amb el seu arc mata cérvols i altres animals de les muntanyes, però també els humans. Protectora de les amazones, que, com ella, van a la lluita amb arc. El seu tipus de lluita és, en últim terme, més salvatge que el d'Atena. Queda assimilada a cultes bàrbars i dins del panteó hel·lènic queda com «la Senyora de les Feres». Ella queda lliure del jou de

l'home, però la seva part femenina se superposa a la masculina, que queda en mans del germà bessó i es ressalta el seu vessant menys civilitzat.

I la pregunta que en sorgeix és: com, en una societat d'homes i en un aspecte com és el de la guerra, del qual estaven allunyades les dones, Atena és el paradigma i la que guia en les batalles? Ella és la filla obedient de Zeus i, atès que no té mare ni ha tingut infantesa, està estretament lligada al pare, es constitueix en la divinitat més propera a ell, i acompleix totes les seves ordres. Ambdós es constitueixen en parella i ella ha de romandre verge per tal de no passar les seves característiques i arts a cap fill o filla.

En ser verge, es pot col·locar en l'àmbit masculí i, des del moment en què els valors militars són encarnats per l'essència de la feminitat, aquests valors ultrapassen l'àmbit purament masculí i afecten el conjunt de la societat (Iriarte 2003:20).

Acompanya els herois i els aconsella, i els homes se senten segurs davant d'una dona que ha nascut d'un home i, com diu Nicole Loraux (1981: 15), es conforten amb la idea d'un món sense dones. I així, una societat que no té vocable per designar la ciutadana l'erigeix a ella com a defensora de la ciutat. Queda per sempre subjugada al pare, tot i l'aparença de dona empoderada.

No m'espaiaré amb aquestes dues deesses, atès que es faria molt llarg i mereixen un capítol a part.

Així doncs, analitzaré un dels casos més clars de dones empoderades que queden subjugades: les amazones. Són dones que no volen acceptar el paper que els ha estat assignat de reproductores i mestresses de casa. D'alguna manera, han triat un rol que no els ha estat assignat i desestabilitzen l'ordre establert. El seu final a mans d'herois representa de ple el domini del mascle, i són els herois més famosos de Grècia els qui acaben amb la vida d'unes dones que han transgredit les normes en sortir dels espais tancats i formar part de la vida exterior i de la guerra. Així, Aquil·les mata Penthesilea, de la qual s'enamora en veure-la, a causa de la seva bellesa, un cop l'havia matat; i Hèracles venç Hipòlita, després de seduir-la i demanar-li el seu cinturó, que simbolitzava el poder que ella tenia sobre el seu poble. Un altre heroi, Teseu, en aquest cas de l'Àtica, passa per ser un dels vencedors de les amazones. En aquest cas es tracta d'Antíope, a qui rapta per abandonar-la més tard<sup>2</sup> i casar-se amb Fedra, la qual cosa provoca,

2 Aquest heroi també va ser el primer raptor d'Helena.

segons alguns autors, la batalla al peu de l'Acroòpolis, en què les dones guerres van ser vençudes.

Les amazones són dones que neguen l'ordre establert, que odien els homes, als quals tan sols utilitzen per tenir descendència (el mateix que fan els homes a Atenes, però a l'inrevés) i que simbolitzen, en l'imaginari grec, la barbàrie. Apol·lodor (1950: II, 5, 9) ens explica que, un cop han concebut, tan sols es queden amb les nenes i tornen els nens als respectius pares: «Les amazones practiquen exercicis virils i quan pareixen, després d'unir-se a un home, crien tan sols les femelles; a més es comprimen el pit dret per tal que no els impedis desaparar, però conservaven l'esquerre per si criaven.»<sup>3</sup>

Aquesta manera d'actuar simbolitza un enfrontament envers la finalitat fonamental del matrimoni, que és la de parir fills legítims per a la ciutat. D'altra banda, el fet de seguir sent guerres tot i que siguin mares sentén com una inversió dels rols socials i, si llegim Heròdot (1979: 388–393), veurem que, quan els escites<sup>4</sup> volen transformar-les en esposes i mares i portar-les cap al seu territori, acaba succeint el contrari, és a dir, són ells qui acaben adaptant-se als costums de les amazones i abandonen el seu país natal.

Desconeixen qualsevol tipus de tasca femenina i es troben molt lluny de la civilització atenesa, de la tècnica, de la modèlica esposa grega, i, fins i tot, gosaria a dir, de la valentia que caracteritza Atena, atès que les armes que utilitzen són l'arc i les fletxes, la qual cosa les converteix en guerres que prenen part en la batalla des de lluny, com és el cas d'Àrtemis. No cuinen els aliments, sinó que mengen carn crua, eliminen els fills barons o els retornen als seus pares, perquè s'organitzen en una societat en què tan sols tenen cabuda les dones, i es governen mitjançant una monarquia. Per tant, representen una societat completament oposada a la grega i a la ciutat d'Atenes (que curiosament està presidida per la gran deessa de la guerra). El seu territori se situa lluny de la cultura grega, on l'ordre de la polis no es coneix; han trencat l'harmonia en adoptar els papers socials que no corresponen al gènere femení. Precisament per això tots els èxits atribuïts en les batalles a Atena tenen la seva oposició en les derrotes que pateixen les amazones per part d'herois civilitzadors o per part dels mateixos ciuta-

3 Traducció de l'autora.

4 Els escites són un poble considerat bàrbar pels grecs i potser aquesta és la causa per la qual s'avenen amb la civilització bàrbara de les amazones.

dans atenesos, que, basant-se en aquest mite, reafirmen l'entitat ciutadana masculina (Martínez 1995: 17-30). Molts autors ens han explicat els costums d'aquestes dones: Heròdot, Diodor de Sicília, Hipòcrates..., però la mitologia vol palesar de manera contundent que constitueixen la negació del món civilitzat i són el símbol de la barbàrie i, per tant, han de ser subjugades. El nom *a-mázos*, amb l'alfa privativa, és a dir sense pit, ja ens palesa que una de les seves funcions com a dones, la d'alletar les criatures, no forma part de la seva manera de fer, la qual cosa evoca un cop més aquesta no-civilització del poble de les amazones. Per tant, els herois civilitzadors les han de derrotar.

Les sirenes són un altre exemple clar d'aquestes dones que han acabat subjugades i vençudes pel poder masculí. Són noies que, amb la seva veu melodiosa, atrauen els mariners i els impedeixen retornar a casa. Són monstres que sedueixen amb el seu cant i rapten els homes amb l'ajut dels dons que Hermes ha donat a totes les dones, que són l'engany i la intriga, tal com se'ns explica en la creació de Pandora a l'obra hesiòdica (Hesiòde 1999: 81-82). El seu cant representa el so de l'alteritat, i fa que els homes que l'escolten embogeixin pel seu efecte hipnòtic. Són genis del mar, meitat dones i meitat aus, que viuen en una illa de la Mediterrània i amb els seus cants atreuen els mariners, els quals, en apropar-se a la roca des d'on se senten, naufraguen i queden en mans d'elles, que els devoren. Cal recordar que les dones no tenen dret a la paraula i aquestes, precisament amb la veu, és amb allò que porten la desgràcia. El seu nom és ben explícit, atès que deriva del verb *seiráo*, que significa 'encadenar'. Formen part del grup de dones sàvies i eròtiques que canten, com Circe o Calipso, i retenen els homes lluny de casa seva fins a portar-los a la mort en el més complet anonim i —cosa encara més terrible— les seves despulles queden sense enterrar. Viuen en un espai florit que entra de ple en l'esfera de la fasciació sexual i que correspon a un terreny de l'alteritat. Herois masculins com els argonautes i Odisseu van poder sobreposar-s'hi i Orfeu va tapar els cants amb la seva pròpia veu per tal de reeixir sense trobar la mort. Elles, com a representació de la natura salvatge, el caos, la no-civilització, han de ser vençudes per la raó, personificada pels herois. La seva espectacular bellesa és extremadament perillosa i correspon a la *femme fatale*, una figura de caràcter netament androcèntric i patriarcal, que més tard es va veure influenciada per l'Església catòlica. Les sirenes corresponen a les dones imaginàries pròpies de la literatura de viatges per mar i temudes pels tripulants dels vaixells. En època clàssica, aquests éssers formen part del seguici de Persèfone, deessa del món subterrani, i es converteixen en

les intermediàries entre aquesta i els humans. Han estat unes figures recreades per la literatura i l'art, i aquí vull recordar les sirenes que trobem en el conte de *Peter Pan*, de James Matthew Barrie (1973: 93-107), per la similitud amb les de la mitologia grega. Aquestes viuen en una llacuna on hi ha la Roca dels Abandonats,<sup>5</sup> i quan veuen a la Wendy intenten fuetejar-la amb les cues i, més tard, volen arrossegar-la pels peus per ofegar-la. Tampoc no ajuden els nens quan, després de vèncer els pirates i el capità Garfi, demanen socors i tan sols obtenen les seves rialles com a resposta. A més, emeten crits estranys i llastimosos durant les nits de lluna plena, moment molt perillós per als humans.

Més tard, les sirenes de la mitologia grega van ocupar el lloc que els homes decidiren que els corresponia com a dones que eren: divinitats del més enllà que cantaven per als benaurats de les Illes Afortunades, és a dir, éssers al servei i plaer dels homes, com a representacions de les harmonies celestials i, com a tals, representades als sarcòfags. També les trobem en els capitells romànics sota una forma diferent, amb cos de dona i cua de peix, com a símbol del pecat, especialment de la luxúria, i pel fet que tinguin escates com les serps són assimilades a la figura d'Eva, la gran portadora dels mals segons la religió cristiana.

Hi ha moltes altres *subversives* en la mitologia grega, que acaben sucumbint a un home que les venç i posseeix, la història de les quals no ha tingut l'èxit de les descrites més amunt. A títol d'exemple parlaré d'Atalanta, «l'atleta de les muntanyes», com l'anomena Ana Iriarte (2002: 101). És la donzella que vol guardar la seva virginitat i no pertànyer a cap home perquè vol dedicar la seva vida a honorar Àrtemis, però és vençuda per Melanió. Aquest l'enganya i fa que s'entretengui en la cursa que tots dos protagonitzen i que té com a premi la mà de la donzella, si en surt vencedor, o la mort del pretendent, si és aquest qui perd. Melanió li va llançant les pomes daurades de l'arbre de la vida<sup>6</sup> del jardí de les Hespèrides per tal que s'aturi a recollir-les i així guanyar la cursa atlètica. En aquest mite, alhora que dona les normes que han de seguir les noies, és a dir, casar-se i romandre sota un poder masculí, ens introdueix una característica/defecte femení, que ja havia palesat Hesíode: la curiositat de les dones. En el cas del poeta beoci, la curiositat de Pandora porta mals a tots els humans, en aquest és la mateixa Atalanta la que en pateix les conseqüències.

<sup>5</sup> En la mitologia grega les roques són Escil·la i Caribdis.

<sup>6</sup> El fruit de l'arbre de la vida dona la immortalitat. El trobem en la mitologia de molts altres pobles: antic Egipte, Assíria, Xina i a la *Bíblia*.

I, per últim, la nimfa Cirene, raptada per Apol·ló, que s'enamorà d'ella en veure-la dominar sense armes un lleó que atacava els ramats del seu pare. El déu no va dubtar a endur-se-la a dalt del seu carro d'or fins a Líbia, on hi va tenir relacions sexuals. I així passà de portar una vida als boscos de Pindo, tot protegint els ramats en un espai exterior, a un espai interior, on quedà invisibilitzada, ja que va convertir-se en la reina de la regió que, a partir d'aquest moment, porta el seu nom: Cirene. De la seva relació amb el déu nasqué Aristeu, criat per les Hores i per la seva àvia, Gea.

### *Conclusions*

1. En primer lloc, i de manera general, els mites es creen per tal d'educar la societat en uns principis determinats. No són dogmes de fe, però són dignes de fe i donen validesa als símbols, que són els models a seguir. Per tant, quan es crea una determinada narració mitològica es posa al servei d'un grup i, en el cas de les societats patriarcals, obeeix a unes normes imposades pels homes.

2. Zeus, la més important de les divinitats olímpiques, s'apodera dels atributs de diverses divinitats femenines a través del matrimoni o el rapte, amb la qual cosa invisibilitza les dones i deixa clar que existeix un àmbit que aquestes no poden ocupar i que ha de ser controlat pel mascle.

Atena, malgrat que és dona, no comporta cap perill, atès que no ha nascut de dona; per tant, no pertany a la «funesta raça de les dones», i té una total dependència del pare. No representa l'alteritat, com és el cas de la resta de les dones que han nascut de Pandora, un cop els homes ja eren al món.<sup>7</sup> Ara bé, cal tenir en compte també que la raça de les dones és una raça no guerrera, en contraposició a la dels homes, que sí que ho és, i, precisament pel fet que no prové de cap dona, ella pot representar la guerra. Atena està relacionada amb aquells atributs propis de l'home: la intel·ligència, la saviesa i la valentia (les armes que porta són les que s'utilitzen en les batalles cos a cos). Podríem dir que és una deessa «masculinitzada» i, com a tal, defensora del patriarcat i, per tant, de l'ordre establert.

<sup>7</sup> Un cas paral·lel al que trobem a la *Bíblia*, on se'ns explica que primer va ser creat l'home, Adam, i d'ell va sortir la dona, Eva, és a dir, l'alteritat.

3. En la mitologia, la seducció i el desig, que porta al matrimoni, al rapte i a la violació, responen a la voluntat d'explicar les genealogies divines i humanes, així com els canvis de família en el govern d'un determinat poble, però, sobretot, persegueixen la institucionalització d'un patriarcat realment fort que conservi el poder social i econòmic en línia directa de consanguinitat. El triomf de l'heroi sobre dones que, en un principi, estan empoderades representa la victòria de la civilització i la raó sobre el caos i la barbàrie. A la vegada, mitjançant exemples acuradament creats pels homes, aquestes narracions il·lustren les característiques suposadament *femenines*, que acaben per convertir-se en tòpics de la literatura oral i escrita, i que no deixen cap possibilitat de discussió sobre quin dels dos gèneres ha d'organitzar la família, la polis i el govern d'un poble.

Així és com es va construir un patriarcat potent, a través de mites i llegendes que es van transmetent durant generacions i s'expliquen com a contes amb finalitat propedèutica. Els mites i les llegendes —igual que els contes— són una bona eina per a fer aflorar emocions i sentiments i, sota una aparença innocent i agradable, van inculcant idees i creences.

Evidentment, no són dogmes de fe, com tampoc no ho eren per als grecs antics, però van deixant el solatge sobre el qual es construeixen els valors d'aquella societat i de la nostra.





## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ADORNO, T. W. i HORKHEIMER, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.
- ADORNO, T. W. (2001a). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Càtedra.
- (2001b). *Notes de literatura* (a càrrec de R. CANER-LIESE). Barcelona: Columna.
- AISA, Ferran (2006). *La cultura anarquista a Catalunya*. Barcelona: Edicions del 1984.
- AMIGÓ ANGLÈS, Ramon (1988). «Influència de la política en la denominació de les vies urbanes reusenques», dins Albert MANENT i Joan VENY (ed.), *Miscel·lània d'homenatge a Enric Moreu-Rey*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, p. 19-45.
- (1996). «Qüestió de noms: toponímia i política», dins Pere ANGUERA (dir.), *La consolidació del món burgès 1860-1900*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 106-107.
- ANC (1936-1939). «Municipis de Catalunya. Canvis de denominació 1936-1939». Arxiu Nacional de Catalunya.
- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunitats imaginades*. València: Afers i Universitat de València.
- APOL·LADOR (1950). *Biblioteca*, II. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- BARR, Mike i Brian BOLLAND (2015). *Camelot 3000*. Barcelona: ECC Ediciones.
- BARRIE, James Matthew (1973). *Peter Pan*. Barcelona: Editorial Juventud.
- BERAMENDI, Justo G. (1998). «La cultura política como objeto historiográfico. Algunas cuestiones de método», dins *Culturas y Civilizaciones. III Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 73-94.
- BUCK-MORS, S. (1986). *Los orígenes de la dialéctica negativa: Adorno, Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- CABOT, M. (1999). *El penós camí de la raó. T. W. Adorno i la crítica a la modernitat*. Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

- CARTELLS (2006). *Cartells de la Col·lecció Fornàs. Producció gràfica de la Segona República i la Guerra Civil*. Barcelona: Parlament de Catalunya.
- CASANOVA, Julian (1997). *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)*. Barcelona: Crítica.
- CLAREMONT, Chris (1985). «Los superhéroes quizá son la mitología de EEUU». *El País* (7 de juny), disponible a <[https://elpais.com/diario/1985/06/07/cultura/486943208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/06/07/cultura/486943208_850215.html)> [data de consulta: novembre de 2021].
- LA CONSTRUCCIÓN (2001). «La construcción imaginaria de las comunidades nacionales», a *Historia social*, núm. 40.
- CRUZ, Rafael (ed.) (1997). «El anticlericalismo», a *Ayer*, núm. 27.
- CUENCA, Luis Alberto de (1993). «El mito en el siglo XX», a *Túria: Revista cultural*, núm. 23, p. 117-127.
- DAVISON, Meter (ed.) (2003). *George Orwell. Orwell en España. Homenaje a Cataluña y otros escritos sobre la guerra civil española*. Barcelona: Tusquets.
- DELGADO, M. (1992). *La ira sagrada: anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: Humanidades.
- DOGC (1936-1937). *Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya*, 4-12-1936, 1-1-1937, 7-1-1937, 25-3-1937, 9-6-1937, 9-7-1937 i 16-8-1938.
- DUCH PLANA, Montserrat (1994). *República, reforma i crisi. El Camp de Tarragona (1931-1936)*. Tarragona: El Mèdol, p. 93-94.
- (s. d.). «Usos públics de la història: desmemòria republicana en la Catalunya actual?». Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- EALHAM, Chris (2005). *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto 1898-1937*. Madrid: Alianza, p. 284-288.
- ECO, Umberto (2016) [1964]. *Apocalípticos e integrados*. Traducció d'Andrés Bóglar. Barcelona: DeBolsillo.
- ESPINO MARTÍN, Javier (2002). «La reinterpretación del mito clásico en el comic-book U.S.A. Un análisis del mito en el *Sandman* de Neil Gaiman y el *Epicurus el Sabio* de Messner-Loebs», dins Carlos ALVAR (coord.), *El mito, los mitos*. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 45-54.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Nerea (2018). «Adaptación de la mitología griega a la visión actual del mundo en el cómic: *Wonder Woman* de Azzarello y Chiang (*Sangre, Agallas, Hierro, Guerra, Carne y Huesos*)», dins Julio A. GRACIA LANA i Ana ASIÓN SUÑER (coords.), *Nuevas visiones*

- sobre el cómic. *Un enfoque multidisciplinar*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 69-75.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Nerea (2019). «David Rubín: hacia una mitopoeía violenta y melancólica», dins José Manuel TRABADO CABADO (ed.), *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*. Lleó: Universidad de León/Eolas Ediciones, p. 387-431.
- (2021). «Pervivencia del concepto de héroe en el cómic norteamericano. De la épica y la novela romántica al superhéroe», dins Julio A. GRACIA LANA, Ana ASIÓN SUÑER i Laura RUIZ CANTERA (coords.), *Dibujando historias. El cómic más allá de la imagen*. Saragossa: Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 125-129.
- FRAILE, David (2014). «Superlópez, la supermedianía de acero», dins Javier ALCÁZAR (coord.), *Jan. El genio humilde*. Sevilla: Tebeosfera, p. 225-306.
- FRONTISI-DUCROIX, Françoise (2006). *El hombre ciervo y la mujer araña*. Madrid: Abada Editores.
- GERONA (1937). «A favor de la nueva rotulación de las calles de nuestra ciudad», *Gerona. CNT. Órgano confederal de la 2ª Región* (11 de juny).
- GUERRA I PROPAGANDA (2006). *Guerra i Propaganda. Fotografies del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions i Arxiu Nacional de Catalunya.
- HERÒDOT (1979). *Historia. Libros III-IV*. Madrid: Gredos.
- HESÍODE (1999). *Teogonia. Treballs i dies*. Barcelona: La Magrana.
- HORKHEIMER, M. (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- HURTADO, V., A. SEGURA i J. VILARROYA (2010). *Atlas de la Guerra Civil a Catalunya*. Barcelona: Dau i Universitat de Barcelona i Centre d'Estudis Històrics Internacionals.
- IRIARTE GOÑI, Ana (2002). *De Amazonas a ciudadanas. Pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal.
- IRIARTE GOÑI, Ana (2003). «La virgen guerrera en el imaginario griego», dins Mary NASH i Susanna TAVERA (eds.), *Las mujeres y las guerras*. Barcelona: Icaria, p. 17-32.
- JAY, Martin (1974). *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus.
- JEFFRIES, Stuart (2018). *Gran Hotel Abismo. Biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Turner.
- KOSELLECK, Reinhart (1993). *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.

- KOSELLECK, Reinhart (2004). *Historia*. Madrid: Trotta.
- LEDERMAN, Marie Jean (1979). «Superman, Oedipus and the Myth of the Birth of the Hero», a *Journal of Popular Film and Television*, vol. 7, núm. 3, 235-245.
- LEDESMA, José Luis (2005). «La “santa ira popular” del 1936: la violencia en guerra civil y revolución, entre cultura y política», dins *Culturas y políticas de la violencia. España siglo xx*. Madrid: Siete Mares, p. 147-192.
- LINCOLN, Bruce (1999). «Exhumaciones revolucionarias en España, julio 1936», a *Historia Social*, núm. 35, p.112.
- LORAUX, Nicole (1981). *Les enfants d'Athéna. Idées sur la citoyenneté et la division des sexes*. París: Ed. F. Maspero.
- MADRID, Mercedes (1999). *La misoginia en Grecia*. Feminismos. Madrid: Cátedra.
- MARRUGAT CUYÀS, Ramon (2021). «Els conflictes en la toponímia penedesenca», dins *Els conflictes al Penedès històric. Actes del VI Seminari d'Història del Penedès. Vilanova i la Geltrú, 20-21 d'octubre del 2017*. Institut d'Estudis Penedesencs, p. 305-319.
- MARTÍN, Antonio (2006). «Superman y sus amigos los superhéroes invaden la realidad americana. Del origen a los años noventa», dins Manuel BARRERO (coord.), *Tebeosfera*. Bilbao: Astiberri, p. 131-157.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Cándida (1995). «Las mujeres y la ciudad en las sociedades mediterráneas clásicas», dins Pilar BALLARÍN i Cándida MARTÍNEZ (eds.), *Del patio a la plaza. Las mujeres en las sociedades mediterráneas*. Feminae. Granada: Universidad de Granada, p. 17- 30.
- MILO, Daniel (1999). «Les noms des rues», a *Nora*, vol. 2, p. 1887-1918.
- MONJE, Pedro i Lidia CASTILLO (2020). «Wonder Woman de George Pérez», a *Dolmen. Revista de información sobre cómic*, núm. 305 (novembre), p. 69-77.
- MONJO, Anna (2003). *Militants. Democràcia i participació a la CNT als anys trenta*. Barcelona: Alertes.
- MONTERO MORENO, Antonio (1961). *Historia de la persecución religiosa en España, 1936-1939*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- MORRISON, Grant (2012). *Supergods: héroes, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner.
- NORA, Pierre (dir.) (1999). *Les lieux de mémoire*. París: Gallimard, 3 vols.
- ORIOI, Carme (2019). «La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu», dins Magí SUNYER i Emili SAMPER (eds.): *La llegenda*. Kasel: Reichenberger, p. 7-22.

- PASCUET, Rafael i Enric PUJOL (2006). *La Revolució del bon gust. Jaume Miravittles i el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (1936-1939)*. Barcelona: Viena Edicions i Arxiu Nacional de Catalunya.
- PIQUÉ I PADRÓ, Jordi (1998). *La crisi de la reraguarda. Revolució i Guerra Civil a Tarragona (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- REYNOLDS, Richard (1992). *Superheroes. A Modern Mythology*. Londres: Batsford.
- ROVIRA COLLADO, José (2013). «Mitos prehispánicos en viñetas. Una aproximación desde la didáctica de la literatura», dins José Carlos ROVIRA i Eva M. VALERO (coord.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria lationamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, p. 495-514.
- ROVIRA COLLADO, José i Eduard BAILE LÓPEZ (2019). «Imaginarios submarinos en cómic: literatura y mitología en *Namor y Aquaman*», dins Mar CAMPS FERNÁNDEZ-FIGARES (coord.), *Imaginarios de la naturaleza y de la cultura del agua. Paradigmas científicos y planteamientos didácticos*. Madrid/Barcelona/Buenos Aires/São Paulo: Marcial Pons, p. 203-222.
- RUBÍN, David (2011). *El héroe. Libro Uno*. Bilbao: Astiberri.
- (2012). *El héroe. Libro Dos*. Bilbao: Astiberri.
- RUIZ BAÑULS, Mónica; José Rovira COLLADO i Eduard BAILE LÓPEZ (2020). «Aproximaciones al mito de Quetzalcóatl a través del cómic: una lectura didáctica», a *Mitologías hoy*, núm. 21, p. 319-333.
- SAMPER PRUNERA, Emili (2021). *Mirades i estudis des de la Setmana del Còmic de Tarragona*. Tarragona: Cercle d'Estudis Històrics i Socials «Guillem Oliver» del Camp de Tarragona/Publicacions URV.
- SCOLARI, Carlos A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- SIERRA, Àngela (1994). «La perversitat i les seves imatges», dins Montserrat JUFRESA (ed.), *Saviesa i perversitat: les dones a la Grècia antiga*. Barcelona: Destino, p. 19-46.
- SOLÉ SABATÉ, J. i J. VILARROYA FONT (1986). *Catalunya sota les bombes*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SUNYER, Magí (2006). *Els mites nacionals catalans*. Vic: Eumo Editorial.
- (2014). *Mites per a una nació. De Guifré el Pelós a l'Onze de Setembre*. Vic: Eumo Editorial.
- THOMÀS, M. (2014). *La fe y la furia. Violencia anticlerical popular e inco-noclastia en España, 1931-1936*. Granada: Comares.

- UCELAY DE CAL, Enric (2004). «Tristes tópicos: supervivencia discursiva en la continuidad de una “cultura de guerra civil” en España», a *Ayer*, núm. 55, p. 83-105.
- UNCETA GÓMEZ, Luis (2007). «Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense», a *Epos: Revista de Filología*, núm. 23, 333-344.
- (2020). «From hero to superhero: The update of an archetype», dins Rosario LÓPEZ GREGORIS i Cristóbal MACÍAS VILLALOBOS (eds.), *The Hero Reloaded. The reinvention of the classical hero in contemporary mass media*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, p. 1-17.
- VILARROYA, J. (1981). *Els bombardeigs de Barcelona durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VOVELLE, Michel (1976). *Religión et revolution: la dechristianisation de l'an II*. París: Hachette.
- WELLMER, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.
- WIGGERSHAUS, Rolf (2010). *La Escuela de Fráncfort*. Mèxic D. F.: Fondo de Cultura Económica i Universidad Autónoma Metropolitana.
- ZARAGOZA GRAS, Joana (2007). «La construcció social del gènere a Grècia», dins Joana ZARAGOZA (ed.), *Invisibilitat i poder*. Atenea. Tarragona: Arola Editors, p. 259-279.
- (2012). «Raptés i matrimonis», dins Joana ZARAGOZA GRAS i Gemma FORTEA (eds.), *Mulieres. Mirades sobre la dona a Grècia i Roma*. Atenea. Tarragona: Arola Editors, p. 33-50.





UNIVERSITAT ROVIRA i VIRGILI  
Càtedra Josep Anton Baixeras

Aquest Quadern de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni literari català recull les intervencions de la «Jornada Mites i Llegendes: mirades interdisciplinàries». Mites i Llegendes s'han transmès durant segles i generacions, han generat relats i, també, ideologies i creences a través de diversos instruments i discursos. Les aportacions d'aquest volum mostren aquesta diversitat amb noves mirades des de diferents disciplines: Maria Ramon Cubells analitza els mites i llegendes des de la filosofia; Montserrat Duch Plana remarca la seva importància en la memòria històrica; Emili Samper Prunera exposa la seva reinvençió i actualitat a través del còmic, i Joana Zaragoza Gras incideix en la creació d'un ordre patriarcal i binari desconstruït mitjançant els estudis de gènere.



UNIVERSITAT  
ROVIRA i VIRGILI



[publicacions]  
**urv**