QUI TÉ POR DE LA TRAGÈDIA BLUF? NOTES D'ESTÈTICA TEATRAL

PERE SALABERT

Des de la data de la seva composició, la immensa fortuna de la *Poètica* aristotèlica, al llarg de quasi tota la seva història, es deu, si ho consideràvem *grosso modo*, a dos factors al meu entendre capitals. Dos factors el segon dels quals no resulta, per estrany que pugui semblar, de menys relleu que el primer. Un: la *Poètica* és el primer text que conservem de crítica literària i d'estètica referida al drama. Gràcies a ell tenim una notícia que hem de considerar de primera mà a propòsit de la poesia i l'espectacle tràgic a la Grècia clàssica. I, dos: es tracta d'un text *esotèric*, això és: de circulació i d'ús intern. Un aplec de notes o d'apunts no destinat, per si mateix, a la difusió, sinó a servir de guia o d'esquema, de promptuari, per a les intervencions orals del mestre davant dels seus alumnes. (Alguns dels escrits d'Aristòtil –escriu Brentano– tenen un caràcter tal d'*esborrany*, que ni tan sols com a apunts podrien haver servit.[1]) Motiu pel qual aquest és –com les altres obres conservades de l'autor– un treball fragmentari i obscur, un text «resistent» a la comprensió.

En la lectura la *Poètica* es resisteix, doncs, efectivament. I aquesta condició d'escrit coriaci, poc menys que infrangible en alguns passatges, és el que fa, en contracanvi, la seva seducció. És difícil, raó per la qual tants i tantes vegades han volgut facilitar-nos-el mitjançant la interpretació. ¿És molt important saber si l'espectador grec del període clàssic experimentava en realitat la «purga» catàrtica, quan no sabem exactament i definitiva en què consisteix la *Kátharsis*?

Ara bé, si considerem, com vol Plató, que l'escriptura és com la dura faç de la matèria, el lloc on la vitalitat fluent del *logos* s'estronca i el pensament s'empedreeix, substituït per uns caràcters fixos i estranys a ell, aleshores el text de la *Poètica*, lluny d'ésser la tomba del veritable pensar aristotèlic sobre allò tràgic,

1. Aquesta, i d'altres circumstàncies –ve a dir l'autor–, fan tan difícil la recta comprensió de les seves doctrines, que serien encara més difícils d'entendre «si admetíem, com a cosa demostrada, amb alguns crítics de renom, que Aristòtil diu coses, a vegades, en què ell mateix no creu». BRENTANO, F.: *Aristóteles*, Barcelona, 1983, p. 21.

n'és més aviat el seu bressol. La *Poètica* no és el lloc on Aristòtil diposità el *seu* saber a propòsit de la tragèdia; convindria veure-la, més aviat, com l'esbós o l'esquelet mnemotècnic destinat a desvetllar-lo, el saber: a fer que es produeixi –com cal– mitjançant la paraula viva i sempre renovada del moment.

Però anem per ordre. Pel que fa al primer dels dos factors esmentats, ¿per què *hem* de considerar de primera mà l'obreta d'Aristòtil? Obligatorietat –aquí– de l'«haver» de fer alguna cosa, o considerar-la en algun sentit; obligació que sembla encloure en el seu si una possibilitat vaga de refús. La condició de primera mà del text és real i efectiva pel que fa a la poesia de què tracta, això és: al coneixement que l'autor té de la literatura dramàtica que és el nucli del seu interés. Aquest coneixement, encara, en un moment històric no excessivament allunyat –com ho és el nostre, en canvi– del moment de la seva producció. Tot i la seva relativitat, una tal coincidència té l'avantatge d'una proximitat que no és solament lingüística sinó també d'esquemes mentals, el qual fa d'Aristòtil el lector privilegiat amb vista al comentari. Aquesta mateixa efectivitat, però, no resulta ja tan clara referida a la visualització dels textos o, més pròpiament, a l'*espectacle* teatral. W. Kaufmann, per exemple, després de citar el passatge on Aristòtil considera la plàstica o espectacle de la tragèdia com un element secundari en relació al text poètic (6,1450*b*), adverteix que l'aproximació de l'autor al seu objecte és la d'un filòsof que escriu una poètica, i que les seves opinions es basen sobretot en la lectura.[2]

Mort Sòfocles l'any 406 i Eurípides l'any 405 (o el mateix 406), la *Poètica* fou escrita, com a mínim –se sol datar entre el 335 i el 323-322, coincidint amb la segona estada d'Aristòtil a Atenes–, quaranta anys més tard. S'entén que la «primera mà» sigui en aquest cas, doncs, una qüestió aproximativa més relacionada amb una certa contemporaneïtat cultural (tot i que el període alexandrí s'ofereixi ja, en part, com una derivació de la gran cultura clàssica del segle Vè), que no pas amb la coincidència veritable de l'autor amb alguns dels fets a què directament o indirecta es refereix.

Així, posem per cas, ¿a què obeeix la desqualificació que llegim de l'aparell escenogràfic i espectacular enfront de la composició literària –l'espectacle com l'element *menys propi* de la tragèdia? ¿Respon a l'opinió d'algú que ha pogut veure diversitat d'escenificacions tràgiques en la millor línia que va d'Èsquil a Eurípides, o denota abans que res l'estat del moment, en què ha acabat per decaure la tradició i l'espectacle es redueix –en franca decadència d'autors i per motius econòmics que limiten la producció– a l'ombra del que havia estat? La poesia es manté, en temps d'Aristòtil. En aquest aspecte, el teatre perviu en la seva vessant tràgica; però el text n'és la partitura que cal executar. Temporal com és, en canvi, en gran part irrepetible, l'espectacle ha desaparegut en tot allò que tenia de majestuós i distant, ritual i *necessari*.

Alguna cosa hi ha en l'escenificació tràgica (¿cosa perduda o cosa infiltrada?) que li fa veure a Aristòtil la inutilitat de la *mise en scène*, del muntatge plàstic.

---

2. *Vid. Tragedia y filosofía*, Barcelona, 1978, pp. 97 i ss.

Pel que fa al segon, de factor, potser convé explicar encara per quin motiu la condició adduïda de fragmentària i obscura resulta tan important per a l'èxit i la continuïtat en l'interès de la *Poètica*. I és que seria més fàcil (però no més lògic) pensar que l'inacabat d'una obra, junt amb la resistència que presenta a la lectura, havien de dificultar-ne la circulació. Això com a mínim... Però no. Si la realitat fos aquesta, gran part dels textos que avui considerem cabdals en el camp de la cultura ja s'haurien dissolt dipositant-se en el fons dels productes considerats inútils o bé passats. La *Poètica* seria, en definitiva –i això per tal d'emprar un terme d'ús avui corrent–, difícilment «reciclable»: recuperable o reutilitzable. I és tot el contrari. No és que la *Poètica* pugui ser «recuperada», és que llevat de l'oblit en què sembla haver caigut durant el període medieval (fins al segle IX, que se la tradueix al siríac i després a l'àrab) mai no ha estat perduda. El text, doncs, ha fet fortuna al llarg de quasi tota la història, tant per les adhesions que ha promogut –interpretatives sempre– com per la ignorància o el refús que determinades formes teatrals mostraven en relació a ella. (El teatre isabelí anglès n'és un exemple, d'ignorància o de refús, y el teatre espanyol del Segle d'Or, amb l'opinió explícita –i ben pragmàtica– de Lope de Vega. Etcètera.) Ha fet fortuna, àdhuc, amb la condemna brechtiana a l'il·lusori de la tradició «aristotèlica», amb el Renaixement italià darrera i el fastuosíssim *Grand Siècle* francès... Fins a tal punt és així, que *tota* la història del teatre (la literatura dramàtica, l'espectacle i la teoria teatral) es deixa explicar i entendre bé tot prenent com a punt referencial la *Poètica* i allò que s'hi ha volgut veure, s'hi veu i encara s'hi veurà.

La teoria aristotèlica del drama ve a ser com l'ull del remolí, el centre al voltant del qual tot gira, encloent-hi les teories contrastants –que s'originen, justament, en aquesta oposició. Qui s'hi refereix, es refereix, és clar, al teatre clàssic grec depenent en part dels seus orígens sacres, amb les seves formes litúrgiques i la seva posterior evolució «realista». I és en aquesta evolució, que acabarà per liquidar la tragèdia clàssica en allò que li és essencial, que ens és possible de veure –històricament cert o no– l'autèntic origen del teatre occidental, més enllà del ritual sagrat. A aquesta qüestió hi tornarem de seguida.

Cal dir, doncs, que la fortuna històrica de la *Poètica* prové abans d'una obscuritat i d'una manca de precisió explicativa dels conceptes, que no pas de la seva importància de capdavantera en la teoria dramàtica i la crítica. La primera d'aquestes dues característiques és el que fa precisament del text una màquina que suggereix sense mai explicitar del tot. Aquí, quasi res no s'exhibeix obertament: se'ns mostra, però tan breument com perquè ens haguem de preguntar després què hem vist –o entès– en realitat. Allò tot just entrevist, aleshores, reconstruït d'acord amb una visió que vol ser nítida i rotunda, no és ja el que Aristòtil deia, sinó més aviat el que sense dir amagava: «Altres sospiten que en no sentir-se de vegades prou segur, en lloc de confessar-ho obertament feia el que fa el calamar per a deslliurar-se d'un perseguidor: expulsar tinta. Per tal de prevenir una possible crítica o refutació, s'amagava en l'artifici i l'obscuritat».[3] Amagava, doncs, o donava per entès. O cap de les dues coses, encara. Car, si la *Poètica* és efectivament una recopilació de notes sense desarrollar, allò al que tenim avui accés no és tant al pensament fixat per l'escriptura (i menys encara al núvol de tinta), com

3. BRETANO, F.: *Op. cit.*, p. 19.

a la palanca textual que haurà de posar en marxa, i a propòsit de la tragèdia, algun pensament, per això mateix sempre renovat en l'expressió oral del mestre.

Queda la palanca, conseqüentment, o el bressol (les metàfores són intercanviables), origen d'aquest pensar que no es detura ni es fixa, ans bé s'exposa cada vegada de nou, diferent a si mateix. I ho fa en cada un d'aquells que prenent la *Poètica* com a excusa han volgut cloure-la transformant el bressol en llit de mort, baratant la palanca manejable –d'efecte sempre divers– per un senyal de circulació única. Això darrer, hom pot verificar-ho, per exemple, en la teoria dramàtica i literària francesa del segle XVII, una preceptiva basada abans que en Aristòtil en els teòrics italians del segle anterior.

Ara bé, sempre hi ha algú que podem excloure d'aquesta admiració que intenta extreure d'un text allò que estrictament no diu. Una admiració que volent-se esclaridora i crítica cau en l'extrem contrari, per anar a trobar en Aristòtil el que de fet no hi ha. (Així, la famosa teoria de «les tres unitats», endegada per Castelvetro a Itàlia partint de Segni, Cinthio i especialment Maggi; o aquella de la *purificació*, com una interpretació cristiana de la catarsis per la via d'una *identificació* de l'espectador amb el personatge; etcètera.) Podem excloure, a Espanya, un autor com J. A. González de Salas, que en la seva poc estudiada *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633), adverteix: *«discipulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridiculamente supersticiosos, que hasta lo balbuciente, que El padecia en la lengua, procuraban observar, imitando el mismo defecto»*.[4] Efectivament, si Aristòtil balbuceja, o repapieja, la nostra admiració per ell no ens ha de fer anar fins a imitar-lo en aquesta característica de la seva expressió. Per altra banda, el que convé en art –diu González de Salas– és la llibertat d'esperit. (Les normes, els preceptes, són bons quan poden ser alterats amb el temps, d'acord sempre amb un gust canviant i amb unes noves necessitats. Així, a propòsit d'aquell «Escripto tenebroso de el Principe de la Philosophia», com denomina l'autor la *Poètica* d'Aristòtil, «... *que no crean haber de estar necesariamente ligados a sus antiguos preceptos rigurosos. Libre a de ser su espiritu, para poder alterar el Arte, fundándose en Leyes de la Naturaleza*». I més endavant: «*el judiciosamente Docto... podra alterar aquella Arte, i mejorarla, segun la mudanza de las edades, y la diferencia de los gustos, nunca unos mesmos*».[5]

La Poètica, per González de Salas, és un punt referencial, «escripto tenebroso» que cal conèixer i estudiar, no pas un text legal.

Del que hem vist fins ara, impossible de desarrollar aquí punt per punt i amb l'extensió necessària, potser seria convenient deturar-se en una de les qüestions que menys clares podrien haver quedat. ¿Per què l'autèntic origen del teatre occidental –entès, aquest teatre, d'una manera potser més intencional i ideològica que no pas formal– caldria veure'l en el declivi *realista* de la tragèdia? Des d'una determinada perspectiva, és allò que a la baralla dialèctica inventada per

4. *Nueva idea de la tragedia antigua*, Madrid, 1778 (2.ª ed.), vol. I, p. 10. Pel que fa el seu estudi hom pot veure: GARMENDIA, I.M., *Acerca de la* Nueva idea de la tragedia antigua *de González de Salas en el contexto estético de la época*, Tesina de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1986.

5. J.A. GONZÁLEZ DE SALAS, *op. cit.*, pp. 6 i ss.

Aristòfanes a *Les granotes*,[6] aquella disputa entre Eurípides i Èsquil que té lloc a la casa de Plutó, li diu el primer poeta al segon:

> «... tan bon punt vaig rebre de tu l'art tràgic tot inflat de paraules grandiloqüents i feixugues, primer el vaig fer aprimar, que perdés pes... (...) ...des de les primeres paraules no deixava ningú vagarós, sinó que em parlaven la dona i l'esclau no menys que ella, i el senyor, i la donzella, i la jaia. (...) Jo obrava democràticament. (...) ...jo adduïa coses casolanes, les que fem servir, amb les quals convivim. Per això era possible que em critiquessin, perquè a aquests (*assenyala el públic*) els eren coses conegudes i podien judicar el meu art» (939-960).

Un art del o per al poble, art «democràtic», que no deixa ningú «vagarós», perplex o sense entendre; un art teatral on tothom –de l'escala social– parla, expressant així el seu punt de vista, tot dient coses casolanes: aquest és l'art que no es vol distant, cerimonial i fred en els mitjans. El que fa Eurípides, segons que sembla, és injectar dosis d'una quotidianitat flexible a l'encarcarament ritual de l'espectacle tràgic. Mentalitat crítica, flexibilitat del pensament, quan l'heroi, per exemple, es veu obligat a argumentar i defensar els seus actes mitjançant punts de vista contradictoris, com observa Nietzsche: «tot corrent el risc, sovint, de no obtenir la nostra compassió tràgica». Vet aqui «una transposició d'allò *dionisíac* a l'efecte naturalista».[7]

El que compta per Èsquil, en canvi –sempre segons l'Eurípides aristofànic–, es allò que se suggereix sense expressar:

> «perquè primer feia sortir un personatge tapat, un Aquil·les o un Níobe, dels qui no ensenyava el rostre –tapall de la tragèdia–; no grunyien ni piu... Els actors feien el mut. (...) Així l'espectador s'esperava assegut. I el drama feia via» (910-920).

Suggerir sense expressar. Però no pas per induir a la reflexió, sinó per conduir l'espectador a una perplexitat, a un sentiment de confusió, que només trobarà resposta en una vèrbola (això, quan el discurs arriba) de contundència sorprenent, per la seva raresa o per la seva desmesura:

> «I... aleshores articula una dotzena de paraules grosses com vaques i que tenen celles i plomalls, terrorífiques i fantasmagòriques, que els espectadors desconeixen. (...) No ha dit mai res entenedor (...) sinó Escamandres, o fossats, o àguiles grius forjades en aram sobre els escuts, mots que galopen, molt revessos d'entendre» (924-930).

Tècnica per a deixar l'espectador impressionat, astorat... però *in albis*. Elevació retòrica, mots que galopen com cavalls, paraules grosses com vaques. Suposem que aquesta retòrica no sigui la humorística d'Aristòfanes referida a Èsquil, sinó –i efectivament– la del propi Èsquil. Qüestió de pesantor en el llenguatge: introducció feixuga, incomprensible, però *vistosa*. Plasticitat del silenci (els personatges «no grunyien ni piu»); plasticitat de la paraula. Els mots que galopen, molt reves-

6. Tots els fragments citats d'Aristòfanes ho són en la versió de Manuel Balasch, ARISTÒFANES: *Comèdies*, vol. V *(Les tesmofòries, Les granotes)*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1974.

7. NIETZSCHE, F.: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, 1973, p. 121.

sos d'entendre, són aquells, sovint, que més plasticitat mostren dalt de l'escenari. En allò que Aristòfanes posa en boca d'Eurípides per rebatre Èsquil hi ha, de fet, la descripció d'una escena en acció. L'actor, emmascarat, amb la màscara tapada, i el cor que evoluciona tot cantant... I, aleshores –literalitat de la metàfora–, la introducció carnavalesca de les vaques amb celles i plomalls (el discurs omple lentament l'àmbit escènic); després, una llarga tirada de mots galopants –gran parada de cavalls–, discurs accelerat, sense cap ni peus... Això és el teatre. Si hem de fer cas a l'Eurípides de *Les granotes*, resultarà que l'autèntica teatralitat –en un sentit modern, com a mínim des d'Artaud– es troba més en Èsquil, que intenta rebatre, que en ell mateix. És cert, posat ja de relleu per G. Murray,[8] que engegar un llarg parlament en començar l'espectacle –com fa Eurípides–, tot dient al públic què ha de passar, és la millor manera de rescindir l'interès d'entrada. Si el teatre ha de menester una certa *animalitat* del llenguatge (perdre el seu «origen de pura utilitat alimentària», n'hi diu Artaud); si ha de presentar un enigma que trigui a resoldre's, mantenint així l'espectador en el seu seient, aleshores Èsquil és més teatralment vistós que Eurípides.

Al teatre d'Èsquil només li falta un ingredient, que potser ja comença a trobar-se en Eurípides: *la ironia de no creure's totalment*. Amb unes altres paraules: el teatre no pot ser ritual; però tampoc no pot deixar de presentar-se *com si* ho fos. Del qual hauríem de deduir que el «com si» del parèixer ha de ser conscient.

El ritual es, efectivament, *repetició* d'un fet, no representació. L'espectacle no ritualístic, en canvi, abandonades les formes en allò que tenen de cerimonial, és un representar que es malmet perquè aspira a la *presència*. (I sabem que aquesta presència, impossible per definició, es degrada en el representar que es dissimula com a tal.[9]) El teatre és un acte representatiu. Per això mateix és il·lusori. La il·lusió (de realitat), però, no hauria de provenir de la imatge en si mateixa, que no ha de dissimular la seva falsedat, el seu artifici; il·lusori és allò al qual remet la imatge pel seu poder evocador (no necessàriament analògic). L'acte representatiu consisteix aleshores a estrafer els fets a què al·ludeix tot fent-ne una *reproducció* (no pas producció), provocant-ne la *reaparició* (no pas l'aparició), etcètera. Així és com l'espectador pot arribar a conèixer-se mitjançant un reconeixement conscient que cal no confondre amb la *identificació* de les interpretacions aristotèliques.

Si el teatre d'Èsquil vol ser presència, producció, aparició, sense aquell *re*–apaivagador de la realitat més crua (i ja sabem que allò que simplement apareix sense *re*aparèixer és sempre fantasmagòric i horrible), el teatre d'Eurípides, per contra, s'acontenta amb un reaparèixer representatiu dels fets que escenifica. Reproduint a consciència, descregut com és,[10] impulsant la reaparició, l'últim

8. *Vid. Euripides y su tiempo*, México, 1949, p. 162.

9. *Vid.* SALABERT, P.: *Imatges. Inimatges*, Barcelona, 1986, cap. 1, on intento posar de relleu aquesta paradoxa, a saber: l'impossible d'una presència (no representació), que seria la *inimatge*.

10. E.R. DODDS diu que un fragment de Lysias ens permet conèixer un cercle, o lloc de reunió, on Eurípides acostumava a menjar. «Aquest cercle tenia un nom curiós i xocant: els seus mebres es deien els *Kakodaimonistai*, paròdia profana del nom *Agathodaimonistai*, adoptat a vegades per cercles "tal com cal"». La traducció, segons que sembla, al·ludeix als «adoradors del diable», literalment. I Dodds creu Lysias on aquest diu que el nom fou triat per riure's del déus i els costums atenesos... *Les grecs et l'irrationnel*, Paris, 1965, p. 188.

gran tràgic fa de la tragèdia un art domèstic, real i abastable. La realitat ensinistrada.

Així, l'home no es coneix en l'espectacle (aquell coneixement esgarrifós que ens deixaria aterrits, impulsant sens dubte la *Kátharsis* aristotèlica): s'hi reconeix. I així emet un judici per comparança.

Per això pot dir Eurípides que «he introduït a l'art la reflexió i l'examen, de manera que ells [el públic] ara ja ho pensen i discerneixen tot...» (974). Efectivament, corrobora Dionís: «Fins ara eren uns babaus, els homes més betzols, emmarats i estúpids» (990).

Entre Èsquil i Eurípides hi ha un element de dissensió. El primer abona la ignorància i l'estupidesa (el mot és d'Aristòfanes), car la no comprensió del món per part de l'home no deu dir la necessitat d'aprendre preguntant, buscant, sinó que més aviat remet –i ho fa tot naturalment– a la pròpia i irreductible inferioritat humana. La ignorància de l'home és indicativa, o simptomàtica: assenyala el seu infantilisme mental. I encara més: esborronador com és, el món no permet preguntes; només l'admiració beata de l'humà que no pensa, i així obeeix. Eurípides, per contra, creu que allò que provoca i manté l'horrible mudesa de les coses és el no saber. Si hi ha un *logos* enigmàtic i universal, ordre categòric del món en el qual ens trobem involucrats per un destí fatal, aquest *logos* es pot resoldre en vida mitjançant la *doxa*, l'opinió quotidiana que s'expressa i canvia enfront d'una realitat també canviant. Humanitzada la vida, també la mort deixarà la seva animalitat per humanitzar-se.

Ara bé, de manera rotundament irrisòria Aristòfanes explica els efectes benèfics dels drames «educatius» d'Eurípides en l'espectador. El propi Eurípides, personatge, s'explica; i diu que ha ensinistrat el públic en «l'art de la xerrola», els ha ensenyat a reflexionar, i també els ha fet aprendre «a capgirar-ho tot, a tramar, a sospitar dolenteria»... (954). Sobre el qual comenta Dionís: «... ara qualsevol atenès entra a casa seva i es posa a registrar i escridassa els servents: ''...¿Qui s'ha fotut el cap d'aquesta anxova?... ¿On el tinc l'all d'ahir? ¿Qui m'ha rosegat les olives?''»(980-988).

Vet aquí la tragèdia domesticada, caricaturitzada en Aristòfanes. L'aportació *racionalitzadora* d'Eurípides al teatre reduïda a l'adquisició d'una capacitat més aviat tèrbola en els avantatges que proporciona: capacitat de discórrer que algú s'ha menjat el cap d'una anxova, o que ha desaparegut un all...

Hi ha potser alguna raó, per a la clatellada literària que Aristòfanes etziba a Eurípides a propòsit de la reflexió i el gust de parlar (l'«art de la xerrola» fa referència a la conversa com a passatemps) que aquest ensenya al públic. Car, ¿de què serveix pensar, discórrer, expressar-se, si el pensament que s'eleva és com l'Ícar mític, que en deturar-se en els enigmes més alts acaba per caure sempre, foses les ales per la calor d'un sol que es nega a la mirada de l'intel·lecte?

La evolució d'Eurípides ja exposa, fins a cert punt, que no solament hi ha un problema efectiu en la poca intel·ligència humana, sinó que ni tan sols podem esperar que més enllà de l'intel·lecte hi hagi algun designi coherent i racional que concerneixi el món.[11] Ben educat, l'home arribarà a pensar per si mateix; la seva reflexió, però, cargolant-se sobre si mateixa, mai no aconseguirà obrir-li la fines-

11. *Vid.* E.R. DODDS, *op. cit.*, p. 187.

tra per on veure el perquè final. I és que probablement no n'hi ha. Per E. R. Dodds, aquesta tendència «troba el seu acabament en *Les bacants*, el contingut religiós de la qual... és el reconeixement d'un "Més enllà" que trascendint les nostres categories morals resulta inaccessible a la raó». Motiu pel qual, si Eurípides ha de ser definit en una sola paraula, aquesta és –sempre segons Dodds– la d'«irracionalista».[12] Resulta difícil pensar en l'irracionalisme d'Eurípides, que solem considerar com aquell que humanitzà la tragèdia en humanitzar els personatges, com aquell que la racionalitzà en imposar, dins del diàleg dramàtic, la consideració de més d'un punt de vista alhora. I, tanmateix, és cert el que observa W. Kaufmann: «és veritat que molt sovint [Eurípides] ens recorda la inutilitat de la raó, la seva total incapacitat per a evitar la tragèdia». I, aquí, l'autor es recolza en les aportacions de J. H. Finley i el mateix Dodds. Per això «Esquil és infinitament més optimista que Eurípides».[13] És el pessimisme final del poeta, el que hom pot entreveure en les darreres obres, en *Les bacants* especialment.

¿En quin sentit considera Murray que aquesta obra és un testimoni clar del «renaixement» juvenil que tingué lloc en l'últim any de la vida d'Eurípides? ¿És perquè utilitza tots els elements rituals de la tradició tràgica? Probablement; però en el drama, construït amb una certa falta de cura pel que fa a alguns detalls, hi ha també alguna cosa d'enigmàtic.[14] Un Eurípides sorneguer, irònic, que dissimula la seva incredulitat amb el recurs a tots els ingredients tradicionals, es manifesta rera aquesta màquina del drama tràgic reduïda a la convenció.

En la simple obediència es nota el desacord. En l'acceptació cega dels recursos, signe de passivitat, hom pot veure-hi la desesperança i el pessimisme final.

¿El seny i la consciència plena, a la vellesa?, sembla dir-se Eurípides a si mateix, prop de la mort. Els vells Cadme i Tirèsias només d'una manera poden recobrar la joventut: mitjançant l'alegria enfront del no-res, gràcies a la inconsciència que predica el déu, Dionís. Diu Cadme, a *Les bacants*: «... surto promte, així, portant l'equip del déu... he oblidat, de tant de goig, els anys que compto». I Tirèsias, al seu torn: «Doncs et passa igual que a mi; car jo també sóc jove, i em veuran dansar». Cadme: «¿Som sols, de Tebes, que per Baccos dansarem?». Al qual, la resposta de Tirèsias: *«Sols a tenir senderi; els altres l'han perdut»*.[15]

Així, perdre veritablement el seny es negar-se –paradoxalment– a perdre'l; consisteix a no voler seguir Dionís, déu de l'embriaguesa i la follia, divinitat del benestar inconscient.

¿Què hi ha de segur per a l'home, aleshores, si el senderi es manté en ell gràcies al rebuig d'una visió clara i ben conscient d'allò real, quotidià?:

> «... són dos, minyó, els poders
> cabdals per l'home: Demèter, la divina, l'un;
> si vols, la terra: dóna-li també aquest nom;
> ella alimenta amb coses seques els mortals;
> i l'altre, en canvi, el fill de Sèmele, ha inventat

12. *Ibid., ibid.*
13. W. KAUFMANN, *op. cit.*, pp. 367-368.
14. G. MURRAY, *op. cit.*, pp. 135-144.
15. Aquesta i les següents cites de *Les bacants* són fetes en la traducció de Carles Riba. EURÍPIDES, *Tragèdies*, 3, Clàssics Curial, Barcelona, 1977.

la humida beguda del raïm i en va fent do
pel món –la cosa que descansa els pobres mortals
de pena, quan els omple la regor del cep.
I el son, encara, oblit dels mals quotidians,
procura; i no hi ha altre bàlsam pels fatics.»

Cap seguretat, sinó la «regor del cep»: el vi. El fill de Sèmele, Dionís, és el benefactor de l'home, car amb la seva beguda ens procurem l'embriaguesa alegre que desemboca en la son. Aquest és l'únic bàlsam. Si més enllà de la pròpia vida no hi ha res (i si alguna cosa hi ha, no estarà mai al nostre abast), és en ella mateixa que cal trobar el gaudi i el benestar. I, encara: el benestar mitjançant l'oblit d'aquelles imposicions morals que ens poden empènyer a deixar els costums més saludables, consistents a marginar –malgrat sigui temporalment– la quotidianitat més sòrdida del viure. I canta el Cor de *Les bacants*:

«Perquè no hi ha
mai res que per sobre els Costums
calgui concebre i meditar».

No hem deixat la pregunta que ens feiem més amunt; si molt no m'erro, l'hem vista il·lustrada. Efectivament, hi ha un començ del teatre en el final «realista» de la tragèdia. Si ens situàvem en un estadi superior d'abstracció podríem respondre-la, encara, tot dient: *El teatre veritable es dóna sempre des del moment que a unes formes cerimonials de sentit litúrgic s'hi afegeixen uns ingredients de dissensió crítica. De tal manera, això, que la forma primitiva i ritual ensenya alhora, en produir-se, el seu revers com a negativitat.*

Vet aquí les velles «formes», en *Les bacants*, que reapareixen (¿és aquest el rejoveniment d'Eurípides?: ¿el retorn al ritual?). Però amb les formes –autèntica convenció mecànica del drama– alguna cosa d'estrany o d'enigmàtic (Murray) també apareix. Allò que sembla dir Eurípides –i la solució possible a l'enigma– és que l'*única raó possible dorm en el fons de l'irracionalisme dionisíac. No hi ha raó conscient.* Aplicat a l'època del poeta, al seu moment personal i històric, això té el valor d'una dissensió crítica enfront de la realitat, i suposa un rebuig.[16]

Diguem encara, de manera potser més general, que l'acte cerimonial que descura en algun moment les formes –tot creient guardar-les– ensenya el llautó, i que aquest llautó (i no pas el recobriment cerimonial) *és* el veritable espectacle com a tal. Seria demostrable, això, i sens dubte més enllà de la hipòtesi, tant en l'evolució de l'espectacle clàssic grec (que no és més que la definitiva reducció de la tragèdia sacra al divertiment còmic), com en el teatre medieval, en els millors espectacles del Living Theatre americà o en el joc dislocat i eclèctic de la Fura dels Baus.

16. L'escepticisme d'Eurípides es manifesta enfront de la divinitat, però s'amplia a la generalitat de la vida humana. *Cf.*, p. ex., JOSÉ M.ª DE QUINTO, *La tragedia y el hombre*, Barcelona, 1962, pp. 184-185, on diu que els déus apareixen en les tragèdies d'Eurípides, però que semblen fer-ho per a ésser sotmesos a crítica.

La qüestió consisteix a convertir en cosa abastable i diària (si no consisteix a anul·lar-la) la noció transcendent del destí.

Vejam, per simplificar-ho, un exemple límit en l'estructura descarnada de la teatralitat. *A* camina, sol, pel carrer. *B* se'l mira, distret, sense que hi hagi relació entre allò que pensa i l'objecte del seu mirar. Així, sense més, *A* no constitueix «espectacle» per a *B*; no, almenys, en el sentit d'esdeveniment o de conflicte aïllable del seu context. Però establim-ho així: *A* camina. *B*, que se'l mira, sap (o creu saber, o s'ho imagina...) on va *A*: a *x*. Si el que *B* sap (o creu saber, etc.) que es trobarà o li passarà a *A* un cop arribat a *x*, sap també que *A* ho ignora, per exemple, aleshores el simple recorregut d'*A* és ja, per a *B* –i amb tota la seva possible insignificança– un veritable espectacle. Alguna cosa hi ha, aquí, per a veure –i que es fa esperar. S'ha de donar, però, el factor *x*, real o imaginat per part de *B*. Amb totes les combinacions i variacions possibles, aquest és un ingredient fonamental –o el rudiment, l'embrió– del relat o de l'espectacle. Un ingredient que G. García Márquez, a *Crónica de una muerte anunciada*, situa al començament de la història, convertint *x* en un desenllaç conegut per tothom –el lector, però també els personatges–, llevat de Santiago Nasar, el protagonista *A*. Així, aparentment girat com un mitjó (però només aparentment: Nasar ignora la fatalitat, *x*, anunciada, i així coneguda, com en la tragèdia grega), el relat ens suggereix que el davant és exactament igual que el darrera –o que, simplement, no hi ha darrera. L'important aquí, tanmateix, és que assabentats del *què* final, l'atenció se centra en el *com* del procés, que no és més que un *què* fragmentat i distribuït. És el ritual de l'acompliment.

Hem vist que *A* en acció és l'espectacle, que *B* és l'espectador. I que hi ha un «motor» –en aquest cas concret– que genera l'interés des d'un defora: *x*, car, anunciat o no, no ha tingut encara lloc. Segons sigui revestit aquest esquelet sumari per l'autor, el resultat serà dramàtic o produïrà hilaritat. No cal entrar en detalls. Del punt de vista espectacular, però, el que importa és que psicològicament, previst o no previst, *x* és allò que no està a la vista com a desenllaç d'allò visible. (El desnuament pot produir-se o deixar de fer-ho: és suficient que l'acció d'*A* permeti esperar-ho per part d'un *B*, que es complau en el procés que és una espera.)

Que *B* és el *voyeur*, ja ho sabem; i també sabem que en la majoria de formes del teatre *A* és aquell que practica una exhibició tot fent veure que no sap que el veuen: això és actuació. El gruix semàntic de tota l'acció d'*A* –que pot resoldre's en una aparent manca d'acció (Beckett, per exemple)– li ve donada a *B* per *x*, que espera com a culminació. *B* mira, en realitat, i no sap què veu efectivament, car el que veu es configura a través d'allò que sap, i que no veu.

Vet aquí un espectacle, segons aquestes coordenades, que pot basar-se en un coneixement efectiu, en alguna cosa pressentida o en un no-res imaginari... Essent el veritable teatre allò que té realment lloc o s'esdevé (representat), l'esdeveniment veritable depèn, per a l'espectador, d'alguna cosa *x* que podria ni tan sols esdevenir-se.

En la tragèdia clàssica, *x* és el destí. L'espectacle (i el relat mític abans que l'espectacle, que no és més que la manifestació d'allò sabut) consisteix a verificar, amb la contundència del visible, de quina manera el destí es manifestarà d'acord amb el comportament atribuït per l'autor al personatge. El destí personal

és aquí la norma lingüística absoluta contra la qual –i invariablement– s'estrella la paraula. Tota actuació, tota mena de comportament, qualsevol manifestació pràctica tendeix a desviar-se de o a desbordar la raó teòrica. Si la concepció grega de l'home és semblant a un discurs prèviament escrit, l'actuació o la interpretació del qual és la vida, aquesta interpretació de l'home acaba sempre per ser infidel a l'escriptura. És aleshores quan la lletra escrita, el text, es dreça amenaçador contra la paraula viva i lliure, i sobrevé un càstig que pot ser la mort o la follia, l'exili, etcètera.

L'important de tot això, no obstant, és que havent-hi un text previ a l'actuació del personatge, en la realitat aquest text no li és donat. O, si li és donat, l'interessat no podrà llegir-lo (i si pot no l'acabarà d'entendre...).

El factor *x* com a destí tràgic: la vida de l'home és un camí, el seu traç imperceptible o enganyador, tot ell com projecte no realitzat. Hi ha sendera, efectivament; però cal fer-la. En aquest fer (que és un refer dement) cal coincidir plenament amb allò que, per bé que secret o desorientador, ja existeix en estat de previsió i espera d'ésser actualitzat. Convé no desviar-se, no perdre's, seguir les marques ocultes, tenir la traça necessària per a fer coincidir el propi decurs vital amb aquell altre, de decurs, que tot i ésser únicament projecte s'identifica ja, en la ment divina, amb l'acte total i acomplert. De fet, només hi ha una diferència entre la previsió i l'acte: és l'home. Ell és la diferència, que genera el desequilibri, d'allò real. Un real que és sempre precari, transitori, inestable. L'home, en viure, no fa mai via: s'extravia. Agafar el rumb i perdre'l és tot la mateixa cosa. No hi ha camí, no hi ha sendera que no.sigui una deriva. Firmar alguna cosa amb el propi nom, o afirmar-se mitjançant un acte pràctic, ja és desaparèixer perdut, caure en l'anonimat de qui havent existit ha passat pel món com un error fugaç i ben bé imperceptible.

«La raça –canta el Cor tràgic de l'*Orestiada*– és empesa a extraviar-se.» Aquesta pèrdua del rumb, diu Festugière,[17] l'*Até*, no es troba en l'home sinó que li ve de fora. El destí imprès, el text escrit de la vida conté en si mateix la trampa que n'impedeix l'exacta interpretació. (Resulta curiós, tanmateix, que en el francès del segle XVI, Montaigne, quan vol dir «en deroute» –fer fora o anar en desbandada, derrotar en el sentit de desviar-se, etc.– diu «en route», agafar el camí, prendre el rumb, posar-se en marxa. Trobar-se en un camí és perdre-s'hi. Emprendre la marxa és fer marrada, per no arribar mai enlloc.)

El destí tràgic no és el final de la vida de l'home com a camí. La tragèdia del destí consisteix en l'absoluta impossibilitat de recórrer alguna via el final de la qual no sigui una desviació fatal. Així, aquell text previ a la representació humana no és *el* text, difícil o impossible de copsar en el seu veritable sentit. No; es tracta més aviat d'un conglomerat textual, l'escriptura inconscient i automàtica d'algun déu ferotge i venjatiu. La seva monstruositat prové de la seva condició d'*anomalia* per a l'home, de diferència o de desviació en relació a algun altre text autèntic i normatiu, necessari però inexistent, la inexistència del qual amaga ell amb la seva presència inhumana i pavorosa.

És tot l'espectacle tràgic el que es basa en un no-res revestit per la imaginació.

17. *La esencia de la tragedia griega*, Barcelona, 1986, p. 18.

Baixem aquell factor *x* transcendent, metafísic, del destí i deixem-lo a l'altura humana. La por autèntica, la veritable, que desprovista de la divinitat com objecte on concentrar-se vaga pel món tot travessant la consciència humana, ja no es detura aquí o allà. No hi ha objecte per a la por. La por és universal i autosuficient. Quan es diposita en algun indret, tanmateix, ho fa momentàniament i per a algú: s'ofereix en espectacle. Només que per a aquell a qui s'adreça, l'espectacle esdevé realitat. No és ja la por que el travessa i es propaga com un raig lluminós, reflectint-se en algun objecte: és el propi objecte, que esdevé paorós.

Per la tragèdia grega consisteix a apoderar-se de la por general, el temor confús, i fer-li un lloc on dipositar-se dignament l'espai i el temps de la representació. I així catapultar-lo al públic. Allò general i vague s'ha concretat, la remor interna sorgeix com un gran crit, la repressió de l'impuls cedeix (en imatge) sota la mirada atenta a l'espectacle. Si l'acte que així es genera és desbordant i desmesurat (la vida d'Edip, la mort d'Antígona, l'acció de Medea), montruós i tot, la seva *verisemblança* el farà creïble. El que en la realitat no podia tenir lloc, ha tingut realment lloc en la ficció dramàtica. La *Kátharsis* aristotèlica deu fer al·lusió, en aquest punt, a l'estreta franja que ve a separar la realitat natural de la insensatesa dels signes culturals. Aquesta frontera és el que hom traspassa per un instant, sense adonar-se'n, en el teatre. *Just per quedar-se en el mateix lloc.* Transgressió sense conseqüències.

Podríem parlar, avui, del cinema de Hitchcock com a divertiment. Aquí, la *mise en scène* adequada de la por dels altres arriba també, en ocasions, a encomanar-se. En la manifestació tràgica moderna, però –que no acaba de deslligar-se de la comicitat que la persegueix–, *Tot esperant Godot* és un dels exemples més contundents. L'obra de Beckett és la liquidació final i explícita, alhora que el saldo redemptor, tant de la tragèdia clàssica com de qualsevol altra mena d'acció *teatral* (ritual, cerimònia, espectacle) en la que el factor *x* depengui de, o sigui, un més enllà, per això mateix inefable. Els dos personatges Vladimir i Estragó, anomenats Didí i Gogó *(A)*, xifren l'acció en la simple espera d'un esdeveniment: la vinguda de Godot *(x)*. És com si en l'exemple adduït més amunt, en el que *B* mira *A* mentre va cap a *x*, el mateix *B* mirés *A* –que reflecteix *B* com un mirall– mentre espera, sense actuar, que *x* arribi... En l'espera d'*x*, aleshores, que segons el guió hauria de fer-se efectivament visible com a *Primer motor* encarnat (i això és probablement el més irrisori de l'assumpte), Godot és la simple metàfora de l'espera que provoca en tant que no-res. Mentrestant, un segon esquema de personatges *A* devers un *x* enfront d'un *B*, creua l'escena de la no acció central i la interfereix per a enriquir visualment i semànticament l'espectacle. Es tracta de Lucki i Pozzó *(A')* enfront de Gogó i Didí (que passen així, momentàniament, d'*A* a un *B* relatiu, que mira tot donant-se a veure...).

L'important, però, és notar de quina manera Beckett no solament remet el «més enllà» inexistent a una realitat quotidiana que precisament es dilapida en aquesta espera, sinó també veure que l'escena reflecteix, com un mirall, tota l'empresa de la humanitat que xifra la vàlua del decurs diari en una culminació imaginària (Déu, la salvació o la perdició, etcètera) que mai no es produirà.

L'insòlit o el meravellós –la tragèdia clàssica– s'esdevé quan un *x* metafísic, o real però desmesurat, o bé fantàstic per generalitzador, apareix en efecte o condiciona tota l'acció humana. Si Ionesco diu que no hi ha teatre sense un secret que se'ns revela, J.-M. Domenach observa que la condició necessària per a què l'esmentat secret es manifesti de manera tràgica i no pas còmica és la intervenció d'una dimensió metafísica.[18] De fet, el factor *x* –que simbolitza allò que Domenach anomena «dispositiu», sigui transcendent o humà–, pot perfectament no ésser el motor absent de l'espectacle. Pot, ben al contrari, estar ben present, i interferir algun *x* anunciat i que hom esperava per més tard.

Suposem que *A* camini devers un *x* que *B*, que se'l mira distret, ignora (o que preveu i espera, indiferentment). Però *A* rellisca amb una pell de plàtan i cau com un titella, mentre *B*, interessat de sobte (o desviat el seu interès), es posa a riure. (L'espectador *B* no pot ajudar a *A*; de fer-ho, no obstant, ell mateix es transformarà en actor per a un altre possible espectador *C*... *C*, al seu torn, esclafirà el riure si *B* rellisca amb la mateixa pell i cau aparatosament damunt d'*A*. Etcètera.) El factor, o el dispositiu *x* com a destí –no necessàriament transcendent– s'ha vist interferit aquí per un minúscul incident que el redueix a un fet inesperat, quotidià i derisori –i que podrà repetir-se o diversificar-se. La reducció de tal factor a la quotidianitat, al tràfec diari més o menys desfigurat, sol constituir la base de la comèdia com a gènere.

Això no obstant, en la comèdia es dóna la realitat –tant com en la tragèdia– per hipèrbole. En la comèdia (i encara més en la farsa) la realitat deformada, caricaturitzada, provoca el riure pel propi excés. En la tragèdia, en canvi, es produeix una amplificació particular i finalment contradictòria d'allò real. Preparada i guarnida amb tots els additaments de la cosa elevada i noble, volguda única i *objectiva*, la realitat acaba per aparèixer en l'espectacle tràgic amb el seu rostre més inesperat i horrible. Digna i elevada, la tragèdia es fa també difícilment suportable. Desapareguda la noció del destí (o bé abolida la seva transcendència), la tragèdia passa pel drama i es transforma, per la mateixa força de les coses, en comèdia. Entre una i altra forma no hi ha –a diferència del que diu Aristòtil i s'ha repetit després– una distinció autèntica en el que hom imita. *Hi ha, simplement, la negativitat de l'escepticisme que s'infiltra a poc a poc tot desplaçant la por metafísica o el respecte beat a la vida.*

La diferència es troba en els mitjans i no pas en l'objecte de la imitació. I és així com l'escepticisme es resol en la mordacitat, en la ironia o en el sarcasme. La comicitat de *Tot esperant Godot* –una tragedia?– rau en el fet que el destí es presenta com un bluf. Per això no passa res. L'escenari, com la vida humana que es vol sig-

18. *El retorno de lo trágico*, Barcelona, 1969 (*«Para que se manifieste lo trágico se requiere que, de una u otra manera, sea afectada la trascendencia, que un dispositivo metafísico duplique el dispositivo humano, que se produzca una purificación, que atraiga la transfiguración característica de la tragedia»*), trad. cast. de R. Gil Novales, p. 227.

ne de transcendència, és ple d'un no-res subratllat per una gesticulació inútil. En aquest punt, s'ajunten els dos extrems. Resulta còmic que l'home, la vida humana, sigui tràgica... però és molt tràgic que la vida es redueixi a una pura farsa. És la intersecció –que segurament anul·la les dissemblances precedentment establertes amb l'exemple d'*A* i *B*– on se situen algunes de les produccions més excel·lents de la imaginació dramàtica.

El destí, present, però com un bluf. Una trampa, pura invenció, la vida de l'home. No hi ha destí –sigui de la naturalesa que sigui–, per a ningú. Quan creiem que alguna cosa passa, en realitat no ha passat res. La vida humana: aquest buit subratllat per una espera inútil i dement.

Cap el final de *Tot esperant Godot,* quan Pozzó diu de Lucky que és completament mut, i que ni tan sols és capaç de gemegar (fins i tot això li és negat!), Vladimir (Didí) exclama: «¡Mut! ¿De quan ençà?». Pozzó, aleshores, contesta, i el seu discurs ve a resumir –esfereïdor– l'absoluta i definitiva inutilidad de l'existència humana, el seu temps reduït a un instant fugaç, ben bé imperceptible:

> «¿Quan acabareu d'emmetzinar-me amb les vostres històries de temps? És insensat! Quan! Quan! Un dia, ¿no en teniu prou amb això?, un dia semblant als altres dies, es va tornar mut, un dia jo em vaig tornar cec, un dia ens tornarem sords, un dia vam néixer, un dia morirem, el mateix dia, el mateix instant! ¿no en teniu prou amb això? *(Més calmat.)* Les dones infanten a cavall d'una tomba, el dia resplendeix un instant, i de seguida torna la nit.»[19]

Infantar a cavall d'una tomba és donar la mort amb la mateixa vida: davant/darrera. El mateix dia, el mateix instant, la vida i la mort. Instantaneïtat de la vida, de la llum, llampec dins de les tenebres. Un dia és qualsevol: un punt indestriable en el mapa foll del temps expandint-se en totes direccions, a l'infinit, per a l'instantani no-res...

Vejam-ho ara en Sòfocles. L'*Edip* com a punt de vista.

L'*Edip*, que Aristòtil considera la tragèdia més reeixida, ho és, de reeixida, perquè essent profundament tràgica no està a gaire distància de la comèdia més grotesca. Perduda la creença en el «més enllà», introduït l'escepticisme que ho capgira tot, fent-li veure a l'home el valor de l'existència en si mateixa, com a tràmit i com a destí alhora, ¿és que hi ha alguna cosa més hilarant que el monstruós encadenament de dissorts del personatge? Edip viatja per allunyar-se de l'indret mateix cap el qual, sense ell saber-ho, es dirigeix. En un mal encontre, comet un homicidi en defensa pròpia; però l'enemic que mor, Laios, és (sense que Edip pugui saber-ho) son pare. Com a premi per la seva saviesa davant l'Esfinx li és donat de casar-se avantatjosament amb la reina Jocasta. Amb la seva muller, ja rei de Tebes, té Edip dues filles, Antígona i Ismene. Tot això per acabar descobrint la identitat de son pare en aquell que morí a les seves mans, anys enrera, motiu pel qual quedà vacant el tron de Tebes, que avui ocupa ell mateix, casat amb la pròpia mare. Aquest seguit d'horrors, no obstant, que dóna peu a la trilogia sofòclea –car l'*Edip rei* comença quan tot ha tingut ja lloc, abans que el personatge descobreixi

19. La versió catalana de *Tot esperant Godot* és de Joan Oliver: Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1960, pp. 146-147.

la seva real situació–, no és excessiu si considerem el que segueix. Víctima innocent del destí, Edip s'infligeix una mort simbòlica llevant-se els ulls (ara, ¿hi ha alguna innocència en l'home savi que ho ignora tot de si mateix?):

> «Oh llum, que més no et vegi! Salta als ulls que sóc nat dels qui no es podia, i que tinc tracte amb els qui no es podia, i que els qui no es devia he mort.»[20]

El savi Edip, coneixedor dels límits que la convenció social imposa a la vida humana, ignorava en canvi el seu objecte. Bon coneixedor de l'home, Edip no sap res de si mateix. Aquest *si-mateix* del personatge, un si-mateix remot, és alhora l'*altre* amb qui ha d'anar a xocar. La tragèdia salta en el moment del xoc entre un jo-mateix imaginat, construït al llarg de tota una vida com el veritable jo, i l'altre jo profund, desconegut i ni tan sols imaginable: l'únic i veritable *jo* que fa de la vida humana una fuita cap el no-res final.

La mort d'Edip, reduïda a la ceguesa que la figura simbòlicament, el converteix en el més desvalgut dels homes. Davant la pregunta: «¿A qui dec la vida jo?», Tirèsies dóna una forma a la paradoxa: «El dia aquest la vida et donarà, i la mort». Desvetllar el secret és viure plenament. La plenitud, però, és cosa d'un instant. L'instant després l'error de la vida és corregit per la mort.

Però llevar-se els ulls també equival a l'autocastració. Després de tot és la vida en un manifestar-se simple i immediat, allò que enfronta Edip amb les limitacions socials com a conflicte de la seva existència. És l'impuls primari, irresistible a cops, el que anul·la el saber del personatge en l'àrea delicada del propi jo. Així, *vivint-se* veritablement, Edip ni tan sols pot saber que aquesta veritat del viure's el separa fatalment de les conveniències del viure general. Bon coneixedor de l'home en la seva naturalesa, Edip malinterpreta els signes perquè n'ignora els fonaments. I els ignora perquè els signes (socials, culturals) mai no es fonamenten en la naturalesa, que es manté al marge de la significació. No és estrany que davant la necessitat (o la conveniència?) de donar-se la mort, de desaparèixer com qui mai no ha existit, el personatge es mati per un desplaçament retòric. Treure's els ulls és «la part pel tot» de la metonímia, el *desplaçament* dels significants; però també és la *condensació* metafòrica: en un sol acte se n'acompleixen tres, la ceguesa, la castració i la mort.

Privat Edip de la visió, el món desapareix, engolit per la foscor; castrat, s'esborra per a ell l'esperança d'una continuïtat de vida, prolongant-se en la descendència. Aquesta mort simbòlica només pot redimir-se ja gràcies a Antígona, la filla que l'ha d'acompanyar en el seu pas errant. Filla i germana seva, Antígona és, a l'ensems, la continuació i el doble de la seva carn. Amb la seva presència li és restituït al personatge, simbòlicament sempre, allò mateix que per via simbòlica ha hagut de pagar com a càstig per la seva ignorància: recobrar la vida amb la vida que Antígona li dedica, recobrar el sexe en la mesura que el fill remet, per a l'inconscient, al penis perdut... Cec com és, encara, la visió és recuperada mitjançant els ulls de la filla que el guia.[21]

20. Aquesta i les següents cites de l'*Edip rei* provenen de la traducció de Carles Riba. SÒFOCLES, *Tragèdies*, 1, Clàssics Curial, Barcelona, 1977. Igual referència per *Edip a Colonos*.

21. A *Edip a Colonos*, després que Creont li ha pres la filla que l'acompanya, Edip exclama: «... inerme

Edip ha acomplert el cicle com un cercle viciós al final del qual (que és el començament) *tot ha passat i no ha passat res*. El final és un començar de nou després d'una expiació necessària: per haver nascut.[22]

A *El naixement de la tragèdia*,[23] Nietzsche explica, a partir d'Apolodor, l'antiga llegenda del rei Mides que vol agafar el savi Silè, company de Dionís, sense aconseguir-ho. Quan arriba a agafar-lo, Mides li pregunta què és el millor per a l'home. Però Silè calla. Atiat per rei, i enmig d'un riure estrident, finalment li diu: «Nissaga miserable d'un dia, fills de l'atzar i la fatiga, ¿per què vols saber el que et seria millor ignorar? El millor de tot és inabastable: no haver nascut, no ésser, ésser no-res. I el millor, en segon terme, és morir aviat.»

Silè, preguntat per Mides a propòsit de la felicitat humana, es manté en silenci. Tirèsies, interrogat per Edip a propòsit del seu origen (saber la veritat ha d'equivaler al benestar feliç...), també calla. Tant l'un com l'altre, però, cedeixen al final. I la resposta només comporta la decepció en la paradoxa. La vida feliç es dóna en qui no ha nascut. Quan sabràs la veritat, «el dia aquest la vida et donarà, i la mort»...

Paradoxalment, doncs, la història d'Edip és una orgia, però de dolor; una festa d'horrors, després de la qual el personatge es desperta tolit però lliure. De què, lliure? *De la imaginació;* d'allò que la fantasia dels homes ha produït com a *raó* de l'existència (com si l'existència s'hagués de justificar, ben estructurada). Una raó que en la noció grega del destí inalterable i prefixat no resulta, precisament, massa raonable. El Cor canta, en l'*Edip rei*:

«¿Quin humà, quin humà
s'emporta més felicitat
que la que ell mateix imagina,
per declinâ en haver-la imaginada?».

Hom no pot ser vertaderament feliç si no és a còpia de somnis. Hi ha una felicitat per a l'home, però cal que sigui imaginària. La realitat s'encarregarà d'enderrocar-la. El somni, com el plaer per Aristòtil, té una qualitat: és instantani. Situat fora del temps, també li és barrat l'espai. El somni –de la felicitat, del plaer– és el perfil sense gruix amb què dibuixar els límits de l'existència: allí on l'ésser, fluent per si mateix, esdevé més inconsistent i fugitiu.

---

com estic, m'arrenques l'ull després dels ulls que en manquen, i te'n vols anar». A què es refereix –metafòricament i tot– aquest ull que li arrenquen després d'haver-los perdut tots dos?: a la seva filla Antígona, única garantía per a la llibertat?

22. El mateix raonament cal aplicar-lo al veritable final, la veritable mort d'Edip, a *Edip a Colonos*. Edip, cridat per un déu, *veu la seva mort* i s'adreça amb Teseu al lloc de la fi: «Et guiaré tot d'una jo al mateix lloc, jo, no tocat per guia, on me cal morir». Hegel veu així la mort del personatge: «... i aleshores aquest home acabat sent la veu d'un déu que el crida. Els seus ulls es transfiguren i hi veuen, els seus ossos es tranformen en la defensa de la ciutat que li ha ofert hospitalitat... Aquesta tranfiguració per la mort representa per ell i per nosaltres la seva reconciliació amb la pròpia individualitat» (*Esthétique*, 4, Paris, 1979, p. 287). Efectivament, Teseu no haurà de dir a ningú on és el lloc en el qual el vell Edip reposa, per tal que el cos «et faci un baluard com molts escuts i llances importades, sempre aveïnat». La mort és un retorn a l'origen, al ventre de la terra, com si res no hagués esdevingut, al lloc de la pau, allí on no hi ha dolor: «... l'ha pres un numen –diu després el Missatger– o el terral soler dels morts, que, dolç badant-se, l'ha acollit on no es pateix».

23. Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 52 (cap. 3).

No sé si això és tràgic o no ho és. Prefereixo pensar que donada una fe en l'omnipotència divina i en l'home com a joguet miserable dels déus, això és *la* tragèdia, compendi esfereïdor de tota la dissort humana que apareix en esvair-se els somnis. Introduiu-hi aleshores, però, l'escepticisme, la incredulitat en el destí –com fa Eurípides. El dubte ho desbarata tot, i el seu producte és el més aproximat a la imatge d'allò real. Desaparegut el dit del déu que marca la via de la fatalitat, la natural fatalitat humana es converteix, automàticament, en matèria bufa (si no se'n fa un melodrama). Edip podria veure's substituït en el nostre món (per irrespectuós que sembli) per Stan Laurel i Oliver Hardy, cada un d'ells remetent-nos a una de les personalitats en contradicció del personatge tràgic. Podria ser substituït pels germans Marx o, encara millor, per Chaplin...

Però no cal suposar-ho, perquè més enllà de la falsa tragèdia clàssica francesa, o de la recuperació dels mites per part d'Anouilh, Sartre, Camus, etc., el relleu autèntic d'Edip és el duet irrisori de *Tot esperant Godot*. Si Gogó i Didí no són encara definitivament còmics és perquè l'acció ens mostra el delicat procés en què el transcendent és dinamitat i així abolit del tot com a motor de la tragèdia. No és ja, com sembla creure Domenach, que rescindit el contracte de l'home amb el dispositiu metafísic, aparegui el dispositiu pròpiament humà. És més aviat que desaparegut el primer, hom s'adona que no hi ha res on assentar el segon, que ni tan sols existeix.

Veritable signe dels temps, d'ara endavant la transcendència fragmentada, esmicolada, podria deixar-se veure aquí i allà, per minúscules porcions, just el temps que cal per a gaudir d'un esglai pautat per la inacabable diversió que la futilitat de l'existència humana engendra. És el moment curtíssim de recés, el punt mínim de reflexió entre dues riallades de les que la comèdia provoca. L'obra de Beckett és una acta notarial pràctica a afegir a la teòrica que Aristòtil havia ja aixecat sobre el cadàver de la tragèdia clàssica.

Pere Salabert
Professor del
Dept. d'Història de l'Art (U.B.)