

UNA CRUEL ESTULTÍCIA (TEATRE, GUERRA I VERITAT)

Manuel Molins

Documenta Teatral, 6

Punctum & Màster Universitari en Estudis Teatral

UNA CRUEL ESTULTÍCIA

UNA CRUEL ESTULTÍCIA

(TEATRE, GUERRA I VERITAT)

MANUEL MOLINS

Dramaturg i assagista

Documenta Teatral, 6

PUNCTUM & MÀSTER
UNIVERSITARI EN ESTUDIS TEATRALS
LLEIDA, 2015

Coordinació i edició a cura de
Francesc Foguet i Núria Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut del Teatre de Barcelona
Universitat Pompeu Fabra
Universitat Politècnica de Catalunya

Primera edició: gener de 2015

© 2015, del text, Manuel Molins
© 2015, d'aquesta edició, Punctum & Màster Universitari
en Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Imprès per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ

ISBN: 978-84-941987-9-3
DIPÒSIT LEGAL: L 1872-2014

la guerra pasa llorando con un millón de ratas grises,
y la Vida no es noble, ni buena, ni sagrada.

F. García Lorca. *Oda a Walt Whitman*

...car arreu del món una cruel estultícia esclavitza
des de sempre l'home i fa de la seva història un mal
somni de dolor tenebrós.

S. Espriu. *Primera història d'Esther*.

Demane excuses perquè sé que aquesta intervenció és massa llarga. Amb tot, confesse que no ha estat fàcil ni l'elecció del tema ni el desenvolupament. Quan vaig acceptar, encantat, l'encàrrec de la meua participació, de sobte em vingueren tot de dubtes, però ja no me'n podia desdir: massa fàcil i poc elegant. Les d'idees, però, anaven i venien en una mena de joc espiral. Finalment, em vaig decidir per la guerra: els escenaris de la guerra o teatre, guerra i veritat. El teatre sempre s'ha ocupat de la guerra, des dels antics grecs fins als nostres dies. I a més, 2014 és l'any del centenari de la Primera Guerra Mundial també coneguda com a Gran Guerra, un adjectiu, Gran, que em sembla més que improcedent: és gran una obra d'art o un descobriment científic, però una guerra? Probablement la seua «grandesa» consisteix a ser la primera guerra moderna i haver deixat més de deu milions de morts a més d'una terrible herència: encara ara els serbis celebren la figura de Gavrilo Princip, membre de *Mlada Bosna* (la *Mà Negra*) i assassí de l'Arxiduc d'Àustria i la seua esposa,

com la d'un autèntic heroi mentre que croats i musulmans el consideren com un terrorista. Per això, mentre els uns commemoraven el centenari a Sarajevo amb la intervenció fins i tot de l'Orquestra Filharmònica de Viena, els serbobosnians ho feien a Visegrad. I així mateix, molts serbis acusen encara polítics musulmans i croats d'intents de revisionisme històric, en pretendre responsabilitzar només els serbis de la Primera Guerra Mundial i els conflictes de l'antiga Iugoslàvia en la dècada del 1990.

Una de les coses que sempre m'ha cridat l'atenció és el fet que el llenguatge de la guerra pren imatges i elements de l'àmbit de la dramaturgia: els escenaris de la guerra, les parts en conflicte, els actors, els protagonistes o antagonistes, els herois i els seus aliats o els seus contraris, el primer acte, el segon acte... També és veritat que han aparegut elements lingüístics nous com ara els efectes col·laterals no desitjats o falsament no volguts com la matança de periodistes o la destrucció estratègica de la població civil... Per què aquesta relació o fascinació entre el llenguatge guerrier i el dramaturgic? Una primera resposta podria ser que el teatre, en efecte, sempre ha considerat la guerra com un gran tema; però em sembla que, a més, un dels elements tradicionalment configuradors de la dramaturgia teatral és el conflicte. I el conflicte està també en el cor de les guerres: conflictes territorials o polítics, econòmics, religiosos o pel control dels recursos, etc. que sovint s'embolcallen de formes diverses de patriotisme, missions salvadores o fe religiosa no només pels governs o els mitjans, sinó pel mateix tractament dramaturgic al llarg de la història. Amb tot, la guerra, com diu Espriu, és sempre, o gairebé sempre, «una cruel estultícia» que ens «esclavitza» perquè, a més de tot això, al fons sol haver-hi també una

discussió sobre la raó i la veritat. Canvien les tecnologies, les tàctiques i estratègies militars, però sempre hi ha l'horror i la propaganda per convèncer la població de la veritat i la raó legitimadores de la guerra.

Així, doncs, la guerra és, encara, un tema d'actualitat tractat per les dramatúrgies occidentals de tots els temps, presentant-nos-hi l'horror i un concepte de veritat. Amb tot, això que sembla tan obvi des del punt de vista temàtic, no ho és tant si atenem a les formes dramàtiques, a la literatura dramàtica escrita per al teatre i les possibilitats d'expressió dramatúrgica de la guerra i la seua complexitat. Per això, aquesta intervenció té dues parts: en la primera, tractaré d'exposar el problema de la forma dramàtica moderna i altres formes teatrals en relació amb la guerra a partir de la teoria de Peter Szondi i la lectura de David Lescot. L'he titulada *Formes absolutes i formes obertes*. En la segona, faré un petit recorregut per algunes obres i autors (Eurípides, Aristòfanes, Shakespeare, Lessing, Büchner, Brecht i Espriu) per veure com cadascun ha abordat el tema doble de la guerra i la veritat justificatòria. Aquesta segona part porta per títol *Teatre, Guerra i Veritat*.

I FORMES ABSOLUTES I FORMES OBERTES

Segons Lescot (2001: 16), «la guerre n'est pas un objet pour la forme dramatique», a diferència del que es podria pensar, ja que la primera tragèdia completa que ens ha arribat, *Els Perses* (472 A.C.), d'Èsquil, evoca la batalla de Salamina i el triomf dels atenesos. La batalla havia tingut lloc uns deu anys abans i, per tant, encara devia haver-hi entre els espectadors molts dels que hi havien lluitat. Es tracta d'un intent de reflexió sobre uns fets històrics recents i «il

y a là comme une configuration idéal, vers laquelle s'efforcerait de tendre toute dramaturgie de la guerre ou de la politique» (Lescot 2001: 9). Però *Els Perses* no es presenten «sans aménagements» particulars com ara «une stratégie de contournement» i una experiència «du détournement et de l'altérité» perquè, en lloc de presentar-nos-hi accions, «la guerre ne se pose comme sujet du drame ni dans un rapport d'adéquation évident, ni en toute transparence». Al contrari, és «une pièce privée de toute action» on predominen «les modes lyrique et épique»: el plany i la narració (2001: 11). *Mutatis mutandis*, és un esquema que també podríem aplicar a *Les troïanes* d'Eurípides, escrita cinquanta-set anys més tard. Així, doncs, en aquesta primera configuració ideal vers la qual tendirà tota la dramaturgia sobre la guerra i la política, ens trobem amb un parell de problemes: la manca d'acció substituïda pels modes líric i èpic. I això no és una forma d'acció? Què s'hi entén per acció de l'obra i dels personatges?

Lescot ens recorda que per a Aristòtil la tragèdia és una «imitation d'une action accomplie par des hommes» i, en conseqüència, Èsquil «échappe à ses préceptes» (2001: 11). Potser oblida que Aristòtil també parla de la importància de l'efecte que cada proposta poètica té sobre el públic i que hi ha arts, com ara la tragèdia, que es valen de diferents recursos com el ritme, el cant o el vers per aconseguir el seu propòsit (*Poètica*, 1447a). A més a més, Aristòtil escrivia la *Poètica* entre els anys 335 al 323 A.C., entre trenta-set i quaranta-nou anys després d'*Els Perses*. Per tant, si Èsquil fa servir «les modes lyriques et épiques» no incompleix cap «précepte»: els preceptes es van establir molt després i a partir, entre d'altres, de la seua proposta. Però l'important és esbrinar què vol aconseguir Èsquil

amb aquesta estratègia. I sembla que el tràgic no volia cantar el triomf militar dels atenesos: això ja ho sabien; sinó posar davant seu l'altra cara de la guerra: el dolor i la mort. És a dir, fer-los veure en quina situació es podrien trobar ells mateixos si hagueren perdut. Van guanyar justament, però és justa la guerra fins i tot en la victòria? I sobretot, són justes les seqüeles o les conseqüències? No es poden resoldre les coses si no és militarment? Quin sentit té l'heroisme? Com veurem després, l'escriptor albanès Ismaïl Kadaré considera que l'origen de la tragèdia és el «remordiment», una mena d'exorcisme alliberador sense precedents per tants morts als camps de batalla (2009: 19–21). L'acció, doncs, no és una acció externa, sinó interna. Perquè quan parlem d'acció, cal que precisem una mica més.

Pavis considera que l'acció és, a la vegada, el conjunt de les transformacions visibles de l'escena i allò que caracteritza les modificacions psicològiques o morals dels personatges. També es considera acció el conjunt de fets i actes que constitueixen l'argument d'una obra. Però entre els diversos sentits, l'acció és l'element transformador i dinàmic que permet passar lògicament i temporalment d'una situació a una altra. O siga, la consecució logicotemporal de diferents situacions. I aquestes situacions són múltiples. Per això, l'acció es considera el motor de la faula i els personatges es defineixen en funció de les accions. L'acció, a més, pot ser representada o narrada, principal o secundària, tancada o oberta, interior o exterior: l'acció és mediatitzada i interioritzada pel personatge o experimentada per aquest des de l'exterior amb les inevitables conseqüències per al seu interior. I cal tenir en compte, a més, que el discurs també és una «forma de fer» (Pavis 1980: 5–10). Així, per exemple, en *Hamlet* assistim una i altra

vegada al discurs del Príncep, els seus dubtes, consideracions o resolucions. De fet, podríem considerar *Hamlet* com un llarg monòleg o un conjunt de soliloquis d'extensió variable (Act. I, esc. 2 i 4; Act. II, esc. 2; Act. III, esc. 1, 2, 3 i 4; Act. IV, esc. 4) tallats per diferents escenes que o bé mostren les conseqüències del seu discurs o bé el provoquen. L'acció, doncs, no té res a veure ni amb l'activitat ni amb el moviment dels actors: sovint no té gaire manifestació en forma d'activitat o moviment escènic extern com veiem en algunes obres actuals, des d'*Oh, els bons dies*, de Beckett, al monòleg inicial de *Hombody/Kabul*, de T. Kushner. Per què, doncs, *Els Perses*, segons Lescot, és una obra sense acció? En quina acció s'hi pensa? Que traure a la llum el dolor i l'horror de la guerra, les conseqüències interiors de soledat i misèria sobre un grup humà no és una acció que afecta i commou els nostres cors?

Per altra banda, a més de la qüestió de l'acció, Lescot no considera que la guerra siga un «objet pour la forme dramatique» i per demostrar aquesta tesi es basa en el treball del teòric hongarés Peter Szondi sobre el drama modern occidental i eurocèntric durant una etapa concreta 1880–1950: l'esclat i el predomini de la burgesia consumidora de teatre. Per a Szondi, el drama modern presenta «una dialèctica cerrada» i, en conseqüència, els trets definitoris són: (1) «El drama es una entidad absoluta». És a dir, tan autosuficient que «ha de estar despojada de cuanto le es ajeno. No conoce nada fuera de si» i s'expressa per mitjà del diàleg com a col·loqui interpersonal. (2) El dramaturg és absent: ha fet cessió de la paraula als personatges perquè «el drama no se escribe, se implanta». I s'implanta com a conseqüència de l'anterior, ja que és absolut i, per tant, tancat i autosuficient. (3) Respecte de l'espectador, «evidencia el mismo

caràcter absolut» perquè «si la réplica dramática deja de ser un enunciado del autor, también deja de ser una alocución dirigida al espectador». Si no ja no seria autosuficient o absolut. L'espectador es limita a assistir-hi i contemplar el «mundo paralelo» que se li ofereix. Així, doncs, l'espectador ha de ser passiu i només serà «agonista» en la mesura que es veu arrossegat en aquell món paral·lel. Per això, només hi ha dues maneres de relacionar-se l'espectador i l'escena: o la separació absoluta si no ens interessa el món que se'ns hi ofereix, o la identitat absoluta si ens hi veiem arrossegats i interessats. L'espectador no hi té cap possibilitat d'interpellació. (4) L'escenari i la disposició espacial més adequats és la forma projectada des del Renaixement, el teatre a la italiana, perquè «de igual manera que el drama ignora cualquier mitigación de su distancia respecto del espectador, el escenario ignora toda transición hacia la platea». Trencar aquest esquema és situar-se en un altre àmbit. (5) La interpretació també subratlla el caràcter absolut del drama ja que s'ha de produir una identificació total entre l'actor i el personatge. I (6) El temps serà sempre el present a causa del caràcter «primigeni», absolut, del drama. No hi caben ni el passat ni el futur sinó que «el transcurso del tiempo en el drama se constituye como una sucesión absoluta de presentes»: el drama modern crea el seu propi temps (Szondi 1994: 18–21).

Aquest és el model que Szondi analitza com la forma dramàtica moderna per excel·lència, escrita per al teatre com una instància desvinculada de la història (1994: 12–16). En conseqüència, tot el que no s'ajuste a aquest model no podria ser considerat com a forma dramàtica moderna. O teatre dramàtic, que en diuen alguns. Però des del moment que aquesta forma entra en crisi, es parla

de teatre postdramàtic (Lehmann), teatre no aristotèlic (Salvat), teatre postmodern, postoccidental, posteurocèntric... o de qualsevol altra manera que s'intenten descriure les noves realitats dramàtiques i escèniques. Amb tot, en aquesta consideració del drama modern com absolut, Szondi deixa fora els misteris medievals, el teatre de Shakespeare i la tragèdia grega degut «al talante histórico del estudio» que abasta setanta anys. Però no em sembla una raó suficient ja que per a la genealogia d'aquesta forma dramàtica necessita remuntar-se al Renaixement. Des del meu punt de vista, la raó de fons està en el fet que les formes dramàtiques dels misteris, de Shakespeare o dels tràgics grecs no són realitats absolutes i autosuficients. Són realitats dramàtiques anteriors al drama modern que, d'una forma o d'altra, apellen a l'espectador, o bé directament com a l'*Enric V* de Shakespeare, o bé a la seua memòria històrica, religiosa o mítica, a través dels misteris sobre els sants cristians o la vida de Jesús; o bé a les guerres de Troia, de Tebes, del Peloponés o contra els perses. És a dir, llancen ponts entre el públic i l'escena, diferents elements de mediació perquè els temes i el tractament així ho exigeixen: no contempen ni la guerra ni l'escena com absoluts tancats. La guerra necessita homes, armes, diners, aliments, intendència, estratègies, aliances, mitjans d'informació o propaganda... encara que aquestes necessitats siguen cobertes per homes sols i herois o amb l'ajuda i el compromís dels déus. Són, doncs, formes «obertes» o «èpiques» en el sentit que hi juga la història i la temporalitat ja no és estrictament el present absolut ni l'escenari el món paral·lel del drama modern ni la interpretació la pura identificació amb el personatge, ni les possibilitats de participació de l'espectador la connivèn-

cia passiva o el rebuig. És a dir, Szondi té clar que hi ha teatre més enllà de la forma absoluta del drama modern a través d'uns altres mecanismes i fa seua també la línia que arranca de Lessing, arriba a Brecht o Espriu i al teatre dels nostres dies: una línia oberta i multiforme a l'hora de tractar la guerra on l'escenari no es plega sobre si mateix amb un caràcter absolut per «significar» el món. Va més enllà fins i tot de la voluntat de «reflectir-lo» que troba en el teatre èpic brechtian (Szondi 1994: 128). La dramaturgia i l'escena actuals, es diga com es vulga, és un joc i un espai per compartir el món, no només per acceptar-lo, rebutjar-lo o reflectir-lo, sinó per dialogar sobre els seus problemes i els nostres, una invitació a repensar i replantejar, i també a repensar-nos a nosaltres mateixos i el món en què vivim o creiem viure. Un món tan múltiple que fins i tot encara hi conviuen mostres de la forma dramàtica (absoluta) del teatre modern amb d'altres completament allunyades i diferents. L'obertura a la història va més enllà del teatre «històric» o de qualsevol altra forma que pretenga controlar la temporalitat, la creativitat i el somni. Fins i tot la tragèdia també hi és present per presentar elements i conflictes del nostre temps.

Lescot també té clara aquesta realitat. Amb tot, citant Szondi, parla més del drama absolut que del drama modern, amb la qual cosa desplaça l'atenció de la forma dramàtica, històrica i concreta, que analitza Szondi, a una mena de forma atemporal: absoluta. No és el mateix dir-ne «drama modern» que «drama absolut» encara que el drama modern es configure com un absolut. En conseqüència, la guerra també esdevindrà una realitat absoluta i es recolzarà en tractats militars d'autors com Clausewitz per afirmar que «guerre absolue et guerre réelle sont les

deux faces complémentaires de l'object militaire» (2001: 19). Però la guerra real no té res a veure amb cap absolut o instància metafísica. Per a Joan Fuster, «la guerra, en si, és una 'categoria' allucinant» (1994: 60). És a dir, una cosa en si mateixa incomprendible: sense cap sentit gnoscològic més enllà del plet d'interessos reals que la configuren. I encara que més moderat, el professor Michael Walzer, especialista en temes de guerra, escriu: «Nadie ha vivido jamás una 'guerra absoluta'. En ésta o aquella contienda, habremos padecido (o perpetrado) ésta o aquella brutalidad y dicha brutalidad podrá siempre describirse con palabras concretas» (2001: 55). Això és, les guerres i les accions militars seran sempre objecte de discurs com defensa Hannah Arendt.

Per altra banda, tant des del punt de vista filosòfic com literari o estètic, l'absolut és una mena d'aspiració tautològica. Tautològica perquè, es mire com es mire, al final, el seu enunciat sempre adopta la forma: $A = A$: l'absolut és l'absolut (Ferrater Mora 1990: 21–24). Aspiració perquè, tant el teòric Tzvetan Todorov com George Steiner, cadascun a la seua manera, consideren que es vol omplir el buit sense sentit de la vida actual: «Algunos se han precipitado a interpretar este vacío como una consecuencia inevitable del hundimiento de certidumbres colectivas, religiosas o políticas; sería el verdadero rostro del individualismo, mezcla de cinismo y de frenesí consumista. ¿Estamos condenados a esta alternativa estéril del vacío y de la demasía, a la elección entre ruptura con lo absoluto y la sumisión a un absoluto impuesto desde fuera? Los hombres y mujeres de nuestro tiempo no parecen creerlo» (Todorov 2007: 253). I no «parecen creerlo» perquè es tracta d'una disjuntiva falsa: el recurs a l'absolut, si mai té sentit, no pot pal-

liar el cinisme, el consumisme, les crisis polítiques, econòmiques i socials o l'horror d'una guerra. I quina nostàlgia de la guerra podem tenir si la guerra és un absolut? Cal omplir el món de guerres perquè s'omplin també els nostres buits interiors? Més encara, si l'absolut és l'absolut i prou podem transformar-lo en un autèntic discurs, parlar-ne de manera habitual i directa, discutir-ne el sentit i exigències o hem de recórrer a la retòrica metafòrica i estètica per intentar captar l'inefable? Hannah Arendt escriu: «El mundo no és humano simplemente porque está hecho por seres humanos y no se vuelve humano puramente porque la voz humana resuena en él, sino solo cuando se ha convertido en objeto de discurso. Por mucho que nos afecten las cosas del mundo, por muy profundamente que nos estimulen, solo se tornan humanas para nosotros cuando podemos discutir las con nuestros semejantes. Aquello que no puede convertirse en objeto de discurso —lo verdaderamente sublime, lo verdaderamente horrible o lo sobrenatural—, aunque encuentre una voz humana a través de la cual pueda resonar en el mundo, eso no es exactamente humano. Humanizamos aquello que está sucediendo en el mundo y en nosotros mismos por el mero hecho de hablar sobre ello y mientras lo hacemos aprendemos a ser humanos» (2001: 35).

El desplaçament operat per Lescot, de «drama modern» a «drama absolut», no descriu el pensament d'Szondi, sinó que serveix per reforçar la tesi del francès: «La guerre, davantage qu'une thématique ou que le sujet d'une action, serait la pulsion dramaturgique organisant de l'intérieur les modifications de la forme dramatique canonique» (2001: 12). Així, doncs, allò que organitza o estructura des de l'interior la forma dramàtica que tracta de la guerra

és una «pulsion dramaturgique». El terme *pulsion* té resonàncies psicoanalítiques i prové de l'alemany *Trieb* usat per Freud a partir del 1905. En un principi es va traduir per *instint*, però era una falsa traducció perquè l'alemany també disposa del terme *Instinkt*. Així que finalment es va trobar a França el mot *pulsion* i des d'aquí es va estendre a la resta. La pulsio és un impuls psicosomàtic empenyedador, que vol una satisfacció immediata perquè la font es una excitació que reclama ser descarregada encara que mai no s'hi obté una satisfacció completa. És una mena de Sísif psicològic: quan creus que ja s'ha acomplert, torna a mobilitzar-se. La pulsio es diferencia de l'instint perquè se situa en el llindar entre la biologia i el psiquisme i no respon només, ni fonamentalment, a les demandes instintives exigides per la supervivència (menjar) o la reproducció (sexe). La pulsio té una estructura diferent i encara que també abasta aquests àmbits ho fa d'una altra manera. A partir del 1964, Lacan també es va ocupar de la pulsio. El psiquiatra francès estableix un tall entre parlants i no parlants, entre aquells éssers capaços d'expressar un món simbòlic o el seu buit a través de la teranyina del llenguatge, i els qui no. El cos dels parlants troba satisfacció a les carències en quatre estructures bàsiques, el pit (oral), la femta (anal), la mirada (escòpica) i la veu (invocant) que originen les quatre grans zones erògenes en forma de forats: llavis, esfínters, orelles, parpelles. I és en aquestes zones marca des pel buit i la pèrdua on la pulsio troba la font. Però perquè la satisfacció es realitzi cal la intervenció de l'Altre. Un Altre com a lloc de paraula en què manca un últim significant i també encarnat en figures concretes: la figura materna que ens alimenta o la paterna que estableix els límits. Tot es resol en el llenguatge, l'amor i la mort. Però

s'ha d'evitar caure en els forats, no ser-hi engolits, perquè cal que la pulsio es desenganxe de certes formes de satisfacció o gaudi que poden portar el subjecte a l'auto-destrucció. Per això, el desig s'oposa a la pulsio de mort o de violència de forma que per encarar el buit i el forat els rodeja (*detour*). El desig és la força motora que empeny el dramaturg a convertir la pulsio individual en un discurs col·lectiu humanitzador com explicava Hannah Arendt: el fet de posar-se a escriure una obra de teatre, ja siga sobre la guerra o sobre qualsevol altre tema, pot ser un treball individual o no; i sobretot, la producció o muntatge és una activitat col·lectiva (*discursiva*) que, en conseqüència, suposa alguna cosa més que una pulsio individual perquè demana una investigació o exploració de les situacions, el to i els personatges que s'hi posen en joc, les veus que cal escoltar-hi, la forma d'interpretació o les relacions amb el públic. Demana també un temps, una disciplina i un pla de treball que supera la pulsio-descàrrega immediata. La pulsio pot haver estat l'empenta primària davant un fet, una notícia, una imatge, un crit, una llàgrima o un silenci. Tant és. Però hem de donar un pas més per bastir la denúncia crítica de l'horror i la mort. Això és, per fer de la guerra l'objecte d'un discurs que la «humanitze» i la puguem acceptar o denunciar. Tant l'escriptura com el possible muntatge són processos que superen el xoc impulsiu i el transformen en un projecte discursiu racional: un projecte de miralls ètics, com Èsquil en *Els perses* o Eurípides en *Les Troianes*. La pulsio és continguda per la raó: raó ètica i estètica, crit, plany o poema escènic elaborat amb disciplina, temps i decisió.

Unes pàgines després, Lescot resumeix el seu pensament bàsic: «Art d'inventar des situacions, en tenant compte des

donées fournies per l'espace et le temps, le théâtre et la guerre obéissent potentiellement à la même définition structurelle. Nul doute dès lors que la guerre, qui s'invente ses propres formes, entraîne le théâtre à faire de même lorsqu'il la prend pour objet, lorsqu'elle le travaille comme pulsion et com dynamique» (2001: 14). No sé si en realitat el teatre i la guerra tenen potencialment la mateixa definició estructural. Des del meu punt de vista, poden compartir el discurs com a base per a la seua «humanització» i complexitat. Una complexitat que no transforma ni la guerra ni el teatre en un absolut autosuficient, sinó en la gran varietat de formes i maneres discursives que l'escena ha presentat des de l'origen. És evident que la guerra «s'invente ses propres formes» com es comprova amb un repàs superficial per la història dels diferents conflictes, des del llançament de pedres a l'ús de míssils nocturns o els drons. Així mateix, des de la primitiva tragèdia a les performances, els musicals, les comèdies, els drames o les tragèdies contemporànies posteurocèntrics també hi ha una grandíssima evolució discursiva tant des del punt de vista tecnològic com estètic i formal. La relació entre la guerra i el teatre occidental és una relació pluriforme i dialèctica (històrica). Però aquesta relació pot ser externa o interna. És evident que si el teatre pretén fer-ne un plantejament extern com a gran espectacle de masses sempre estarà en inferioritat de condicions respecte del cinema o l'audiovisual. Només cal pensar en pel·lícules com *Troia* (W. Petersen, 2004) o *Alexander* (O. Stone, 2004) sobre les guerres i els imperis antics. O amb la mateixa *Lawrence of Arabia* (D. Lean, 1962) i la gran bellesa i fascinació del desert. Fins i tot la Guerra Freda ens ha deixat un reguitzell de pel·lícules centrades sobretot en aspectes externs que servien

de propaganda al bloc respectiu. Pensem en *Torn Curtain* (A. Hitchcock, 1966) i en els milers de productes consumistes i irrelevants, tret d'algunes notables excepcions com ara l'extraordinària *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (S. Kubrick, 1964) que, amb el recurs de la sàtira, ens presenta els perills i les mentides d'una modalitat guerrera tan novedosa i pròpia del segle xx com els totalitarismes. Per contra, considerem obres com *Roma, città aperta* (1945) i *Germania, anno zero* (1948) de R. Rossellini on l'espectacularitat externa perd protagonisme i es concentra sobretot en les seqüeles i els horrors interns de la guerra. *Apocalypse Now* (F. Ford Coppola, 1979) seria un exemple de síntesi d'ambdós aspectes. Al principi, assistim als atacs dels avions i les explosions de napalm en un conjunt de plans d'una bellesa fascinant reforçats per la música de R. Wagner. Són imatges equívokes perquè el seu impacte resulta extraordinari i potser perdem el punt de vista de la mort que escampen. A poc a poc, però, ens endinsem en les entranyes de l'horror davant el capità Kurtz (M. Brando) on les imatges del seu cap pelat i el rostre mig il·luminat ens mostren la degradació moral, la crueltat i la perversió, els claroscurs de la seua ànima: la fascinació dóna pas a la repulsió. Mentre les seqüències dels atacs contenen una bona dosi d'èpica militarista, brillant i seductora, el cap de Kurtz no presenta equívocs i despulla de forma esfereïdora la guerra per dins: el cor de la guerra, el cor de les tenebres. I aquesta és la gran possibilitat del teatre: manifestar la veritat interior de la guerra, convertir en discurs de formes múltiples i en presència la complexitat humana de l'horror.

Així, doncs, el teatre ens acosta sobretot a la veritat interior de la guerra, que diria Hannah Arendt: «Después

de la Primera Guerra Mundial experimentamos la práctica de “dominar el pasado” en un torrente de descripciones de la guerra que variaban enormemente en forma y calidad y, por supuesto, esto no solo sucedió en Alemania sino en todos los países afectados. Sin embargo, tenían que pasar casi treinta años antes de que apareciera una obra de arte que mostrara con tanta transparencia la verdad interior del hecho que fuese posible decir: sí, esto fue lo que sucedió». I això és possible perquè «lo que distingue el significado de un acto solo se revela cuando la acción en sí ha concluido y se ha convertido en una historia susceptible de ser narrada» (Arendt 2001: 30). És a dir, quan esdevé una vivència discursiva compartible des de l'emoció i la veritat. Però quina pot ser aquesta veritat interior que, en manifestar-se en un fet exterior (l'obra d'art), ens commou i l'acceptem com a vertadera? La que ens presenta cronologies, discussions, dades, etcètera? Em sembla que no: la que penetra més enllà de tot això, destria el gra de la palla i ens mostra el joc d'interessos i l'horror, allò que realment ens commou tant emotivament com intel·lectualment i, d'alguna manera, ens obliga a ser diferents. No per la força d'un món paral·lel al nostre, una forma absoluta, com en el cas del drama modern que analitza Szondi; sinó perquè s'endinsa tan endins del nostre món i ens ofereix un discurs tan contundent que no podem deixar de reconèixer-nos-hi. I això no és exclusiu d'una forma concreta.

En realitat, la guerra són les seqüeles de la guerra. Unes seqüeles el càlcul de les quals esdevé la raó del començ i objectius de les hostilitats. Per estrany que sembla, l'horror no està tant en el llançament d'una bomba com en el que s'hi vol aconseguir, amb la qual cosa es justificarà la destrucció causada. Sovint es fan experiments militars, es

llancen bombes i es proven altres ginys mortals. Però això no és cap guerra: són investigacions per destruir l'enemic i aconseguir la victòria. Això és l'única cosa que hi compta: la victòria contra uns enemics polítics o que ens impedeixen d'obtenir els recursos que ens interessin (petroli, gas, aigua...) i el poder que això ens donarà. Molts historiadors, per exemple, consideren que la Guerra Civil Espanyola hauria pogut ser molt més curta perquè el bàndol republicà no comptava ni amb les ajudes ni amb l'organització dels *Nacionales*, però ni Franco ni els franquistes ni els bisbes o cap dels lobbys que hi donaven suport no ho van voler: calia destruir l'enemic quant més millor per assegurar-se un poble feble i sotmès a llarg termini. La mort i la destrucció més que una seqüela és l'objectiu. I el mateix passa ara amb la destrucció de la població civil i infantil o amb l'eliminació de periodistes: ja no els necessiten per contar o il·lustrar la marxa victoriosa o les mentides. Amb la Guerra d'Iraq i la gran falsedat de les armes de destrucció massiva, els periodistes que intentaven contar la veritat es van convertir en molestos i contraris als interessos dominants. A més a més, amb l'arribada de les noves tecnologies a l'abast de tothom, mòbils, tauletes i internet, els diferents sectors ja tenen les plataformes que necessiten per difondre les seues veritats i els periodistes honestos són un destorb. I encara que el mecanisme interior de la guerra sempre és el mateix, cada dia és menys important l'heroisme o el coratge èpic dels contendents en la recerca de més eficàcia i precisió destructiva. De fet, a les darreres guerres ja no hi ha cançons; l'important és l'aspecte visual: televisiu. Però les seqüeles continuen. I això és el que tracta el teatre: les seqüeles que, al capdavall, són els veritables objectius i motivacions de la guerra.

A continuació, presentem alguns escenaris de la guerra, un petit recorregut per algunes mostres de la dramaturgia sobre la guerra des dels grecs fins al nostres dies, més o menys. Cal observar que, en totes aquestes mostres, no n'hi ha cap del «drama modern» de Szondi. Són mostres anteriors (Eurípides, Aristòfanes, Shakespeare, Lessing, Büchner) o en el límit temporal contemplat pel teòric (Brecht, Espriu). Però les obres de Brecht o d'Espriu encara que entren en el període estudiat per Szondi, o bé trenquen amb la forma absoluta (Brecht) o bé se situen al final del període (Espriu) i sobretot cap ni una resposta als criteris estètics i ètics d'aquell «món paral·lel» tancat sobre si mateix. Configuren un procés diferent (Arendt 1999: 47). Un procés creatiu en el qual, a més de constatar i manifestar la diversitat de formes i tècniques per envoltar el nucli interior de la guerra, també ens hi fixarem en el concepte de veritat que sol alimentar i justificar les raons d'un conflicte armat. Una veritat arrelada massa sovint en el criteri de veritat única o absoluta que molts dramaturgs han tractat de combatre i que potser només un, Espriu, ha aconseguit donar-hi en el clau.

2 TEATRE, GUERRA I VERITAT

1 Eurípides i Aristòfanes: tragèdia i provocació

És evident que els conceptes de tragèdia i de tràgic han evolucionat al llarg dels segles tant en la seua accepció literària com en la filosòfica, coses que si bé són diferents, no sempre resulten clarament diferenciables perquè tota tragèdia literària expressa també un pensament. Però el

fet de la seua evolució i canvis no significa la seua mort com pretenia G. Steiner en el llibre *The Death of Tragedy*. Més que una pèrdua irreparable, els canvis en manifesten la vitalitat i adaptabilitat al present, la superació de totes les rigideses que l'encotillen i l'obrin al futur. També han evolucionat els conceptes i les formes de la guerra, l'economia o la sexualitat i això, evidentment, no n'ha significat la desaparició. Considerar que la tragèdia ha mort perquè s'ha transformat no deixa de ser un pensament «conservador» o negatiu respecte de l'evolució inevitable i la força de la tragèdia mateixa: el concepte o la idea primera ha canviat, però no ha desaparegut, sinó que hi viu i reviu en altres maneres: és com dir que la família ha mort perquè ara hi ha altres formes de família.

Per a Aristòtil, la tragèdia «es mimesis de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en language sazonado, con cada una de las especies de especias separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación [*kátharsis*] de las pasiones» (*Poética*, 1449b). La influència del filòsof sobre l'occident cristià no es produí fins a l'edat mitjana i, encara que, com diu el professor Salabert, la *Poètica* no és més que un «esbós» (2013: 30), el seu influx ha estat molt notable de manera que no ha cessat de generar adhesions o refusos incondicionals. Però aquesta primera definició aristotèlica ha estat la base per a la concepció i pràctica posteriors, expandint-ne i impulsant-ne la creativitat i el sentit. També ha estat la regla d'or de preceptistes i teòrics que, massa sovint, han actuat com a veritables policies a la caça de qualsevol desviació. Això ha produït moltes rigideses i equívocs com, per exemple, les tres unitats (acció, temps

i espai) atribuïdes a Aristòtil i que en realitat són de Lodovico Castelvetro (1505–1571); o la limitació de personatges (reis, nobles i gent de classe alta) així com les varietats de llenguatge, el tipus d'accions, la tallant separació de gèneres, etc. La seua concepció de la *kátharsis* també ha estat interpretada en un sentit mèdic com una eliminació o purgació de les toxines del cos i l'ànima, o bé com una reparació i consolidació de les normes socials. Com diria Peter Szondi, tot s'ha extralimitat i tant la mimesi com la catarsi abandonen el seu context literari i dramàtic per assolir uns valors que no tenien (Škrabec 2002: 32).

Un dels primers a trencar aquestes rigideses va ser Shakespeare: supera les tres unitats, crea personatges de totes les capes socials i un llenguatge amb diferents registres, ric, viu i adequat, en general, als personatges que parlen i les situacions en què ho fan. Així, a *Hamlet* es burla de la rígida classificació genèrica de Poloni (Act. II, esc. 2) i aconsella els actors tant sobre la interpretació com sobre les obres: «Tampoc no has de ser massa insípid [...]. Harmonitza el gest amb la paraula i la paraula al gest, amb aquesta observació especial: no desbordis la modèstia de la Natura, perquè qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut i té encara la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa, mostrar a la virtut la seva pròpia figura i al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la seva forma i el seu estil propis» (Act. III, esc. 2). La tragèdia com a mirall per mostrar la virtut o combatre el vici és el propòsit de l'àngel que fa fins i tot del teatre «l'esquer» o el «parany» per «fer picar» o «atrapar» la consciència del rei (*The play's the thing | Wherein I'll catch the conscience of the king*. Act. II, esc. 2): això és el que commourà el seu públic. Però Shakespeare/Ham-

let té la suficient lucidesa per saber que aquesta opció és seua i de la seua època i que cada època o generació ha de buscar el seu camí específic per expressar la tragèdia. Amb tot, el tema del mirall, des d'una altra perspectiva, reapareixerà en les dramatúrgies de segle XX, ja siga en els miralls del «Callejón del Gato» (Valle-Inclán) o en el mirall de la veritat d'Espriu. La tragèdia shakesperiana és una tragèdia impura que no s'ajusta al model rígid de la *Poètica* com sí fan, o intenten fer, els tràgics francesos. Per això, al segle XVIII, l'alemany Lessing encapçala un moviment de repulsa no només contra les falses interpretacions de l'obra aristotèlica, sinó contra el formalisme del teatre clàssic francès, i posa com a model les obres de l'anglès. Lessing, i després Schiller i Goethe, orienten el nou teatre alemany cap a la tragèdia burgesa, un llarg trajecte que, passant per Büchner, els naturalistes i tants d'altres arribarà al mateix Brecht i el seu rebuig al teatre aristotèlic. Un teatre que no era precisament el d'Aristòtil. Segons Simona Škrabec, la baula que enganxa el segle XIX amb el XX és la tragèdia *La senyoreta Júlia* (1888) d'August Strindberg ja que en aquesta obra «els motius del fracàs són múltiples i aquesta multiplicació i la diversificació de causes i efectes és típica de l'època en la qual [ell] va viure» i «vàlida [també] fins als nostres dies» car la multiplicitat, pluralitat i diversificació «és el tret més característic de la literatura del segle XX» (2002: 42–43). I del XXI. En efecte, avui no acceptem cap ni una d'aquelles rigideses ni formalment ni filosòficament: som fills i pares de la barreja o la fusió sense que això signifiqui sempre la confusió. Però això no vol dir que no hi ha tragèdies encara que no s'ocupen de gent ni d'accions «nobles i eminents». I què vol dir, ara, aquesta noblesa i eminència? Que no és

«noble i eminent» la tragèdia de la immigració, la discriminació, els maltractes a les dones, la manca de treball i les angoixes personals i íntimes que tot això provoca fins a portar les persones al crim o el suïcidi? Es tracta d'un destí fatal regit per forces ocultes o superiors? A més a més, hi ha també el problema de la veritat i la mentida, les manipulacions informatives que poden justificar l'horror i la violència d'una guerra. I el fanatisme religiós. La mateixa Škrabec diu que «si som honestos, la vida no ens dóna mai la possibilitat de conèixer la veritat, l'únic que podem fer és interpretar els fets i construir-nos la nostra pròpia versió de la veritat» (2002: 43). No estic segur que això siga exactament així. Però hi tornarem perquè aquest és un tema que, com es veurà, amara també les obres que ací considerem.

Per a Ronald Gray, biògraf de Brecht, les idees sobre la tragèdia canviaren també durant la Primera Guerra Mundial potser degut a la guerra mateixa: «Se ha dicho que el alcance de la guerra hizo que las tragedias individuales perdieran importancia: frente a millones de muertas, una sola muerte representada en el escenario parecía trivial o exagerada» (1979: 146). I més encara, les condicions de vida del proletariat, mal que no tenien la grandesa mítica de Fedra, Èdip o Lear, eren inferiors? Ronald Gray insisteix en el fet que l'important és que la tragèdia no queda exclosa perquè canvien les condicions externes en les formes de vida: Pasolini acosta la tragèdia al món obrer i al dolor de les mares (*Accattone, Mamma Roma, Edipo Re...*) i ens aboca al ritual sense sentit del poder absolut que ens redueix al no res (*Salò o, le 120 giornate di Sodoma*). Perquè no estem sotmesos només als perills de la destrucció nuclear o econòmica, sinó a la desaparició de nosaltres

mateixos: la dissolució de la nostra identitat com a éssers humans que tant ha denunciat Hannah Arendt.

Peter Szondi, en un altre treball sobre la tragèdia, manté un nucli tràgic al llarg dels temps. Recull la idea bàsica de tragèdia i tragicitat tant de Hegel com de Benjamin. Per a Hegel, allò tràgic es configura des de la contradicció i la dialèctica moral/llei, individu/col·lectiu, particular/general, judaisme/cristianisme... fins arribar a tenir un abast general: «Elevada a principio universal [la dialèctica], no tolera ámbitos que se le mantengan sellados. De este modo se apreciará como conflicto trágico fundamental precisamente aquel que necesariamente se desencadena entre el origen de la dialéctica y el ámbito respecto al cual, al generarse, queda separada» (Szondi 1994: 197). És a dir, se separa del conflicte concret per esdevenir una llei general: de l'heroïna concreta, Antígona, a l'humanisme de respectar els morts per sobre les diferències i les lleis imperants: els drets humans que s'han de respectar també en les guerres. Amb tot, la mateixa història de la filosofia d'allò tràgic no està exempta d'una determinada condició tràgica. I no està exempta per allò que podríem anomenar la paradoxa d'Ícar: «Una vez alcanzada la perspectiva [filosòfica] sobre la estructura de lo trágico, se desploma sin mayor resistencia. [...] Parece, pues, que la filosofía no puede captar el elemento trágico... o bien que lo trágico no existe» (Szondi 1994: 229). I això seria així perquè, segons Benjamin, la filosofia tracta de captar la idea i la idea «no es algo general que contenga lo particular, como tampoco un concepto al que tengan que subordinarse los fenómenos, sino la *ordenación objetiva virtual de éstos, su configuración*» (Szondi 1994: 230). I aquesta configuració, tant històrica com estructural, es dona en la dialèctica. La dia-

lèctica tràgica seria, doncs, aquell element que es manté sempre per sobre de modes o escriptures literàries. Una dialèctica tràgica que pot abocar els protagonistes a la mort. Una mort que es pot produir o bé pel descobriment de la pròpia identitat o per no reconèixer-la i acceptar-la. Així, la mort individual pot ser la vida col·lectiva d'un grup. La pèrdua és terrible, però el dolor adquireix un sentit per restitució d'algun tipus d'ordre o de pau. És el que passa en algunes autoimmolacions de gihadistes o en la història d'alguns màrtirs cristians: el component tràgic és la mort, però no la falta d'identitat ja que no només obtenen la glòria del més enllà, sinó també de la memòria històrica del seu poble: la mort és vida. Si aquesta memòria se'ls negués és quan es perdrien en el no-res i no obtindrien cap restitució ni per a ells ni per al seu poble. És el que passa, *mutatis mutandis*, amb els republicans espanyols que jauen a les cunetes o les fosses comunes sense que se'ls pugui fer el reconeixement o restitució deguts perquè no es vol aplicar la llei de Memòria Històrica. Al contrari. I alhora es castiga la comunitat perquè les possibles Antigones, reals o simbòliques, no tenen prou força per restituir la memòria. D'aquesta manera, la jerarquia de l'Església, que no va ser privada del cos de Jesús, en la seua realitat espanyola actua com a Creont: imposa la seua llei, només tolera el reconeixement dels seus Etèocles i nega la pau restitutiva als altres. Així, doncs, per a Szondi, el nucli permanent de la tragèdia, la dialèctica, es manté i el teatre, en la seua diversitat de formes, continua expressant-ne l'essència encara que no a la manera d'Aristòtil i menys encara des de la forma absoluta del drama modern.

El filòsof Eugenio Trías vincula el sentit tràgic a la identitat i no al fet que hi haja més o menys cadàvers sobre l'es-

cenari: Èdip, per exemple, no és cap tragèdia, encara que s'arranque els ulls i Iocasta, l'esposa i mare, es penge. I no ho és perquè al final hi ha un final: una *anagnòrisi* reveladora de qui és, encara que el desvelament de la identitat siga terrible; però s'han acabat els dubtes i pot començar l'acció. O no. Tot depèn de la seua voluntat. La tragèdia ha donat pas al drama, però ja no és una tragèdia perquè ha resolt el conflicte. Fins i tot Hamlet, el suposat príncep dels dubtes, al final té també un final: ha verificat el que li va encomanar el fantasma del pare i l'oncle-rei Claudi ja és inequívocament l'assassí. Per això, després de l'assalt pirata (Act. IV, esc. 6–7; Act. V, esc. 2), desapareixen els dubtes i comencen les accions: la màquina de matar en què finalment es converteix. Una vegada més, la tragèdia (l'espectre és real o una emanació del somni i el dolor? I jo, qui sóc: un bon fill digne i valent o un covard?...) ha esdevingut drama i al final el príncep mort és aclamat pels invasors com «un gran monarca» si hagués accedit al tron. El *Rèquiem* de Verdi, per contra, es manté com un cant tràgic perquè no hi ha final. Compost el 1874 per a la Missa de difunts en honor d'Alessandro Manzoni, Verdi, que no era creient com el seu amic, va eliminar l'*Amén* final de forma que la nota del cor s'allarga i queda en suspens deixant que el dubte plane sobre tot i sobre tots: hi ha Déu? Hi ha una altra vida com sí creia l'amic mort i predica l'Església?... Verdi no ho té clar. Respecta les creences de Manzoni, però no les comparteix. El dubte continua i no provoca la resolució de l'acció: «Drama y tragedia, dos polos, dos tipologías por las cuales puede discurrir la sensibilidad, el erotismo. Y también el pensamiento, la lógica. El drama tiene que ver con una aventura o viaje, con una migración por *terra incognita*» (Trias 1984: 63). Però en el drama,

el viatge «conduce al individuo hasta el género, sea éste la estirpe, el clan, la familia, el municipio, la iglesia, la clase, el partido o la nación. [...] El drama es la exposición *diacrónica* de la estructura que ensambla el individuo con su estirpe y su blasón. Es el proceso que lleva al individuo hasta lo universal, al singular hasta el *concepto*» (Trias 1984: 146). I des del punt de vista de l'erotisme, «el talante dramático halla en el orgasmo su entelequia». Mentre que «el trágico se cumple en el extravío» (Trias 1984: 63) perquè «lo propio de la tragedia es la negación de toda conclusión [...] El hombre trágico no quiere renunciar nunca a nada y por lo mismo no quiere definirse, determinarse, decidirse» (Trias 1984: 132). La nostra situació actual, voluntàriament o no, potser s'assembla massa a aquest model perquè, a pesar de tantes targetes que ens identifiquen, des dels carnets d'identitat a les targetes de crèdit, el carnet de conduir, el de sanitat, el carnet de soci d'un club o d'estudiant, potser ens aboquen més que mai al dubte tràgic, al qui sóc jo, realment jo, entre tant de soroll i tants mecanismes identitaris: jo sóc el que apareix en tots aquests carnets i controls? O sóc un més dels personatges «sin identidad que vagan extraviados por un espacio vacío»? (Trias 1984: 146–147). L'espai buit del nostre interior, aquella imaginació morta que encara imagina a què Beckett ens aboca (*Company*), no la fatalitat de cap destí aliè o cap *Godot*; sinó la boca oberta que s'autoenganya parlant-se en companyia per fer-se companyia i intentar identificar-se, humanitzar-se, reconèixer una veu i una imaginació activa: un discurs coherent. Com la calavera del bufó Iorick amb la boca eternament oberta (*Hamlet*. Act. v, esc. 1). Una boca oberta per pronunciar paraules en una recerca desesperada que no sabem si tindrà final. *Horror vacui*? El sacrifici de mi

mateix a l'altar de mi mateix, solipsisme destructor? O el sacrifici de mi mateix al soroll d'un món incapaç de callar? I per què una boca xerraire i no una carícia? Potser aquesta siga també una de les deus tràgiques del nostre temps.

La tragèdia, doncs, lluny de morir, té avui «un vasto sentido», com defensa Kadaré (2009: 16) el qual, a més, planteja una nova hipòtesi sobre el seu origen ja que cap de les hipòtesis que s'han barallat fins ara és concloent: ni les especulacions sobre Tèspis, les danses i cants diti-ràmics, ni la contraposició nietzscheana Apol·lo-Dionís... Com hem apuntat més amunt, Kadaré considera que el veritable pare de la tragèdia és Èsquil i que el mòbil estaria en una mena de sentiment de culpa o remordiment davant tanta mort i desolació que causen les guerres. Es tractaria d'una falta moral inesborrable: «Como al hombre a quien de repente, después de largo tiempo y justo cuando menos lo espera, sacude la remembranza turbadora de un crimen cometido en la juventud, de igual modo asaltaron bruscamente al pueblo griego los remordimientos. [...] Este arrepentimiento colectivo, el remordimiento de conciencia que involucra a todo un pueblo, puede sonar algo rebuscado, no demasiado creíble, pero el hecho de que se convirtiera en el principal alimento de la literatura griega antigua constituye argumento suficiente para creer que existió en realidad. Pruébese a eliminar Troya, pruébese a suprimir por tanto al muerto que permanece tendido en mitad de ella como en una ceremonia funeraria, y de la literatura griega no quedará ni la mitad». Per això, els escriptors grecs van voler alliberar la col·lectivitat i «por vez primera en la historia de la humanidad, la conciencia de todo un pueblo experimentaba una zozobra semejante» (Kadaré 2009: 20–21). Angoixa i alliberament. Allibera-

ment de l'angoixa per haver-la mirat de cara, per haver assumit els cadàvers i els fantasmes que s'aixecaven de les tombes. A la Bíblia també hi un primer acte mortal (Gn. 4: 1-16), però a diferència dels grecs, Caín s'oculta: l'home s'emmascara en el temor del càstig diví, no assumeix l'acció ni planta cara al «Jutge i Arquer» (Espriu) per mostrar-li o exigir-li la seua part de responsabilitat en la violència. A la Bíblia no hi ha tragèdia, entre els grecs, sí. L'acte sacrificial primer (Troia, Abel), té un sentit i un valor completament diferents: els grecs generen una literatura del temor i la compassió; la Bíblia, de l'ocultació i la culpa davant un Déu terrible que seguirà sent l'amo del culpable perquè «si algú mata Caín serà venjat set vegades» (Gn. 4:15). Entre els grecs cadascú ha d'assumir la seua part de responsabilitat i els déus no hi donaran cap més protecció que la que puguen d'acord amb la correlació de forces del seu poder. El monoteisme bíblic deixa l'home a mercè de la voluntat i els interessos d'un Déu únic que, a vegades, és amable i altres ferotge: l'home sempre serà una criatura immadura i insegura entre les seues mans, la seua mirada o la seua rialla. El déu bíblic vol una humanitat sotmesa o la castigarà. El politeisme grec fa de l'home un ésser adult i responsable dels seus actes. L'home grec és l'home de la catarsi pública (política), l'home bíblic és la criatura culpable davant Déu: un déu que elegeix un poble i no té cap inconvenient a destruir-ne la resta. Si més no, això pot ser vàlid fins a l'arribada de Jesús que obri nous camins i ens mostra una altra realitat divina més propera, universal i tendra.

Siga el que es vulga de l'origen de la tragèdia que presenta Kadaré, resulta un mirall i una apel·lació perquè no es tractaria d'un «remordiment» passiu o autodestructiu, sinó actiu i creador: els monuments poètics (Homer)

o dramaturgics (tragèdies, comèdies), en són una prova. I aquest acte d'assumpció creativa de la responsabilitat col·lectiva és el que està a la base i impulsa la nostra cultura tot i que avui... em sembla que hi patim un dèficit de responsabilitat. No sembla que els EUA, per exemple, hagen actuat de manera semblant en el reconeixement o de complicitats en tantes i tantes guerres militars, econòmiques o socials que han destruït pobles sencers (Japó, Vietnam, Xile, Iraq...): han fet de la guerra un negoci i un gran espectacle, bàsicament cinematogràfic, amb molt poc sentit autocrític en general. Ni tampoc els franquistes vencedors. Només alguns artistes alemanys amb obres com ara *Plaça dels Herois* (1988) de T. Bernhard, *Nascuts culpables* (1988) de P. Sichrovski o *El lector* (1995) de M. Schlink, entre d'altres, semblen haver intentat transformar el «remordiment» en un acte de creació artística com els grecs a pesar de la irritació d'alguns compatriotes.

De les trenta-tres tragèdies conservades set són d'Èsquil, set més de Sòfocles i les dènou restants són d'Eurípides. Alguns consideren que aquesta desproporció respon, entre altres motius, a la influència de Sòcrates (Kadaré 2009: 74-75). Però gran part d'aquestes tragèdies gira al voltant de dos nuclis guerrers, la Guerra de Troia o el Cicle Tebà: la guerra fratricida dels fills d'Èdip. Però la guerra no està només present en les tragèdies clàssiques, sinó també en la Comèdia Antiga. O siga que, com hem dit abans, el tractament de la guerra és genèricament multiforme. Ara ens ocupem d'una tragèdia d'Eurípides, *Les troianes*, i d'una comèdia d'Aristòfanes, *Lisístrata*. En tots dos casos, el protagonisme el tenen les dones perquè eren i continuen sent la baula més feble de la cadena de seqüeles. O potser no, si com vol Aristòfanes, utilitzen bé les seues «armes».

Eurípides: la gossa

Les dades sobre la vida d'Eurípides no són moltes ni a vegades gaire fiables perquè, en general, s'extrauen de les comèdies en què Aristòfanes el feu objecte de les seues ironies o els seus atacs. Se suposa que va nèixer al voltant del 485 A.C. a Salamina. El pare era comerciant i la mare venia d'una família de llinatge. Tenia una immensa curiositat per saber, des de la pintura a la filosofia, i es féu amic de filòsofs renovadors com Sòcrates i els sofistes, la influència dels quals es pot resseguir en les seues obres. A diferència de Sòfocles, Eurípides mai no es va interessar per la política. La seua imatge correspon més a la d'un intel·lectual concentrat en diferents qüestions de tota mena. Representa el racionalisme i la modernitat que va envair Atenes en el s. V A.C. per la qual cosa tenia fama de ser un impiu respecte dels mites, l'estat o les lleis, i considerava que la raó, l'ordre i la pau eren assetjades per la irracionalitat i la violència. Això li va valdre la incomprensió d'un sector del públic i d'altres artistes com ara Aristòfanes suposadament més ancorats en el passat. L'any 408 A.C. marxà a Macedònia, probablement fugint de la guerra del Peloponès (431-404 A.C.), a la cort del rei Arquelaus, on va morir el 406 A.C.. Eurípides es féu eco de l'esperit crític del seu temps i va modelar grans figures femenines, molt complexes, com Fedra o Medea que es mouen entre la raó i l'instint: homes i dones són responsables o víctimes de les seues contradiccions i els déus representen una superestructura d'interessos sovint capriciosos i irracionals. Per això, en les dènou tragèdies conservades, el Cor ja no respon als mecanismes tradicionals i fa servir el *deus ex machina* per arribar al desenllaç de moltes històries, demos-

trant així que l'important no era el final més o menys ben acabat, sinó el procés pel qual s'hi arribava.

LES TROIANES (415 A.C.) no va obtenir gaire èxit entre els atenesos probablement perquè de forma descarnada i cruel mostrava els desastres de la guerra i encara que ací es parla de la llunyana Guerra de Troia, a Atenes encara es vivia el clima de la Segona Guerra del Peloponés. L'obra ens presenta el final de Troia. Els vencedors, després de la gran destrucció, estan a punt de salpar amb la flota, però abans han de sortejar un grup de dones troianes: Hècuba, l'exreina, esposa de Príam i mare d'Hèctor i Paris, que ha perdut pràcticament tots els fills, haurà d'anar amb l'ardit Ulisses; Cassandra, la seua filla, profetessa, marxarà amb Agamèmnon; Andròmaca, la nora, vídua d'Hèctor és assignada com a esclava a un fill d'Aquilles. També hi ha Menelaos, rei d'Esparta i marit d'Helena, la causant de la guerra; el Cor de Captives Troianes i dos déus, Posidó i Atena. L'obra comença amb un pròleg on Posidó, després d'haver col·laborat en la destrucció de Troia perquè no se li havia pagat el salari convingut en la construcció de la muralla, ara es commou dels troians. Apareix Atena, molesta també perquè els grecs no han respectat els seus temples i li demana que procure un retorn amarg a la flota grega. Els déus arriben a un pacte de col·laboració i Posidó conclou: «Boig és, dels homes, el que destrueix ciutats, | i els temples i les tombes, sent asil dels morts, | en solitud canvia, que ell és qui es perd». Els déus es retiren i presenciem el primer gran lament d'Hècuba: «Ai de mi, on sec, al costat | de les barraques d'Agamèmnon! | Esclava sóc enduta, | vella com sóc, de casa, adolorida, | amb el cap devastat que fa pena». Entren el Corifeu i el Cor de les

Captives per donar pas, després, a l'herald Taltibi amb les ordres corresponents: els lots ja són fets i cadascuna té un amo diferent. Però Taltibi es mostra ambigu respecte de la sort d'una altra filla, Políxena, dient que servirà a la tomba d'Aquilles quan en realitat ja hi ha estat sacrificada. Després de conèixer el destí de cadascuna, entra Cassandra, «guarnida de les seves insígnies de sacerdotessa», i celebrant que serà l'esposa d'Agamèmnon perquè així «el mataré, i la casa li devastaré, | rescabaland-me del meu pare i dels germans». Per això, acabada la seua intervenció profètica on assegura que la mare no servirà Ulisses i que aquest patirà fins retornar a casa, Cassandra marxa feliç per aconseguir el seu destí. Hècuba torna a lamentar la seua dissort i apareix Andròmaca amb el fill, Astiàanax, en braços i l'escut del seu pare Hèctor en un carro. Andròmaca, que haurà de marxar amb el fill del vencedor del seu marit, comunica a Hècuba que la filla, Políxena, també és morta de forma que Aquilles té un doble tribut: la filla immolada sobre la seua tomba i ella, Andròmaca, com a esclava del fill. Torna l'herald Taltibi per endur-se el petit Astiàanax i així precipitar-lo des de les torres. Uns guàrdies s'emporten el nen davant la impotència de les dones. Després apareixen Menelaos, marit d'Helena i la mateixa Helena arrossegada fora de la tenda, però «abillada amb tota cura». L'acord és que ell la mateixa perquè ha estat l'ofès. Ella demana poder explicar-se i Hècuba recolza la petició de forma que Menelaos l'escolta. Però Helena, en un acte d'innoble desesperació, acusa Hècuba de tot el que ha passat per no haver matat Paris en nàixer acomplint la voluntat dels déus que li havien ordenat d'eliminar-lo perquè preveïen que portaria desgràcies a Troia. També acusa Menelaos perquè el va acollir al seu palau fent pos-

sible que ella i ell es conegueren. És a dir, Helena actua com molts polítics que sempre usen la tècnica del ventilador: escampen les responsabilitats per no assumir-ne cap. Hècuba rebut els falsos arguments i el Corifeu demana a Menelaos que la castigue. Ell decideix de fer-ho i ordena la seua lapidació. Helena implora a Hècuba i l'exreina aconseguix que no la lapiden. Menelaos llavors ordena que la porten a la popa de les naus. Però Hècuba demana que no s'embarque a la mateix nau que ell «perquè l'enamorat mai no deixa d'estimar del tot». I aquest va ser, en efecte, el final de la llegenda ja que Menelaos acabà perdonant-la i tornaren a viure junts. Finalment, tornen els guàrdies amb el cadàver del nen Astiànax i l'escut d'Hèctor. Rentem les nafres de l'infant i uns soldats s'enduran l'escut amb el nen mort. Calen foc a la ciutat i s'emporten les dones cap a les naus gregues i un sostre d'esclavatge. Així acaba la tragèdia, però la llegenda diu que els grecs van decidir lapidar Hècuba encara que, sota el munt de pedres, no es va trobar cap cadàver, sinó una gossa amb els ulls de foc. Una gossa testimoni del dolor, la injustícia i la fúria. I què va passar amb la venjança d'Atena que ens presentava el pròleg? L'espectador podia pensar, o no, que els déus no eren tan cruels perquè, en efecte, Ulisses va patir molt abans de tornar a casa. O potser només es quedava amb la sensació que eren éssers capriciosos i volubles que ara ajudaven els uns, ara els destruïen per mantenir el poder que representen el culte i els temples.

Nietzsche considera que Eurípides és el «corruptor» de la tragèdia grega perquè segueix «la dialèctica sofística. A través de él habla el *daimon* socrático» ja que «es evidente el parentesco de Eurípides con los planteamientos éticos, espitemológicos, ontológicos de la ilustración sofís-

tica» (Trias 1984: 97). En Èsquil o Sòfocles no hi ha cap hiat entre el ser i el dir dels personatges, entre la paraula i les coses, l'*ethos* i el *logos*. Però aquesta mena d'innocència o transparència primitiva es trenca amb Eurípides ja que, per a ell, com per als sofistes, «el lenguaje no fluye espontáneamente de la boca. Las palabras y las cosas han perdido su primigenia afinidad y consonancia. El lenguaje no pertenece al mismo sector del ser que las cosas, tiene otro origen que éstas. No es una criatura de la naturaleza, de la *fysis*, sino un producto de la industria, de la *téjne*». Per tant, és obra de la convenció, del *nomos*, la llei sancionada, convencional i sobrevinguda, creada pels humans d'acord amb determinades evolucions, pactes o interessos. És un tipus de llei que ja mostrava les potetes en el conflicte d'*Antígona*, però que en Eurípides es manifesta sense palliatius. O amb totes les ambigüitats que les estratègies de poder permeten. «La ley es factura *humana*, mientras que la naturaleza carece de legalidad real. La legalidad lingüística no tiene correlato en la legalidad real. No hay correspondencia entre la legalidad y el ser ni entre el pensar y el ser. No hay, pues, posibilidad de *verdad*» (Trias 1984: 98). De *veritat*, tal i com la planteja Eurípides seguint la nova filosofia dels sofistes. I aquest és un altre dels grans problemes que ens perseguiran i encara ens persegueixen a l'hora de considerar la veritat i la guerra ja que, encara avui, es vol tenir la veritat i imposar-la per justificar la mort i l'horror. Amb tot, el mateix Eurípides «no intenta desvelar la verdad de las cosas sino tan solo persuadir o refutar al adversario». Es tracta d'una veritat política o de la discussió pública. Eurípides manté una «filosofía ilustrada y humanista. En ello estriba su grandeza y sus limitaciones» (Trias 1984: 99). Una filosofia il·lustrada que

Nietzsche no podia suportar, però que arriba fins a nosaltres: Eurípides és l'iniciador de la modernitat en el tema fonamental de la veritat i la guerra. O si es vol, en la qüestió del fals absolut de la veritat i les justificacions que ens volen fer creure que les explicacions o «veritats» oficials són les úniques explicacions possibles per atacar un país i destruir-ne les cases i la vida.

Per altra banda, des de la perspectiva identitària, *Les Troianes* és una veritable tragèdia? A diferència d'Èdip, elles saben qui són: reines, princeses, mares o esclaves. On és, doncs, la pèrdua d'identitat? Quin és el problema identitari, si n'hi ha, que se'ns hi planteja? En principi, es tractaria del procés que ha descrit Trías: sabien qui eren, actuen i la seua vida podia estar en l'àmbit del drama o la comèdia, però ara han perdut el ser, ja no saben qui són i es veuen abocades al dubte i la tragèdia. Segons Aristòtil, això també forma part de la transformació tràgica perquè els personatges poden passar de la felicitat a la desgràcia o de la desgràcia a la felicitat. Dit d'una altra manera, del ser al no ser i viceversa. I això és així perquè la persona és *zoon politikon*, un animal polític o social: «animal cívico», en diu Trías, rebaixant-ne clarament el contingut i l'abast malgrat que, en efecte, l'especificitat humana no es basava en el fet «de ser un *ego* autònom i autàrquic, sino [en] su «ser-en-la-ciudad» (1984: 73). La persona és algú que és en societat i que no pot deixar de viure-hi si no vol perdre una part del seu ésser, o la mateixa raó de ser. No importa el tipus de collectivitat «política» en què visca. Això, d'entrada, seria irrellevant; el fet significatiu i necessari per a la seua identitat és la collectivitat. En el cas de *Les Troianes*, aquestes dones perden l'estatus ontològic que posseïen abans de la derrota. Si abans eren rei-

nes o representaven els àmbits més elevats de la societat, ara són esclaves: esclaves per al treball, el servei o el llit del guanyador. Però aquesta pèrdua va encara més enllà i no afecta només la dimensió social i pública, sinó íntima i personal: el buit que provoca aquesta pèrdua ontològica exigeix, tant abans com ara, ser reparat d'alguna manera, tornar a trobar-se com a subjecte o element actiu d'un collectiu, tornar a ser algú encara que siga com a lladre, estafador, criminal o gossa.

Aristòfanes: la provocació

Aristòfanes és el màxim representant de la Comèdia Antiga. Es diu que va escriure unes quaranta obres, però només en tenim onze i de la resta tan sols es coneixen alguns fragments. Sabem ben poc de la seua vida i fins i tot hi ha dades contradictòries. Va nèixer abans del 445 A.C. i degué morir al voltant del 385 A.C. Per això, alguns situen el seu naixement en el 450 A.C., però no és segur com tampoc no és segura la data de la mort. Malgrat això, sembla que es pot dir que va viure al voltant de seixanta-cinc anys, que tenia una petita propietat a l'illa d'Egina, que va patir des de molt jove les guerres del Peloponés; que no tenia pèls a la llengua a l'hora de dir el que pensava i que el seu gran talent ha fet que, a hores d'ara, identifiquem la Comèdia Antiga amb el seu nom, encara que la seua és una fórmula molt personal on barreja els fets quotidians amb visions més utòpiques, els diàlegs àgils i el sarcasme popular amb la volada i el lirisme d'alguns cors i exposicions. La major part de les seues peces presenten temes polítics en un to de festa i sàtira com correspon a la realitat de la Comèdia Antiga, per la qual cosa no s'està

de la burla o la denúncia del comportament dels diferents partits davant el conflicte militar que destruïa Atenes. És contemporani d'un altre poeta còmic, Eúpolis, del tràgic Eurípides o del filòsof Sòfocles. Va viure a l'època en què l'esclat del poder d'Atenes va xocar amb Esparta i on, a més d'aquest front extern, hi havia «una guerra civil larvada y a veces abierta» entre els partits imperialista i el moderat, o entre l'ala radical de la democràcia i l'ala moderada «que, a veces se unía, por fuerza de las circunstancias, a los oligarcas y conspiradores» (Aristòfanes 2006: 25). Apareix també com a personatge en el *Symposium* o banquet, de Plató, on fa una explicació humorísticomitològica sobre l'origen de l'amor. Entre les seues obres, cal destacar *Les vespes* (422 A.C.), *La pau* (421 A.C.), *Els ocells* (414 A.C.) o *Lisístrata* (411 A.C.).

Es diu que els homes pensen més amb la polla que amb el cap, encara que siguen homosexuals perquè la polla sempre és la polla. I aquesta creença popular, que també va cantar segles després el gran Catul en el poema XCIV. *Mentula moechatur* (1991: 264), sembla la base de la idea de *LISÍSTRATA* per acabar amb la guerra: l'obra se situa en el centre mateix de la Segona Guerra del Peloponès. Després que el 421 A.C. se signés una treva entre atenesos i espartans, les divisions internes entre oligarques i demòcrates van fer que la treva quedés en paper mullat i es van reprendre les hostilitats de manera que la guerra encara s'hauria d'allargar dèsset anys més. Això va indignar Lisístrata/Aristòfanes, cansada de tantes privacions i incoherències polítiques, per la qual cosa proposa a les dones una vaga sexual. Però algunes companyes no ho veuen clar com ara Calonice: «M'estimo més passar pel mig del foc! Que

com el pardal, amiga meva, no hi ha res». Lisístrata llavors troba el recolzament de Làmpito, una espartana. La vaga s'aprova i comença a fer-se realitat el seu pla. Les dones convocades són de tot Grècia, ateneses, tebanes o espartanes, ja que els efectes de la guerra són iguals per a totes: Lisístrata vol una solució panhelènica. Les dones ocupen l'Acroòpoli on es troben els diners de la ciutat. Uns diners que elles controlaran i així no s'usaran mai més amb finalitats militars. Però hi entra el Cor dels Vells, els quals ja no serveixen ni per a la guerra ni per al sexe i representen la gent gran ancorada en un passat de guerres i prejudicis que les joves no accepten. D'aquesta manera, el Cor de Dones coratjoses troba la seua rèplica en els ancians. Intenten calar foc a les portes de l'Acroòpoli i obligar-les a eixir, però elles es defensen contra «el foc que atien | vents i vells de mala mort!». El Corifeu considera que tot això es deu al fet que els homes són massa tous: «els hauríem de trencar un bastó a l'esquena». Però la Corifea respon: «Qui és el maco, eh, que me la fot? Els ous perdrà, el valent!» L'arribada del Magistrat ens proporciona un dels moments més lúcids on Lisístrata rebutja tots els seus arguments amb gran lucidesa i humor: «Però, a veure, pregunta ell, des de quan la guerra i la pau són assumpte vostre?» I ella hi respon: «Al principi de la guerra, amb el seny que ens distingeix, nosaltres acceptàvem tot el que fèieu els homes. [...] No és que hi estiguéssim d'acord, no et pensis. Quantes vegades, des de dins de casa, no us sentíem desbarrar en qüestions de vida o mort! [...] Vosaltres ens vau donar la idea: com que d'homes no n'hi havia, les dones ens posaríem d'acord per salvar la situació. Per quins set sous ens havíem d'estar de braços plegats? Ara us toca a vosaltres de callar i atendre'ns, com abans ho hem fet nosaltres. Feu

bondat i ja ho veureu: les dones us ensenyarem com es fan les coses». Encara ens esperen un seguit de moments i escenes divertits com quan el marit de Mírrina vol anar al llit amb la dona perquè «aquest pardal sembla engreixat a ca l'Hèracles». És una escena carregada de saborosos diminutius d'una gran força i vivesa expressiva que semblen arrencats de la boca de molts valencians actuals. Però finalment, els homes, excitats, parlen amb Lisístrata per resoldre el conflicte i aquesta els mostra la Concòrdia «representada per una noia nua», la qual cosa encara encèn més la trempera masculina de manera que no tenen més remei que posar-se d'acord, capitular i acordar la pau. Al final, els homes i les dones ballen tots junts.

El personatge de Lisístrata està modulad de forma molt acurada i plena de matisos; si bé, d'una banda, és la contundent «desbarataguerrers»; de l'altra, és la fina i intel·ligent líder que sap tractar les seues companyes, fer-les conscients de la seua dignitat i de les seues «armes», i així portar-les a la victòria amablement i coherentment. Gran coneixedora dels homes i les seues febleses, Lisístrata les utilitza no en benefici propi, sinó de la pau i la collectivitat, fent seure les diferents parts per arribar a pactes estables i millorar la vida de tothom. L'obra, doncs, no és només una argúcia divertida, sinó que va molt més enllà: va també contra l'economia que sustenta les guerres i contra la violència de gènere, a favor de la llibertat i la igualtat política entre homes i dones. És cert que la societat grega acceptava l'esclavitud, però també ara, massa sovint, acceptem l'explotació i l'esclavatge sexual de dones i menors.

No sabem quines eren exactament les idees polítiques d'Aristòfanes. Sovint se'n parla com d'un «conservador». Però em sembla que l'etiqueta no se li pot aplicar en el

sentit actual i menys encara en el sentit del conservadisme neoliberal. No em sembla que cap escriptor o dramaturg d'aquesta ideologia pugui presentar una obra tan crítica, sòlida o mordaç com la d'Aristòfanes. Ni Vargas Llosa ni Albert Boadella. Les qualificacions sobre les seues idees són contradictòries com indica Adrados: a vegades se l'acusa de reaccionari i altres de progressista igualitari ja que es burla tant d'algunes novetats com «està constantemente sugiriendo ideas nuevas [...] ¿Qué concluir, entonces?» (Aristófanés 2006: 28). Però és que cal concloure-hi res? El seu temps no és el nostre i les seues idees estan en les seues obres i algunes actituds públiques conegudes. Pot un humorista genial com Aristòfanes tenir una ideologia fixa i tancada o més aviat es tracta d'un pensament sempre críticament obert, quasi «anarquitzant», per dir-ho de forma anacrònica? Hi ha cap humorista actual amb qui comparar-lo, *mutatis mutandis*? Em sembla que no. Ni el Gran Wyoming ni molt menys encara Buenafuente. Potser alguns moments de *Polònia* (TV3). O una barreja de Gila, Lenny Bruce, Perich, El Roto, Forges, Quino i gent així. No coneixem les seues idees polítiques, però sabem que era un pacifista convençut perquè 27 dels 65 anys que va viure va haver de patir les guerres del Peloponès. Sabem també que, contràriament al que s'ha sostingut fins ara, no sembla que la seua crítica a Sòcrates en la comèdia *Els núvols* (423 A.C.) fos realment contra el filòsof, sinó que, amb la inversió típica de la ironia i el sarcasme, a qui ataca realment és al retorçut vell immoral Estrepíades que volia aprofitar els nous coneixements per no pagar els creditors, personatge que encara podem trobar passejant pels carrers o ocupant els seients dels parlaments: negar els artistes i intel·lectuals, si no en trauen el rèdit

polític o econòmic que desitgen. Sabem, a més, que solia utilitzar intertextos d'Eurípides malgrat les ironies que deixava anar contra la visió que aquest tenia de les dones. Però em sembla que això no és suficient per concloure que hi tenia un veritable menyspreu pel tràgic degut al seu «progressisme». Si el còmic utilitzava els seus textos vol dir que sabia valorar el talent literari de l'altre malgrat les divergències. A més, apareix també en el *Symposium* o banquet platònic al costat de Sòcrates i d'altres amics (189c–193d). Alguns han suggerit que Plató el va posar-hi com a representant de la comèdia per un joc de simetries ja que hi havia també Agató representant de la tragèdia o bé perquè conegués de prop la naturalesa real de Sòcrates i no la caricatura que n'havia fet (Platón 1988: 162). Potser. Però el fet significatiu és que hi és i que hi parla com un més exposant els seus arguments i escoltant els dels altres tranquil·lament. A més a més, sabem també que quan les esperances d'aconseguir una pau foren traïdes pels polítics de torn, «el desengany» el portà a «un allunyament de la realitat política, que és substituïda per una forma o altra d'utopia» (Aristòfanes 2010: 19). Un desig de canvi que desembocà en obres com *Els ocells*: una forma d'utopia que és, alhora, una crítica molt dura ja que els protagonistes fugen de la corrupció d'Atenes i busquen la ciutat dels ocells on portaran a cap una veritable revolució pacífica.

Per altra banda, el teatre d'Aristòfanes és una autèntica provocació. Provocació més o menys utopista per als seus coetanis i provocació per al nostre bon gust de burgesos o petitburgesos: hem col·locat els clàssics en una mena de mausoleu dissenyat per Calatrava, grandiloqüent, distant i caríssim, però amb bases de sorra podrida. Per això, ens sorprèn i fins i tot ens molesta la procacitat, el llenguatge

directe, contundent i festiu d'Aristòfanes; les seues desvergonyides al·lusions sexuals o la denúncia, amb noms i cognoms, d'alguns personatges o polítics que no actuen com ho haurien de fer per la qual cosa no s'està de dirlos-hi «malparits» si cal (*Lisístrata* 2010: 21 i 71). Una cosa és la distància històrica inevitable i una altra la terra cremada que hi posem per no sentir-nos alludits ni interpellats. El traductor i prologuista de *Lisístrata*, Cristián Carandell, així ens ho recorda en comentar la realitat festiva i lliure d'aquestes comèdies: «La cultura europea moderna, burgesa, ha contemplat amb estupor la irreverència de la comèdia envers els déus. Però, en el marc de la festa [...], l'explicació és, en realitat, molt senzilla. La finalitat de la rialla popular és capgirar l'ordre del món per tal de regenerar-lo. I els déus, en tant que autoritat suprema, en tant que part "superior", han de ser rebaixats, degradats, engolits per les parts "inferiors", les úniques que són creadores. [...] No té sentit, doncs, parlar de vulgaritat, de paraules o gestos grollers, per acontentar l'audiència» (*Lisístrata* 2010: 8). I Adrados encara insisteix perquè, després de la dictadura i el nacionalcatolicisme, «pienso que los tiempos están maduros, ahora, para esto [mostrar sense complexos ni censura el teatre aristofanesc]. A partir de la nueva libertad del lenguaje, de la abertura actual a los temas sexuales, a la parodia literaria y política, etc., de la difusión de "musicales" de diversos tipos, etc., puede comprenderse mejor que antes, pienso, este tipo de teatro» (Adrados 345). Tant de bo. Encara que, pel que sembla, Aristòfanes ha desaparegut de les programacions dels teatres oficials pagats amb diners públics. I qui sap si no és degut a l'antimilitarisme, la contundència, claredat i llibertat radical amb què s'expressa.

II Shakespeare: desconstruir la mentida

Encara que hi ha alguns dubtes sobre el cànon definitiu dels seus textos teatrals (Bloom 13–15; MacLeish 21–23 i Oliva 64–67), sembla que poden establir-se unes 38 obres segures de la gran marca del teatre occidental que és William Shakespeare. Més el no menys gran llibre de sonets i quatre poemes narratius. En 22 d'aquestes 38 obres autenticades hi ha la presència de la guerra bé de forma explícita o bé indirectament. Fins i tot hi ha casos que, si bé no podem parlar de guerra pròpiament, assistim a les disputes i rivalitats entre grans famílies com en el cas de *Romeo i Julieta* entre els Capulet i els Montagú.

El tema, doncs, sembla omnipresent en l'obra de l'anglès. Una obra que, a més de mostrar les eleccions del propi autor, ens revela també les tendències i els moviments profunds de l'època. I qui sap si per això la seua dramaturgia no té tant d'interès per a la nostra marcada per canvis, guerres i tensions de tota mena. Alguns consideren que ens hi trobem en ple canvi de paradigma, però sembla que hi ha coses que no canvien mai o que hi romanen enganxades com paparres, malgrat els canvis: les guerres, la mort i les tensions que solen acarnissar-se amb els més pobres. Però s'ha escrit tant i tan bo sobre Shakespeare que pot resultar fins i tot d'una gran ingenuïtat l'intent de parlar-ne una altra vegada. Amb tot, com diu A. Burgess, autor de la celebrada novel·la *A Clockwork Orange* (1962): «Lo que reivindico aquí es el derecho de todos los amantes de Shakespeare que hayan existido a pintar su propio retrato» (2006: 9). I això és el que intentarem en aquestes pinzellades sobre les tres obres que ara comentem: *Enric V* (1599), *Troilus i Cressida* (1601–1602) i *Coriolà* (1607–1608).

ENRIC V forma part de cicle d'obres que intenten dramatitzar el naixement de l'Anglaterra moderna (*El Rei Joan, Ricard III, Enric IV, Enric VIII...*). El personatge central de l'obra, el rei Enric V, ja el coneixem perquè en l'*Enric IV*, Shakespeare ens l'ha presentat com el jove Hal, Príncep de Galles, deixeble predilecte de Falstaff i que consolida la seua educació entre pícars, vividors i la clientela popular de la Taverna del Cap del Senglar. Però ara, ja rei, havent assumit el capteniment, les prerrogatives i la suposada dignitat del càrrec, ha reformat els seus costums, és un devot seguidor de la Mare Església i es desfà del seu passat (Falstaff en primer lloc) centrant-se en allò que veritablement importa: la guerra contra França.

L'obra es basa en diverses fonts com és habitual en Shakespeare i el seu argument es podria resumir així: el Cor s'acosta al públic per demanar-li que suplisca les limitacions espectaculars de l'escenari a l'hora de presentar la guerra animant-lo a imaginar les escenes que han de jugar els actors. Després, veiem dos representants de l'Església, l'Arquebisbe de Canterbury i el Bisbe d'Ely, maquinant per aturar una llei que danya els seus interessos. L'Arquebisbe de Canterbury troba la manera d'evitar-la amb un llarg informe sobre els drets a uns territoris francesos que se li neguen al rei perquè estan afectats per la Llei Sàlica. Però l'Arquebisbe desfà els seus dubtes, mostrant-li que això és fals; la veritat és que els territoris pertanyen a la corona anglesa: pot anar-hi a la guerra. Fins i tot la mateixa Església recolzarà l'empresa amb una suma més gran del que mai han atorgat a cap dels seus avantpassats: la llei contra els interessos eclesiàstics queda oblidada i el rei proclama que es proposa lluitar per les terres angleses guanyades a França pels seus avantpassats. El Cor descriu

la flota que es prepara per salpar de Southampton. A la Taverna del Cap del Senglar, però, la Tavernera relata la mort de Falstaff als seus amics, Pistola, Nym, Bardolf i un Noi, els quals decideixen marxar a la campanya de França per provar-hi sort. El Cor anuncia el setge de Harfleur i veiem la batalla, especialment el paper que hi fan els valents capitans anglesos, escocesos, irlandesos i gallesos, així com la covardia de Nym, Bardolf i Pistola. I encara que Enric guanya, el seu exèrcit està tan destrossat que, davant la perspectiva de l'arribada de l'hivern, contempla la possibilitat de tornar a casa. Però quan els francesos envien un missatge invitant-lo a la rendició, el rei anuncia que marxaran sobre Calais: el vespre de la batalla d'Azincourt, Enric es disfressa i visita els soldats al voltant dels focs del campament. Mentrestant, els nobles francesos calculen el nombre de presoners que farà cadascú. Però es lliura la batalla i guanyen els anglesos, encara que també n'hi moren molts. Torna a intervenir el Cor i assistim a les seqüeles de batalla d'Azincourt. Primer, es constata la valentia o la covardia dels soldats rasos com ara el fanfarró Pistola. Després, Enric fa les paus amb França i proposa matrimoni a la princesa Caterina, la qual ja estudiava anglès d'amagat amb la donzella per si de cas.

Com es pot comprovar en aquest resum, l'obra és molt parcial i xovinista amb una exposició massa maniquea a favor dels anglesos per la qual cosa sempre serà popular, encara que siga «por malas razones», com explica Bloom, «solo que todas las razones de la eterna popularidad de Shakespeare son correctas, de una manera o de otra. Y sin embargo *Enrique V* es claramente un drama menor [...] Falstaff ha desaparecido, y el rey Enrique V, maduro en el dominio del poder, es menos interesante que el ambi-

valente príncipe Hal, cuyo potencial era más variado» (Bloom 2000: 386). I així és, tota la trama resulta previsible i els personatges de la Taverna del Cap del Senglar ja no tenen la força de Falstaff: és com si mort ell, també s'hagués apagat l'esperit i la gràcia del poble baix anglès. Amb tot, la descripció de la seua mort és realment emocionant i un dels moments més reeixits de l'obra ja que la Tavernera ens presenta una visió sorprenent dels seus darrers moments: «No, segur que [Falstaff] no hi ha anat a l'infern; és al si d'Artur [Abraham], si és que mai cap home ha anat al si d'Artur. Ha fet una fi millor, i se n'ha anat com qualsevol albat. [...] Quan li he vist manotejar els llençols, jugar amb les flors i somriure quan mirava les puntes dels seus dits, me n'he adonat que només hi havia una sortida, perquè tenia el nas tan punxegut com una ploma i balbucejava coses sobre un camp molt verd» (Act. II, esc. 2). A l'hora definitiva del traspàs, el vitalíssim, borratxo, covard, doner i rodanxó de Falstaff se'ns hi apareix com un albat innocent i sensible parlant d'un camp verd i acaronent unes flors: la verdor dels prats anglesos on creixeran les flors de la seua eternitat.

Tret d'alguns moments, tota l'obra gira al voltant del rei Enric, presentant-lo com un model de militar, «guerrer incomparable» i gran polític, dues qualitats unides que en Coriolà es trenquen: hi haurà el gran militar, però no el polític. Amb tot, la conversió del dissolut príncep Hal de l'*Enric IV* en el solemne i pietós Enric V sona impostada i amb totes les característiques del convers: més papista que el papa: cruel i fals. Cruel per acabar amb tot el seu passat, renegant del vell Falstaff o consentint l'execució de Bardolf. Fals perquè, si bé és considerat un pacificador de les tensions entre els nobles anglesos, admirat pels cronis-

tes, la seua retòrica i bones maneres no acaba de ser creïble per massa insistent i demostrativa del canvi: «un monstre amable» (Bloom 2000: 387). Fins i tot el gran moment de la definitiva batalla d'Azincourt, amb el discurs gairebé cristològic i messiànic dels *happy few*, hi ha quelcom d'increïble perquè evidentment el canvi de rang que el rei promet no és més que un recurs retòric, quasi demagògic: els nobles, participen o no en la batalla, seguiran sent nobles i els pobres soldats seguiran sent pobres:

Nosaltres pocs, feliços pocs, nosaltres, colla de germans,
perquè els qui avui vessen la sang amb mi
seran els meus germans. Qui sigui baix de rang
serà, des d'aquell dia, alçat a la noblesa.
Molts cavallers anglesos que s'han quedat al llit
maleiran el fet de no trobar-se aquí
i trobaran vulgar el seu rang quan escoltin
algú que hagi lluitat el dia de Sant Crispí.
(Act. IV, esc. 3)

Segons Jan Kott, en el món de Shakespeare hi ha una contradicció entre l'ordre de l'acció i l'ordre moral (1990: 54). Quina podria ser aquesta contradicció en l'*Enric V*? Potser que els mateixos representants de l'ordre moral, els bisbes, fabriquen una mentida, un discurs ideologicopolític per salvaguardar els seus interessos i impulsen el rei a l'acció militar sense importar-los el dolor i els morts de milers d'innocents, sinó el manteniment de les propietats de l'Església. És gairebé com l'actitud que ha mantingut el nacionalcatolicisme franquista. A més, sempre es diu que el rei Enric V és un gran polític, però un polític que no se n'adona, d'aquest joc d'interessos i les seues contradiccions, pot ser considerat un gran polític? O és

més aviat un còmplice falsari? I si tot, com diuen alguns, no fos més que una altra ironia del mateix Shakespeare? Potser Shakespeare hi juga subtilment per desmuntar des de dins el personatge del rei. De fet, la ironia està també ben present en tota l'obra, no només mostrant les contradiccions reials, sinó els jocs lingüístics d'alguns soldats, les equivocacions «patriòtiques» de la Tavernera (el si d'Artur pel si d'Abraham) o l'astúcia de Caterina amb qui finalment es casarà: Caterina estudiava la llengua del rei en la intimitat (Act. III, esc. 4). També hi ha qui parlava català en la intimitat (Aznar), precisament per demostrar que era un gran polític i enganyar Jordi Pujol, el gran mentider. S'ho creia Pujol? Ho feia veure perquè li interessava.

Des del meu punt de vista, però, el gran personatge de l'obra és el Cor que ens confronta amb les possibilitats i «mancances» del teatre per representar la guerra. Al llarg de l'obra hi ha sis intervencions del Cor, precedides del toc de trompetes, en una estructura ben previsible: pròleg al començament de l'obra i en començar la resta dels quatre actes així com una última intervenció en l'Epíleg final. En el Pròleg inicial, després d'invocar una «musa de foc» per fer encendre la imaginació dels espectadors, ens presenta el rei Enric com un gran heroi de l'Apocalipsi: ell seria Mart (la guerra) i el seguirien, sotmesos al seu imperi, l'espasa, el foc i la fam (Ap. 6: 1-8). Al mateix temps, però, s'excusa perquè «els nostres esperits vulgars i toscos | gosin representar en aquesta indigna plataforma | un argument tan alt» Amb tot: «permeteu que nosaltres | moguem la força de la vostra fantasia». I això és el que fa: implicar el públic «per suplir l'acció [externa] amb el pensament», introduint-lo i reptant-lo a recrear i viure l'acció interna, el cansament i el dolor de les tropes reials: «La seva acti-

tud trista, | les seves galtes descarnades i uniformes gastats | fan que sota l'esguard de la lluna apareguin | com espectres terribles» (Act. IV). Després d'aquesta apellació, el Cor permet una mena de catarsi lúdica amb les espases i les falses batalles: el que importa no és la guerra espectacular, l'acció exterior; una acció que fins i tot pot presentar-se com una «ridiculització»:

La nostra escena, doncs, ha d'anar a la batalla,
i perdó, si nosaltres degradem
(amb quatre o cinc espases menyscabades,
i amb molt poca destresa, en un combat ridícul)
el bon nom d'Azincourt. Però seieu i contempleu,
i imagineu les coses veritables per la seva paròdia.

La paròdia de la batalla no sembla molestar ni fer cap nosa, ans al contrari: permet una certa diversió, alhora que reforça l'acció interna i la intensitat interior amb què penetra en els nostres cervells i els nostres cors. En aquest sentit, el Cor actua com un mag. Com una espècie de síntesi entre el follet Puck, d'*El somni d'una nit d'estiu* i l'Ariel de *La tempesta*. Però els seus poders no són ni el suc de cap planta màgica del bosc ni tampoc de l'esperit de l'aire. La seua «força» és la paraula: la paraula acció. Aquella paraula que ens colpeja amb força i activa tots els ressorts de la imaginació. Uns ressorts presents en tots els homes i dones, fins i tot en les mentalitats científiques: sense una imaginació potent i activa ni Newton ni Einstein haurien arribat als seus descobriments. La imaginació és una força motora tan potent que no només ens permet veure el pas de les tropes del rei Enric V a les costes franceses com «una ciutat marina balancejant-se en ones inconstants», sinó

també la por, la derrota i la mort. Una força, a més, que actua no només sobre els sentiments sinó sobre el temps i l'espai. Sense imaginació no hi ha futur ja que gràcies a la imaginació ens somiem en un projecte de vida professional, social, política o afectiva.

TROILUS I CRESSIDA no va ser mai representada en The Globe. En l'edició de J. M. Valverde, se'ns presenta «La Epístola al Lector», probablement apòcrifa, on trobem algunes claus de per què Shakespeare potser no va voler, o poder, representar-la. L'epístola procedeix d'un nou escriptor a un «lector perpetu», la qual cosa ja manifesta que a l'autor no li interessava tant l'escena com la lectura. I, en efecte, només en començar ens diu que aquesta nova comèdia, «jamás [ha estat] manchada con el escenario, jamás palmeada por las palmas del vulgo» encara que «se lleva la palma de lo cómico» perquè és «un engendro de vuestro [nostre] cerebro que nunca emprendió vanamente nada cómico». És a dir, sempre que hi fa alguna cosa còmica la fa amb un propòsit, no «vanamente», malgrat que elsensors no saben veure que les seues comèdies «están conformadas según la vida» i acaba animant-nos a llegir-la perquè és tan bona com «la mejor comedia de Terencio o Plauto» (Shakespeare 2000a: 11–13). Segons això, des del primer moment se'ns planteja la seua ambigüitat genèrica ja que alguns la consideren una tragèdia, altres una sàtira i aquesta «Epístola» la presenta com una comèdia d'alè clàssic. Però una «comèdia» que la gran majoria no pot gaudir com cal perquè dóna per sabuts «el origen y primicia de estas discordias, empezando por la mitad»: *in media res*. Siga com siga, el fet és que, en efecte, aquesta és una obra, falsa tragèdia o falsa comèdia clàs-

sica, realment especial en la producció shakesperiana: potser Shakespeare la va escriure com una mena d'alliberament de les exigències del seu mercat per abandonar-se a un exercici més personal, revulsiu i innovador tant pel tema com pels personatges que hi presenta. O qui sap si només hi va voler reivindicar Falstaff i els companys de taverna.

Com la majoria de les obres de Shakespeare, tampoc aquesta és «original», malgrat que adopta un punt de vista dels més personals de gairebé tota la seua producció. Però encara que tracte de la guerra i els herois de Troia (Príam, Hèctor, Aquilles, Ulisses, Àiax...) és una de les que menys batalles representa. Al contrari, sembla que siga sobretot una reflexió sobre les guerres ja que, com deia el clàssic Epictet: «No són els fets els que commouen els homes, sinó les paraules sobre els fets». És a dir, la reflexió i la recerca de la veritat o la manipulació i la política de la mentida (Bush-Iraq). Per això, Shakespeare ens hi presenta els vells personatges heroics amb els budells penjant d'una manera lliure i alliberada de tota convenció: Troia, model mític i base imaginària de totes les guerres occidentals és ací una mena de gran bordell. I Ulisses el veritable protagonista de l'obra, com diu Bloom; Ulisses i les seues reflexions que, en efecte, ens produeixen «un autèntico escalofrío» pel seu cinisme desvergonyat (2000: 409).

En començar l'obra, apareix el Pròleg per situar-nos davant Troia on «els prínceps orgullosos, encesos d'una sang altiva» han jurat saquejar-la i «ara vomiten | la belliosa càrrega». Per això, s'hi presenta «com a Pròleg armat, no pas per defensar | la ploma de l'autor o les veus dels actors | sinó vestit d'acord amb el nostre argument». I l'argument sembla estrictament militar. Amb tot, aquesta pot

ser la primera ironia ja que tot seguit veiem Troilus traient-se l'armadura: «Per què he de fer la guerra fora de les muralles | si aquí dintre tenim una batalla tan cruel?». Només començar, doncs, Shakespeare ja planteja el dilema del personatge: per què ha de fer la guerra fora de la ciutat si el seu problema és a dins, en el seu cor per l'amor de Cressida? D'aquesta manera, l'heroi troià apareix aclaparat per un problema molt poc heroic: enamorat com el comú dels mortals. Aquesta primera intervenció ja conté pràcticament tot el que serà l'obra perquè l'antítesi dins/fora o guerra del cor i de l'amor *vs.* guerra violenta seguirà durant tota la peripècia dels personatges. Una antítesi que Ulisses, sobretot, trencarà amb les seues ardideses i mentides. A més a més, això demostra no només la gran eficàcia dramàtica de Shakespeare, sinó també una mordaç ironia: els nobles i mítics guerrers són com tothom i els seus interessos i misèries beuen de les mateixes fonts: la mediocritat quotidiana, l'enveja, la prepotència... i els plaers del llit sobre els de les espases i les llances. Com els homes de *Lisístrata*, també aquests semblen més interessats a follar que a guerrear.

D'acord amb la descripció de MacLeish i Unwin, l'argument d'aquesta obra presenta l'exèrcit grec que ja porta deu anys acampat i inactiu front a les muralles de Troia. Però el setge no avança perquè els caps grecs, incitats pel sardònic Ulisses i el procàç Tersites, estan a matar entre ells, mentre que a Troia, el príncep Troilus comunica a l'untós Pàndaro que està enamorat de Cressida, filla del troià desertor Calcas, a qui ella li correspon. Per altra banda, el príncep troià Hèctor desafia qualsevol grec a un combat singular i els senyors grecs sortegen entre ells qui lluitarà contra Hèctor. L'home escollit és Àiax i així pro-

voquen la gelosia d'Aquilles. Els grecs diuen als troians que alçaran el setge si els retornen la princesa Helena. Els troians discuteixen la proposta. Hèctor i Cassandra l'accepten, però Paris, recolzat per Troilus, la rebutja. Calcas demana als grecs que porten la seua filla Cressida al campament grec i així bescanviar-la per un troià capturat. Diomedes porta a cap l'intercanvi i Cressida és ben acollida entre els grecs. Àiax accepta el desafiament d'Hèctor, però ara és Hèctor qui es nega a lluitar amb ell perquè encara són parents llunyans. Aquilles es mor d'enveja en veure que els grecs celebren Àiax com un autèntic heroi. Però l'astut Ulisses condueix Troilus on puga escoltar d'amagat el coqueteig entre Cressida i Diomedes. En comprovar-ho, Troilus jura matar-lo i entra com un boig dins el campament grec i es bat amb Diomedes, però cap dels dos no hi resulta ferit. El combat per fi s'activa i Hèctor, germà de Troilus, mata Patrocle, i això fa que Aquilles, finalment, s'incorpore a la batalla; envolten traïdorament Hèctor i el maten. Troilus porta a Troia la notícia que la guerra continua tan brutalment com abans i que Aquilles ha lligat el cadàver d'Hèctor a la cua del seu cavall. L'obra acaba amb el mateix caos i desillusió del principi (MacLeish i Unwin 2000: 376–377).

Com podem comprovar en el resum, l'obra barreja la tragèdia de la mort d'Hèctor i la comèdia d'embolics de la traïció amorosa de Cressida on la guerra de Troia perd la dimensió mítica i es redueix a un afer ridícul: Paris va raptar Helena, els grecs ataquen Troia per recuperar-la, però les lluites internes els tenen paralitzats, i és l'astut Ulisses qui desencalla la situació provocant una altra història de gelosies, que Troilus veja com Cressida l'enganya amb Diomedes. La simetria sembla perfecta: una grega,

Helena, va començar la guerra i una altra troiana, Cressida, fa que ara continue, donant la victòria als grecs. Una victòria amb enganys perquè, com escriuen MacLeish i Unwin: «Desde los tiempos de Homero, los escritores tienden a tratar la guerra de Troya como una monumental amalgama de épica y tragedia donde constantemente la dignidad humana se volatiliza en vanaglorias y futilidades. El ardid del caballo de madera y la destrucción de la ciudad de Príamo son el irónico punto de partida de la civilización occidental: la caída de Troya es el mito que explica por qué nada dura eternamente. Troya es el lugar del relativismo, un lugar donde valores “absolutos” como el honor o el deber se deshacen en arenilla». D'aquesta manera, *Troilus i Cressida* al final resulta ser «una siniestra carcajada» (2000: 385).

En lloc de l'alta dignitat literària i dramaturgic dels personatges, ací hi ha una inversió de la dialèctica tràgica a través de la ironia, la paròdia i la sordidesa: «El Ciclo de Troya se reduce a “una puta y un cornudo”, Elena y Menelaos; y a una banda de granujas, locos, alcahuetas, timadores y políticos disfrazados de sabios, es decir a las figuras públicas de tiempos de Shakespeare, y de los nuestros» (Bloom 2000: 396). En efecte, és com si l'obra hagués estat escrita per Falstaff davant els seus companys en una taula de la Taverna del Cap del Senglar per venjar-se de Shakespeare, ja que els havia retratat amb poc instint heroic i cap noblesa: apegats a les necessitats i estratègies de la supervivència com la immensa majoria dels pobres. Amb *Troilus i Cressida* es produiria una restitució a través de la inversió: els grans i nobles apareixen com els clients habituals de la taverna on el príncep Hal havia après a ser humà. Un humanisme que el poder li ha tret convertint-lo en Enric V:

la inversió tràgica ens fa veure la mentida de l'heroisme grandiloqüent i la veritat de la covardia: qui no té por no pot ser un heroi, com qui no ha passat gana no valora el menjar. O qui sempre ha tingut diners sol repetir que els calés no tenen importància. I al capdavall, però, entre els clients de la taverna potser hi ha més noblesa, bondat i dignitat que entre aquells herois sardònics i desvagats. La rialla del bufó també despulla el tràgic. I Falstaff alça el got i es mama un litre de vi. Del vi dels pobres.

CORIOLA va ser coneguda quan Shakespeare tenia cinquanta-dos anys i es trobava en plena maduresa. L'obra s'inspira en les *Vides* de Plutarc i en la *Història de Roma* de Titus Livi i potser es tracte del drama més polític de Shakespeare ja que ens planteja la insolència del poder front a la necessitat i els patiments dels ciutadans. D'acord amb una cita de William Hazlitt, «el amor al poder que hay en nosotros y la admiración que nos suscita en otros son uno y otra naturales en el hombre: el uno hace de él un tirano, la otra un esclavo. El mal vestido de orgullo, pompa y circunstancia tiene más atractivo que la abstracta rectitud» (Bloom 2000: 671). Sobretot si la «rectitud» és abstracta. Però això no és tan «natural» com afirma Hazlitt, perquè també hi ha la rectitud concreta: el polític honest. Adquirir que la nostra naturalesa admira el poder i la submissió de l'altre és mantenir un apriorisme interessat falsament científic o teòric i universal. El nostre temps posa de relleu el menyspreu a la corrupció i la política de retallades econòmiques que és, alhora, una política de setge i menyspreu als drets democràtics. I potser per això, pels abusos del poder i el rebuig que ens causa, Shakespeare ens proposa aquesta tragèdia ben concreta amb uns personatges també ben concrets.

L'obra comença mostrant-nos que a Roma hi ha un greu conflicte entre els ciutadans famolencs i els aristòcrates poderosos. Als ciutadans els defensen els tribuns corresponents mentre que, per contra, Caius Marci Coriolà, arrogant, menysprea tant els ciutadans com els tribuns designats pel Senat per a la seua defensa. Tanmateix, Caius Marci és un soldat excel·lent que quasi sense ajut ha aconseguit una victòria sobre els volscos. Per això, el Senat li ret homenatge posant-li el sobrenom de Coriolà i proment-li un consulat a condició que escolte les veus dels ciutadans. Ell ho fa de mala gana, però els tribuns aprofiten l'ocasió per posar el poble contra seu, adduint que els ha negat allotjament gratuït perquè són velleïtosos i insensats i no es mereixen que els donés de menjar. Esclata així una protesta. Coriolà es regira una altra vegada contra el poble i és desterrat. Però abandona Roma i es dirigeix cap a Àntium, on les forces dels volscos es reagrupen per tornar a l'atac. Per això, demana a Tullus Aufidi, general dels volscos, que l'accepte com aliat o que el mate. Aufidi li ofereix el comandament de l'exèrcit i Coriolà accepta dirigir-lo contra Roma. D'aquesta manera, esdevé ara general dels volscos amb èxit i fama, la qual cosa provoca en Aufidi una gran gelosia i comença a buscar raons per acusar-lo de traïció. Els volscos assetgen Roma i els amics de Coriolà li demanen que perdone la ciutat, però no ho aconsegueixen. Després, és la mare, Volúmnia, la seua dona, Virgília, i el seu fill Marci els qui encara hi insisteixen. Finalment, serà la mare qui el farà claudicar en recordar-li els seus deures. Coriolà signa un tractat i retira els soldats volscos cap a Àntium. Aufidi aprofita l'ocasió per acusar-lo de traïdor, lluiten i guanya Aufidi. Només llavors, quan Coriolà jau als seus peus, Aufidi proclama

(potser irònicament) la seua noblesa i promet aixecar-li un noble monument.

La figura de Coriolà presenta molts matisos i lectures. D'una banda, és innegable que la seua prepotència és una de les causes que el porten a l'ensorrament perquè es nega a escoltar les necessitats dels ciutadans. Però, per l'altra, és un gran general i un home relativament presoner de la seua educació: «Desde niño fue enseñado a considerarse invencible [...]. La autoridad, y la autoestima lo llevan a la arrogancia, a la incompetencia política, a la humillación, a la separación de su familia y a una muerte antiheroica. Es un coloso solitario al que derriban muy inferiores mortales; pero a Shakespeare le interesa más la psicología de su vacío interior y sus desesperados esfuerzos para ponerse de acuerdo consigo mismo» (MacLeish i Unwin 2000: 87). Un acord amb si mateix que no aconseguirà perquè no és capaç de sostreure's a una autoimatge que el marca, com ho demostra la brillant escena de Coriolà amb la mare (Act. v, esc. 3). Una mare que, si bé l'ha ajudat a esdevenir un gran militar, no aconsegueix fer d'ell un bon polític. La prepotència política és la seua *hybris*, el seu gran pecat intransferible, que no és degut a l'educació com li recorda la mare. Una mare que no sembla tan dominant ni opressiva com alguns la pinten (Bloom 2000: 671). Així, davant la possibilitat que la seua actitud pugui «partir pel mig nostra ciutat | i que s'ensorri tot», la mare li aconsella usar el cap i que es retracte: «Jo tinc un cor | tan difícil per fer-ho [rectificar] com el vostre, | però, no obstant, el meu cervell sap més | aprofitar-se de la seva còlera». Per això, li recrimina encara: «La teva valentia és cosa meva, | La vas mamar de mi; però, l'orgull, | el deus a tu mateix» (Act. III, esc. II).

Els principis materns hi queden clars: valor en el camp militar, astúcia i rectificació en el polític quan cal perquè la «tossuderia» i «l'orgull» no el portaran enlloc, ans al contrari: el destruiran. La mare, en efecte, com podem observar també a l'Act. I, esc. 3, l'ha educat en la «valentia» del gran militar romà, però això mateix comporta l'acceptació de les obligacions com a cònsol, cosa que Coriolà no sap ni vol fer (Act. II, esc. 3). Pensa que el coratge i la fama militar són més que suficients. Al contrari, doncs, de l'ensenyament matern com recorden els tribuns (Act. II, esc. 1) i com es palesa també una altra vegada en la conversa amb el militar Larci (Act. III, esc. 1): l'educació de Coriolà és molt més matisada i contrastada del que escriuen alguns (Bloom). La glòria militar no és suficient i els seus errors són seus: tossuderia, orgull, prepotència, descontrol emocional... que la mare li retreu en la súplica final acusant-lo fins i tot de sentir-se millor amb el sobrenom que amb el seu propi llinatge: «Amb el seu sobrenom Coriolà, | sent més orgull que pietat li inspiren | els nostres prec» (Act. V, esc. 3). Potser, en efecte, la mare va ser «dominant i opressiva», però és intel·ligent i fa servir el seu talent polític quan cal, rectificant si cal. Sembla una mena de contrafigura de Lady Macbeth ja que l'ambició no li fa perdre l'oremus. La mare sap que la democràcia de la república romana exigeix unes altres virtuts a més de les militars. I en aquest sentit, el seu fill s'acosta més a l'actitud d'un dictador que a les virtuts d'un cònsul republicà. Potser per això és mort i en l'exaltació final d'Aufidi, hi ha un punt d'ironia o de cinisme: l'ha usat, ha retornat la moral als volscos i després ell mateix el mata. Així, de fet, el mateix Aufidi apareix com a militarment més gloriós i políticament més hàbil.

Harold Bloom reconeix que *Coriolà*, «más aún que *Julio César* y que *Enrique V* es el drama político de Shakespeare» (2000: 671). Però resulta que «eso me interesa menos que su naturaleza experimental», i aquesta «naturaleza experimental» sembla que consisteix, d'una banda, en «un deliberado distanciamiento» dels personatges de les grans tragèdies; i de l'altra, en el fet que *Coriolà* és «literalmente un ejército de un solo hombre». En conseqüència que «*Coriolano* no sea completamente antipático (sean cuales sean nuestras convicciones políticas) es un triunfo shakespereano». I per això sembla també que l'experiment que agrada Bloom és el fet que *Coriolà* resulta simpàtic per la seua extraordinària força militar més enllà de tota convicció política. Però la «simpatia» del crític americà també és política i, a més, suposa que el lector o l'espectador també hauria d'admirar l'exèrcit d'un sol home per sobre de la seua indiferència per les necessitats del poble. Bloom banalitzava el personatge eliminant-li aquesta dimensió bàsica i presentant-lo com un personatge «bastante vacío» i «encadenado a su naturaleza y su situación» (2000: 672–73). Potser sí «a su naturaleza», siga el que siga això, però no a su «situación» perquè la situació exigeix unes qualitats polítiques que ni té ni vol tenir, i potser per això Shakespeare ens el presenta com el model de la prepotència i la manca absoluta d'intel·ligència emocional. És a dir, un home no «vacío», com vol Bloom, sinó ple de si mateix: una mena d'illuminat que traeix tant l'educació política com el poble: un titella del seu orgull i autoimatge. La guerra no és suficient, calen uns altres talents per gestionar el benestar de la República.

Per a Jan Kott, *Coriolà* és un drama «realmente duro y austero» que pot «provocar sentimientos diversos, aunque

nunca simpatía». I aquesta antipatia entre alguns sectors del públic i de la crítica es deu a «la ambigüedad inherente a esta obra; una ambigüedad de carácter político, moral, y, en última instancia, filosófica, que hace que *Coriolano* sea difícil de digerir» (1990: 240). Aquí es repeteix «el caso de *Troilo y Crésida* cuyo fondo filosófico, a pesar de las diferencias aparentes» és molt semblant perquè en totes dues obres «se contrapone de forma violenta y burlesca la teoría con la praxis; sin embargo, en este caso no es la praxis la que se impone como única y definitiva medida del valor» (Kott 1990: 241). Perquè, d'una banda, Coriolà se salta la llei moral i, per l'altra, i definitiva, perquè la seua praxis és la guerra i les guerres han enriquit els patricis, però no han afavorit la resta del poble. Per això, Coriolà és «la historia de una ciudad dividida entre plebeyos y patricios. Es la historia de la lucha de clases» (Kott 1990: 245), cosa que espanta els crítics «liberals». En conseqüència, conclou Kott, allò que va contribuir durant temps a la impopularitat de l'obra és que «la imagen del mundo tiene una fisura y carece de cohesión. Las contradicciones no se resuelven y no hay sistema de valores común para la *polis* y para el individuo. “Él quiere a tu pueblo, pero no le obligues a acostarse con él” (Act. II, esc. 2), le dice Menenio Agripa a Bruto refiriéndose a Coriolano. Pero lo que dice no es cierto, porque Coriolano no amaba a su pueblo. [...] La frase contiene el amargo drama del humanismo renacentista; de cualquier humanismo, en realidad» (1990: 277). El nostre temps, amb tanta corrupció i tants salvadors de pàtries interessades, també ho sap ben bé, això.

III Lessing i Büchner: Il·lustració i desencís

Per a la Bíblia, la vida de l'home sobre la terra és una milícia (Jb 7: 1-4; Ps 3: 2-8; I Cor. 9: 24-27) de forma que, segons el llibre de l'Apocalipsi, Quatre Grans Genets cavalquen sobre els caps dels humans: el Cavall Blanc amb un arc és la pesta; el Cavall Roig amb una espasa és la guerra, el Cavall Negre amb unes balances és la fam i el Cavall Cendrós és la mort seguida del seu Reialme amb potestat «per matar amb *espasa, fam i pesta*, i amb *les feres de la terra*». No cal dir que aquesta visió de l'horror ha alimentat sovint la imaginació de poetes, narradors, pintors i cineastes, ni que l'Església Catòlica s'ha sentit també amb «potestat» per declarar la guerra «justa» quan ho ha considerat «necessari» perquè la mentalitat guerrera i militar també ha estat, i està, present en l'àmbit de les religions especialment en les tres religions del Llibre, jueus, cristians i musulmans.

Actualment encara assistim a aquesta mena de guerres, però una de les més llargues i cruels va ser la Guerra dels Trenta Anys (1618-1648), una guerra del catolicisme contra el protestantisme alhora que una contesa política per reubicar tot el sistema del poder vigent: es tractava d'acabar amb el model medieval i l'absolutisme monàrquic tant des del punt de vista religiós (el poder omnímode del Papa), com del polític i militar (predomini dels Habsburg) o del social ja que la burgesia era una classe ascendent que també pugnava per fer-s'hi un lloc. Així, es van configurar dos grans blocs internacionals, un bloc a favor de l'*status quo* (Sacre Imperi, Àustria, Baviera, Hongria o Espanya) contra el bloc que aspirava a la Reforma tant religiosa com política (Suècia, Bohèmia, Dinamarca,

Escòcia, Anglaterra o França). Curiosament, encara que França era un regne catòlic, el Cardenal Richelieu va aliar els francesos amb els protestants per acabar amb el predomini dels Habsburg i expandir el poder dels Borbons. La guerra es va acabar amb la Pau de Westfàlia i va deixar una devastació terrible tant en persones com en el comerç i els treballadors de la terra especialment en els territoris alemanys on es considera que la població masculina es va reduir a la meitat. A més a més, hi va haver moltes malalties i epidèmies, tifus, disenteria, pesta bubònica, fam... un veritable passeig dels Quatre Genets de l'Apocalipsi. Amb tot, també va permetre la descentralització del Sacre Imperi Romanogermànic, una pèrdua del poder polític del Papa i la llibertat de culte entre les diferents confessions cristianes. Al mateix temps, a Catalunya, cansada de les imposicions de Felip IV de Castella i del seu conseller Gaspar de Guzmán y Pimentel, *Comte-duc d'Oliveres*, aliats del bloc catòlic, va esclatar la Guerra dels Segadors (1640–1652). I es va firmar la pau amb el Tractat dels Pirineus entre França i Espanya (1659) pel qual la coneguda ara com Catalunya Nord passava a domini francès. Tot aquest quadre tan agitat culminarà en el segle següent amb la Revolució Francesa i el triomf definitiu de la burgesia com a classe dominant tant intel·lectualment i econòmica com culturalment i política.

Ja coneixem la capacitat regeneradora dels alemanys que, en el segle xx, després de dues guerres mundials desoladores, van acabar posant-se al cap de l'Europa comunitària. Alguns van parlar de «miracle», però tant o més «miracle» que això em sembla el fet que, després de la Guerra dels Trenta Anys i les seqüeles tan terribles, en només quaranta anys de diferència, s'hi produís

l'*Aufklärung* o Il·lustració Alemanya (1688–1789), la qual consolidava un model de racionalisme burgès específic, superador del Barroc, alhora que començava la seua emancipació intel·lectual i cultural de França i els Enciclopedistes. D'aquesta manera, en poc més de cent cinquanta anys, i malgrat els vaivens polítics o socials, els pensadors, artistes i dramaturgs alemanys es posen al davant de la modernitat europea i occidental. Com a botó de mostra, ens hi fixarem només en dos personatges que, per al nostre propòsit, són dues veritables fites: Lessing i Büchner.

Lessing: una nova saviesa

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), poeta, pensador, dramaturg i crític és un home de la Il·lustració i un pioner intel·lectual de la nova autoconfiança de la burgesia alemanya. Si com diu Ricard Salvat, Alemanya no tenia «una forma tradicional típica de teatre com la tenen Anglaterra, França o Espanya» de manera que «és a partir del segle XVIII quan trobem els primers intents d'organitzar una dramaturgia coherent», Lessing ocupa un dels primers llocs en la construcció d'aquesta dramaturgia (1990: 184). De fet, l'any 1765 s'instal·la a Hamburg com a consultor i dramaturg del Teatre Nacional que s'hi acaba de fundar gràcies a les aportacions de la burgesia il·lustrada. La seua experiència li permetrà escriure la famosa *Dramaturgia d'Hamburg* on recull un conjunt d'entregues que abasten tot un any, d'abril del 1767 a l'abril del 1768.

En definició d'Antoni Marí, «Lessing és l'arquetip de l'home de l'*Aufklärung*: optimista envers la condició humana i lògic en les seves consideracions», «confia en la raó, en la instrucció i ens els recursos de l'enteniment

per assolir una humanitat lliure de prejudicis i oberta a aquelles necessitats que la raó lògica proposa» (1987: 5). I, per aconseguir-ho es val de tots els mitjans que la societat posa al seu abast, des de la premsa i el pamflet, fins a les Societats de Lectura o les representacions dramàtiques. És a dir, Lessing «oferirà al públic berlinès el seu criteri i les seves idees sobre totes les qüestions de l'humanisme il·lustrat: la teologia, la política, la literatura, el drama i la filosofia» (Marí 5-6). Per això, front al domini del teatre francès, Lessing repudia les tres unitats falsament atribuïdes a Aristòtil i considera que Shakespeare és el veritable successor de la tragèdia grega i no Corneille, Racine o Voltaire per massa rígids i cortesans. A més, Lessing va orientar també el teatre alemany com una càtedra per lluitar contra les restes de feudalisme que encara quedaven en les corts alemanyes i Prússia. En una paraula, tot bon crític [Lessing mateix] ha de «suscitar obres noves i educar el públic» (Salvat 1990: 187). Una doble tasca per aconseguir un teatre específicament alemany i formar el públic perquè entenga i accepti la nova realitat dramàtica que és, al capdavant, la possibilitat d'una nova cultura alemanya lliure i autònoma. I aquesta visió de Lessing arribarà fins i tot a Brecht perquè «Lessing fou, com més tard ho seria Brecht, un home de teatre en el sentit ple de la paraula: creador, teòric, i “dramaturg”» (Salvat 1990: 188). En aquesta línia, Schiller, gran poeta, assaigista i dramaturg, és una mena de continuador de les idees de Lessing. Però si bé Lessing i Schiller són els primers passos i mantenen una certa continuïtat amb l'ideari de la Il·lustració, Büchner ja és el desencís, així com el canvi d'escriptura i de pràctica dramàtica que obri les portes de la modernitat.

Entre les obres teatrals de Lessing, trobem *NATHAN DER WEISE* (*Nathan el savi*, 1779). Es tracta d'un text que, en primera instància, planteja un discurs a favor de la tolerància religiosa i l'entesa entre les tres Grans Religions. Escrita el 1778 després d'una dura polèmica amb el pastor d'Hamburg, Johann Melchior Goezze, per la qual el van condemnar al mutisme, Lessing va aprofitar el teatre per exposar les seues idees. Unes idees que podrien ajudar a evitar les guerres de religió i la irrupció dels quatre colors apocalíptics en tot lloc i moment perquè *Nathan el savi* és, també, una obra sobre la veritat i la identitat. Un doble tema que al final es resol en un de sol: la identitat vertadera o la vertadera identitat. Es tracta, a més, d'una obra clarament influenciada per Shakespeare, no només en la seua estructura, cinc actes, sinó per obres com *El mercader de Venècia*, entre d'altres, d'on sembla prendre tant el motiu de la demanda d'un préstec d'Antonio (ací el soldà Saladí) al jueu ric Shylock (ací Nathan); sinó que Nathan és la contrarèplica de Shylock i sembla dissenyat per con- jurar les humiliacions a què els cristians van sotmetre el jueu de Shakespeare (Act. III, esc. 1). Però, a diferència de l'anglès, Lessing, com ens ha recordat Marí, és «un optimista» de pedra picada malgrat les incompressions i els atacs que ell mateix va haver de patir i per això el seu jueu, Nathan, és ric i savi: diners i coneixement, dues virtuts molt valorades per la burgesia del seu temps. Potser aquest «optimisme» de partida llastra *Nathan el savi* no només en la trama sinó en l'escriptura, malgrat els moments de veritable poesia dramàtica que hi ha. Però com escriu Hannah Arendt, «a Lessing no le preocupaba en absoluto la “perfección de la obra de arte en sí misma” [...] Más bien —y aquí concuerda con Aristóteles—, le interesaba el efecto

sobre el espectador quien representa el mundo tal como es o, más aún, ese espacio mundano que existe entre el artista o escritor y su semejante como un mundo común entre ellos» (2001: 17).

L'argument de l'obra podria ser el següent: ens trobem durant un armistici de la Tercera Croada (1189–1192) i el soldà Saladí regna a Jerusalem. Nathan torna d'un viatge de negocis i la serventa cristiana, Daja, li comunica una doble notícia, que la casa ha patit un incendi i que la filla, Racha, ha estat a punt de morir-hi cremada, però que s'ha salvat gràcies a la intervenció d'un jove Templari. Un Templari a qui el soldà Saladí li ha perdonat la vida perquè li recorda el seu germà Assad. Daja, però, porta missives al Templari perquè la noia no només vol agrair-li la gesta, sinó que n'està enamorada. El jove es nega a veure-la perquè, al capdavant, és la filla d'un jueu. Paral·lelament, el soldà Saladí es queixa que no arriben els diners d'Egipte i no pot mantenir les tropes ni el tren de vida per la qual cosa, la germana, Sittah, li aconsella de demanar un préstec a Nathan. El Patriarca de Jerusalem, un personatge odiós, transunt del pastor Goezze, utilitza els serveis del frare Bonafides per fer-li arribar al jove el missatge que, si, com sembla, ha obtingut el favor de Saladí ha de fer d'espia cristià per si tot recomença, cosa que el noi no accepta perquè «el único oficio del Templario, es el de herir con la espada, no el de entregarse al espionaje». Nathan també parla amb el jove perquè visite la filla, però ell continua negant-s'hi. El pare insisteix i apella a la seua bondat perquè «sé que todos los países dan hombres buenos». I el Templari respon que el primer poble que va impulsar la degradació va ser el jueu a la qual cosa Nathan replica: «Venid, nosotros, sí, deberíamos ser amigos – Despre-

ciad a mi pueblo tanto como queráis. Ni el uno ni el otro hemos escogido a nuestro pueblo. ¿Son el cristiano y el judío antes cristianos o judíos que seres humanos? Ah. Si hubiese encontrado en vos a uno a quien bastase llamarse humano» (Act. II, esc. 5). Finalment, el Templari accedirà a visitar la jove Recha i també se n'enamora, la qual cosa li crea un greu conflicte ja que, d'acord amb una informació de la xerraire serventa, la noia no és jueva sinó cristiana: un nena que Nathan va recollir i que ha educat com a jueva, cosa que no és legal perquè està batejada i respon a la fe cristiana. El jove, fent creure que es tracta d'un conflicte aliè a si mateix, parla amb el soldà que no li fa cas perquè la paternitat no és cosa de la biologia i també li ho comunica al Patriarca el qual munta en còlera mentre Daja, en la seua ignorància i fe primària, insisteix a adocrinar Recha perquè siga cristiana i marxe a Europa amb el Templari, cosa que la jove no entèn ja que Déu no és ni pot ser propietat de ningú. Saladí crida el jueu Nathan per demanar-li el préstec, però en lloc de fer-ho directament li posa una trampa dialèctica: que diga quina és la fe verdadera, si la jueva, la cristiana o la musulmana. Nathan li respon amb la paràbola dels tres anells: un pare tenia un fill i li va regalar un anell el qual havia de passar-lo al seu fill més estimat que, a perpetuïtat i «sin consideración de nacimiento, por la sola virtud del anillo, llegaría a ser el jefe, el primero de la casa». I així van anar les coses fins que l'anell va arribar a un pare de tres fills el qual, per no discriminar-ne cap, va fer tres rèpliques exactes de l'anell original de forma que era impossible saber quin era el primer i quin el tercer, quin el «vertader»: «Casi igual de imposible para nosotros probar hoy – la verdadera fe». Per això, «cada uno de vosotros recibió su anillo de su padre:

así que cada uno considere, con certeza, su anillo como el verdadero» (Act. IV, esc. 7).

Més tard, el jove Templari, que ja no pot ocultar el seu amor per Recha, parla amb Nathan i li confessa que el seu nom és Curd/Konrad Stauffen, però el jueu ja no es mostra interessat en la relació dels dos joves, la qual cosa desespera el noi. Nathan rep la visita del frare Bonafides que ve amb un altre encàrrec del Patriarca, el qual pretén exigir els drets sobre la filla cristiana i castigar-lo per haver-la criat «fuera de toda fe» o en la fe «que satisface a la razón» amb els perills que comporta per a l'Estat «no creer en nada. Todos los vínculos cívicos se deshacen, se rompen cuando el hombre tiene el derecho a no creer en nada». Però el frare «tiene gran asco» d'aquestes encomandes perquè no està d'acord amb el Patriarca i considera que «los niños necesitan más el amor, aunque solo sea el amor de una bestia, que el cristianismo». Això consola el savi Nathan i, a més a més, gràcies al bon frare que fou qui li va portar la nena fa divuit anys, sabem que Recha també és filla dels Filnek/Stauffen i que el veritable nom del Templari no és Curd Stauffen sinó Leu von Filnek, ja que Stauffen era el nom de la mare. O siga que, el jove i la filla del jueu són germans. Per això, Nathan n'havia refredat les relacions. I més encara, resulta que ambdós són fills del germà del soldà Saladí, Assad, que es va casar amb una cristiana. En conseqüència, tots són família i, encara que el final resulta forçat, té un alt valor simbòlic perquè confirma, en efecte, la tesi central de l'obra: potser sense saber-ho o potser ocultant la veritat, la realitat és que les tres religions porten la mateixa «sang» i han de conviure en tolerància i pau. D'aquesta manera, queda resolt tant el problema de la «veritat» religiosa com el de la seua identitat.

Però el tema de *Nathan el savi* va més enllà de la tolerància i planteja la veritat o natura mateixa de les tres religions del Llibre. Una veritat que es contempla a dos nivells. El primer nivell s'exemplifica amb la paràbola dels anells, i el segon nivell es refereix a una mena de religió natural. Lessing hauria trobat la història dels anells en el *Decameró* de Bocaccio, entre altres fonts, en la qual, com hem vist, es manifesta la genealogia d'aquestes religions monoteistes que comparteixen una mateixa línia profètica. Per això, el professor Antonio Palao escriu: «La verdadera religión [l'anell primer] deja de ser tal y pasa a compartir con los otros dos la misma verdad» de manera que el judaisme inicial deixa de ser la veritat. I això perquè el cristianisme es presenta com el compliment de la fe hebrea i l'islamisme «pone un peculiar énfasis en presentarse como continuación y culminación de la línea profética que pasa por Jesús» (Lessing 2004: 179–180). Així, doncs, cap de les tres és la verdadera, sinó que totes tres són vertaderes. O falses, si es consideren úniques i excloents.

En el segon nivell, Lessing contempla un sentit de la veritat que va més enllà de l'exigència moral de diàleg i tolerància: Nathan educa la filla al marge de tota religió revelada i llibresca en aquella fe que satisfà la raó i es basa en les experiències de la vida: la religió natural. Una religió que no elimina les religions revelades, però sí que possibilita un ideal de vida il·lustrat: «aqueel ideal que consiste en tratar de orientar nuestros pasos en el mundo por la luz de la razón» (Lessing 2004: 184). Lessing pensa que la religió pot ser vàlida per a la supervivència de l'espècie humana ja que, per una banda, ens possibilita un horitzó d'exigència ètica i moral i, per l'altra, les religions revelades esdevenen una mena de jeroglífics simbòlics que rep-

ten la raó. Però cal anar al nucli mateix de la religió ja que la fe ens presenta les conclusions (la Trinitat, per exemple) i la raó ha de buscar les premisses demostratives. En aquest sentit, Déu és la Totalitat, l'absolut, alhora que la Pluralitat (tres Persones i un sol Déu). Per això, en expressió de Palao, «Dios es para Lessing tanto la unidad como la totalidad de los entes, es la substancia de Spinoza que reúne como una inmensa esfera todo cuanto hay» (Lessing 2004: 189). En conseqüència, l'home, com el mateix Nathan, ha d'acceptar i sotmetre's a la voluntat del Tot (Act. IV, esc. 7): un Tot que ens porta pels diferents camins de la història personal i universal. I un Tot que, al capdavall, no deixa de representar una altra veritat única, absoluta, encara que no excloent. Potser per això, la visió de la veritat que ens oferirà Espriu en *Primera història d'Esther*, lluny de tot absolut, resulta molt més humana i real.

Per a Hannah Arendt, però, la frase i el contingut veritablement important de *Nathan der Weise* es troba en el moment en què el jueu li diu al cristià: «Venid, nosotros, sí, deberíamos ser amigos. [...] Ah. Si hubiese encontrado en vos a uno a quien bastase llamarse humano». Un tema molt més profund del que sembla quan només considerem les teories corrents del segle XVIII. Lessing buscava pensar per si mateix, no els resultats del pensament, sinó el procés en marxa «dado que cualquier verdad, que es el resultado de un proceso de pensar, termina necesariamente con el movimiento del pensamiento». Lessing no pretenia comunicar conclusions, sinó «crear un discurso entre pensadores» sobre la base, aparentment abstracta, de l'amistat humana: volia fer-nos entendre la importància política de l'amistat: «Para los griegos, la esencia de la amistad consistía en el discurso. Sostenían que solo el continuado

intercambio de palabras unía a los ciudadanos en una *polis*» (Arendt 2001: 35). I aquesta és la gran decepció de Nathan: al jove cristià inicialment tan bondadós tampoc no li basta el fet de ser humans per oferir la seua amistat a l'altre en una *polis* en pau. En conseqüència, la tensió dramàtica de l'obra «se basa únicament en el conflicte que enfrenca la amistat y humanidad con la verdad» (Arendt 2001: 37). Perquè Lessing tenia una visió de la veritat diferent de la de Kant i hauria estat disposat «a sacrificar la verdad ante la posibilidad de la libertad humana; pues si estuviéramos en posesión de la verdad no podríamos ser libres». Per això, és «innegable la inhumanidad de la filosofía moral kantiana. Y esto es así porque el imperativo categórico está postulado como absoluto y su carácter de absoluto introduce algo en el mundo interhumano —que por su naturaleza consiste en relaciones— que está en contra de su relatividad fundamental» (Arendt 2001: 37). Una «relativitat» humana, que no relativisme moral, entre les persones que no accepta el concepte de veritat única i absoluta. D'aquesta manera, veritat i humanitat apareixen com dos elements antitètics i Lessing, encara que només ho intuïska, fa costat a la humanitat, no de l'absolut imperatiu moral kantià. Però el problema subsisteix i està tan viu, o més, que aleshores: «Solo necesitamos mirar a nuestro alrededor para ver que estamos en medio de una montaña de escombros de aquellos pilares [els de la Il·lustració]» (Arendt 2001: 20). Una muntanya de runes que Georg Büchner va ser el primer a transformar en teatre.

Büchner: revolució i gaudi

Nascut a Goddelau el 1813, Georg Büchner, era «fill de la filosofia idealista, però és un dels primers a intuir el nou món materialista. Ell fa la transició entre el postromanticisme i el realisme» (Salvat 1990: 240). Malgrat la seua formació científica, ben prompte es va interessar per les llengües, la política i la literatura de forma que amb només quinze anys va fundar el Cercle William Shakespeare. També va traduir un parell d'obres de Victor Hugo i va ser influenciat per les teories dels utopistes socials com Babeuf, Saint-Simon o Blanqui. A la Universitat de Gießen (Alemanya) va fundar una societat secreta dedicada a la causa revolucionària, però, havent-lo traït algun company, va haver de fugir a França. Finalment, va acabar els estudis a Zurich on va morir el 1837, atacat de tifus. Però només amb vint-i-tres anys, Büchner, «després d'una vida fulgurant i agitada per l'activisme polític, impulsada per la ciència i inspirada per la literatura» (Ibáñez 2009: 16), ens va deixar una obra extraordinària: un relat inacabat, *Lenz*, i tres obres de teatre, *La mort de Danton* (1835), *Leonce i Lena* (1836) i *Woyzeck* (pòstuma).

Per a Ricard Salvat, *LA MORT DE DANTON (LMDD)* «obre una era dramàtica nova, com la Revolució Francesa obre l'era contemporània» (Salvat 1990: 238). Amb tot, aquesta obra ha estat considerada també com el seu drama més difícil i on Büchner ens mostra el fatalisme de la història. O siga, el fracàs de les expectatives revolucionàries «d'una Europa que podia haver estat regida per poders democràtics i revolucionaris, gràcies als moviments sorgits de la Revolució Francesa» (Salvat 1990: 240). Però la

veritat és que aquella Europa va girar l'esquena a les noves conquestes no només per la reacció dels poders establerts, sinó també per les lluites internes: qui sap si la traïció que el mateix Büchner va patir no el va fer molt més sensible a les fellonies d'altres revolucionaris tot despertant-li «una de les actituds més desencantades i lúcides que un intel·lectual del segle XIX hagi pogut mai atènyer» (Salvat 1990: 241). Amb tot, i a diferència de J. M. Carandell, jo no considere que «per entendre bé aquest drama cal conèixer de cor la Revolució Francesa, els seus fets i les seves figures» (Büchner 1985: 8). Es tracta d'una obra de teatre, no d'un tractat d'història. En conseqüència, si bé hem de tenir alguna idea dels fets històrics externs que la motiven, el més important és veure i comentar les característiques de l'obra i els seus personatges. No és la primera vegada que Büchner agafa un material històric com a base. De fet, el seu *Lenz* recrea i interpreta la figura real del dramaturg Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792), amic de Goethe i Herder, mort vint-i-un anys abans del seu naixement de qui Büchner se serveix per mostrar «l'esquinçall immens com el que sembla que ha migpartit el món als ulls del *Lenz* büchnerià —és a dir, no del Lenz històric, sinó del fictici» (Ibáñez 2009: 16).

La mort de Danton gira al voltant de dues grans figures històriques, Danton i Robespierre. George-Jacques Danton (1759), advocat, fou un revolucionari moderat, home de verb planer i encés; vividor, pactista i acusat diverses vegades de traïdoria i corrupció per la qual cosa va acabar en la guillotina el mes d'abril del 1794. Per contra, Maximilien-François-Marie-Isidor de Robespierre (1758), de família noble i també advocat, era un jacobí virtuosós, íntegre, auster i radical, conegut popularment com

l'Incorruptible. En fer-se amb el poder, va decretar el Terror (1793–1794) el qual va unir amb la Virtut per acabar amb la corrupció i els enemics interns de la República. Adoptà mesures socials a favor dels pobres i va voler recuperar la religió com a base de la moral i de l'Estat, decretant el culte a l'Ésser Suprem. Després de la victòria de la guerra contra Àustria, va patir una conspiració i l'acusaren de dictador. També va acabar en la guillotina uns mesos després de Danton, el juliol del mateix any. Amb la seua mort, però, comença la reacció termidoriana i el Terror Blanc contra els jacobins.

Aquestes són les figures sobre les quals bascula *LMDD*. Una obra que beu de les fonts de Shakespeare ja que Büchner admirava profundament el geni anglés. Per això, escriu escenes curtes tot combinant els espais interiors amb els exteriors, els grans parlaments amb el diàleg ràpid i les cançons, els personatges principals amb la gent del poble. Però en lloc d'escollir la divisió en cinc actes, només ho deixa en quatre per precipitar el final ja que l'acte quart de Shakespeare sovint no és més que una preparació per al cinqué. L'argument de l'obra podria ser aquest. Ens trobem en plena època del Terror (1793) i l'obra comença a *Una cambra* on unes dames juguen a cartes mentre Danton, una mica apartat del centre de l'escena, parla amb la seua muller, Julie. Hi ha uns Diputats amics de Danton que comenten les notícies del dia: «Avui han caigut vint víctimes més» i l'apassionat Camille Desmoullins aprofita per reivindicar-hi: «La forma de l'Estat ha de ser una vestidura transparent que s'ajusti, emmotllada, al cos del Poble». Una transparència revolucionària que hi porte «uns déus nous, jocs olímpics, bacants! I d'uns llavis melodiosos, ah, l'amor, que afluixa els membres,

el pervers amor!». Així, doncs, la primera escena ja ens presenta les posicions del sector Danton, per dir-ho així, amb unes expectatives que no exclouen l'amor, el plaer ni l'erotisme mentre que el joc de cartes ens anuncia que tot està en mans de l'atzar. Després, l'escena es trasllada a un carreró on un home maltracta la dona perquè deixa que la filla es prostituïska, però la dona es justifica per la misèria en què viuen. Apareix Robespierre que és aclamat com «el Messies, enviat per escollir i jutjar, per passar els dolents a fil d'espasa!» i el revolucionari convida la gent a acudir al Club dels Jacobins. L'obra avança amb escenes d'interior i exterior on veiem les diverses opcions i els diferents «caràcters». En una altra escena a un altre carreró, un altre Diputat comenta: «Han enviat al patíbul els ateus i els ultrarevolucionaris, però al poble no li ha servit de res; corre descalç pels carrers, com abans, i vol fer-se sabates amb la pell dels aristòcrates». Veiem també Danton amb la *grissette* Marion i, quan hi entren alguns companys, tornen a informar sobre el principi de Robespierre: «La virtut ha de regnar valent-se del terror», cosa que ells rebutgen perquè són uns moderats encara que «per al poble moderació i debilitat tot és u». I més encara: «nosaltres som uns depravats, és a dir, sabem viure, i el poble és virtuós, és a dir, no en sap perquè el treball li esmussa els òrgans del plaer». I Danton conclou: «El poble odia els que saben viure... com l'eunuc odia els homes». El clímax creix i assistim també a un cara a cara Robespierre/Danton. La incertesa i el terror augmenten així com els perills per a Danton i els seus amics. Una situació que no evita l'entusiasme amorós de Camille i la seua dona Lucille. I així, arribem al final, Danton i els seus amics són guillotinat; Julie, la muller de Danton, se suïcida amb un verí

i Lucille camina mig perduda pels carrers de París. Finalment, «s'asseu als graons de la guillotina» i canta: «Li diem la mort, però és un segador»... Apareix una patrulla que l'envolta «en nom de la República» i ella «pensativa, i com prenent de sobte una resolució», exclama: «Visca el Rei!».

Per a Carandell, «la raó (de tots i cadascú) arrossega la revolució a l'irracionalisme» i potser per això descriu el final d'aquesta manera: «Una dona tanca l'obra revolucionària cantant enfollida una cançó popular i cridant contra tota expectativa, «Visca el Rei!» (Büchner 1985: 8). No acabe d'entendre per què la pluralitat de les raons ha de conduir a l'irracionalisme ja que l'expressió del calidoscopi de les opinions és la base de la democràcia i d'un teatre més ric com passa en la majoria de les tragèdies gregues o de les obres de Shakespeare. A més a més, no hi té en compte que no es tracta d'una «dona enfollida» qualsevol, sinó de Lucille, l'esposa de l'apassionat Desmoulins; ni tampoc considera allò que ens diu l'acotació sobre la seua «resolució». És una «resolució» que ve després d'un moment de pensar-hi i en veure's encerclada per la guàrdia. En conseqüència, potser aquesta «resolució» no siga més que una provocació més o menys conscient i desesperada contra la irracionalitat de les rivalitats polítiques i el regne del terror per aconseguir que la maten a ella també i marxar amb el seu estimat. En una escena de l'Acte II, la mateixa Lucille pensa que tot el que està passant «és absurd. O és que em torno boja?» [...] Vivim en un temps terrible, però és així i, com sortir-se'n? Cal tenir molta serenitat»... Una serenitat que al final ja ha perdut. Així, poc abans d'acabar l'obra, i adreçant-se a la guillotina, li diu: «Deixa'm asseure'm a la teva falda, àngel callat de la mort. [...] Tu, dolç bressol, tu que gronxes el son del meu

Camille, l'has ofegat sota les teves roses»... Fins a quin punt, doncs, això és un crit contra «tota expectativa»? En escenes anteriors de l'Acte IV, Büchner ha tingut molta cura de mostrar-nos l'amor tendríssim d'aquesta parella tan tòpicament francesa, Camille i Lucille, i el final bé podria ser un final de drama amorós: si ell ha mort, ella tampoc no hi vol viure i vol ser presa pel mateix «àngel callat» que el seu espòs, gronxada pel mateix son i ofegada en les mateixes roses... Aquesta imatge de l'ofegat sota les roses ens remet a l'ofegament d'Ofèlia en *Hamlet*. I, en efecte, en l'Acte IV, Büchner ja no dissimula els seus intertextos: la mort per enverinament de Julie, muller de Danton, ens remet a la mort de Julieta; les mateixes paraules de Lucille mentre deambula pels carrers de París ens evoquen les lamentacions de Lear, abandonat, desesperat i sol sota la pluja; o els comentaris dels carreters i els botxins ens transporten als enterraments de *Hamlet* o algun comentari del mateix Bufó d'*El rei Lear*.

Per altra banda, qui sap si la «resolució» final de la dona no és una suprema ironia de la història ja que, segons alguns, el procés històric sol seguir la llei del pèndul: sovint pensem que si una cosa no ha funcionat, en provarem una altra encara que siga un retorn al passat. La nostra experiència democràtica pot avalar també aquesta afirmació. Per això, si el procés revolucionari no ha anat bé, ara es torna a invocar la monarquia. Però qui sap si això no és un sarcasme amarg del mateix autor ja que, en efecte, en l'obra següent, *Leonce i Lena*, assistim al món gairebé absurd i esquizofrènic de la noblesa en el reialme de Popo amb el rei Peter i el príncep Leonce, promès de Lena, la princesa del reialme de Pipi. Dit d'una altra manera, sense menystenir el valor específic de cada obra, em sembla que

podem considerar les tres peces de Büchner com el procés obert d'un pensament inacabat que diagnostica els mals de l'època en el qual, expressat a la manera de la dialèctica, *LMDD* representaria la tesi; *Leonce i Lena* l'antítesi irònica per la irrealitat i inviabilitat de l'alternativa que els retorna a un passat impossible ja que no només no s'hi supera el fatalisme de la història amb la monarquia, sinó que és un anacronisme irredempt. I *Woyzeck*, amb el proletariat com a protagonista, una mena de síntesi desesperada on veiem la desfeta de la justícia i el contracte social roussonià, la caiguda potser de tots els grans valors de la Il·lustració en una mena d'anticipació lúcida i profunda d'un cert postmodernisme banal. També ho podríem dir a la manera de la Teoria de la Complexitat, segons Wagensberg: *LMDD* podria representar el Moment A («adaptació») i *Leonce i Lena* i *Woyzeck* el Moment B («autorganització» o «catàstrofe») (2003: 21–49). Com hauria progressat el pensament büchnerià? Cap on s'hauria dirigit? La mort es va endur les respostes si n'hi havia i ens va impossibilitar de poder escoltar-les. Amb tot, com escriu Ibáñez: «El recurrent *quoi faire* de l'activisme i el compromís polític esdevé en ell una triple forma de consciència política, existencial i literària» (2009: 16).

Però, per més que *LMDD* presenta moments de molta força, es nota que és una obra primerenca ja que massa sovint es veu la mà o les imposicions del mateix Büchner sobre els personatges. La preferència indiscutible recau sobre Danton, el moderat revolucionari hedonista, potser més hedonista que revolucionari; mentre que Robespierre no només és tractat sense matisos i d'una peça sinó que pràcticament no apareix a l'obra: només en tres escenes de l'Acte I i en una, al final, de l'Acte II, *A la Convenció Nacio-*

nal, en què parla amb un grup de Diputats adeptes per sentenciar de fet la mort de Danton: «Els amics de Danton m'han assetjat [...]. Però jo us declaro que res no em podrà deturar, mal que el destí que amenaça Danton m'amenacés també a mi. [...] El nombre dels malvats no és gran: només caldrà encertar unes poques testes, i la Pàtria serà salvada».

I una d'aquestes «poques testes» és la de Danton el qual queda molt ben definit en la intervenció del Ciutadà 2n. quan s'adreça a la gentada que ompli la plaça davant el Palau de Justícia: «Danton té bons vestit, Danton té bona casa, Danton té una dona bonica; es banya amb borgonya, menja bones viandes amb vaixel·la de plata i dorm amb les vostres dones i filles quan està embriac. Danton era pobre com vosaltres: d'on li ve, tot això? [...]. I Robespierre, què té? Tots els coneixeu prou, el Virtuós!». I així és, en efecte, Robespierre considera que «l'arma de la República és el terror; la força de la República és la virtut [...]. El terror és el resultat de la virtut, no és altra cosa que la justícia ràpida, rigorosa i inflexible. [...] El govern de la Revolució és el despotisme de la Llibertat contra la Tirania. [...] Un depravat és un enemic de la Llibertat, i és tant més perillós com més grans són els serveis que, aparentment, li presta. El ciutadà més perillós és aquell que sempre duu posada la gorra frígia, però no farà mai una bona acció». D'aquesta manera, Robespierre no diferencia, en els personatges públics, entre la moral privada i la moral pública ja que en un personatge públic tot és públic, cosa que Danton no accepta: «Tu i la teva virtut, Robespierre! [...] Ets honest d'una manera revoltant! [...] La consciència és un mirall amb una mona que s'hi contempla fent-se ganyotes: tothom s'empolaina com pot i mira de divertir-se a la seva manera. Val la pena de barallar-se per

una cosa així? El que cal és evitar que a un li esguerrin la seva, de diversió [...] Només hi ha epicuris; això sí, uns de grossers i uns altres de delicats: Crist va ser el més delicat de tots» (Act. I. 41-42).

Per a Danton, tothom és «epicuri», tothom busca el «plaer» d'acord amb els seus objectius i maneres de pensar. Però hi ha els «epicuris grossers» que només entenen i accepten el seu «plaer» que ells consideren la virtut i els «epicuris delicats» que accepten el plaer i la virtut dels altres: Jesucrist es presenta com un déu «delicat», concret i bondadós, front a l'abstracció deïsta de l'Èsser Suprem que predica Robespierre. D'aquesta manera, i per més que l'obra plantege diversos salts més o menys equívocs, Büchner ens confronta amb unes rivalitats ridícules que són les que, al capdavant, frustren la Revolució. Però sobretot, sembla que ens hi diu que no hi ha autèntica Revolució si no té en compte les necessitats i exigències concretes del cos i de l'amor, de la vida lliure no sotmesa a uns moralismes encara medievals per més que es difressen amb els interessos de la República i la Raó.

Danton acapara les simpaties de Büchner: és radical i alhora viu i gaudeix del plaer i les dones, encara que a l'autor no sembla importar-li gran cosa la corrupció moral o política del personatge: és alegre, vital, seductor... i té més d'una amant. Trenca els esquemes burgesos amb la seua moral crapulosa o directament antiburgesa. Per contra, el Robespierre büchnerià representa allò políticament i revolucionàriament correcte: és virtuós, íntegre i deïsta. No se li coneixen dones. Només viu per a la racionalitat suposadament revolucionària: el terror de la virtut o la virtut del terror per salvar els francesos i la República. Danton, a més, també és individualista i enfronta la mort fins i tot

amb una certa ironia: està cansat i això li produirà un gran descans i un gran lloc a la història. D'aquesta manera, mentre Danton és un personatge de contrastos i amb diversitat de materials per a la interpretació, Robespierre és una línia rígida, quasi una caricatura esperpèntica i virtuosa.

Per altra banda, *LMDD* és un exemple de la dialèctica tràgica com la presentava Szondi perquè l'heroi, Danton, fa la revolució per millorar les condicions de vida pròpies i dels parisencs, però quan sembla haver-ho aconseguit, resulta una perversió i quasi un insult per a la resta. D'aquesta manera, la mort és per a ell la vida que l'allibera i li dona realment la felicitat i la pau individuals que desitja. La contradicció dialèctica o el fracàs revolucionari es produeix «en no poderse zafar al sortilegio del «hay que hacerlo» [imperatiu moral kantià] y en la necesidad, en definitiva, de fundarse sobre dicho imperativo en la misma medida que el orden con el que intenta acabar» (Szondi 1994: 290). Un imperatiu de la moral i la veritat que ni Lessing ni la Revolució no han sabut superar. Per això, si bé Danton, individualment, ha aconseguit el que volia, col·lectivament, no; i, a més, amb el triomf de la Revolució, la vella moral és el llast que l'arrossega: «Danton, pues, sucumbe no solo a la revolución sino también a la victoria de la revolución con la que él mismo se ha alzado» ja que ell sí havia aconseguit una vida millor (Szondi 1994: 291). Amb tot, la mirada de Büchner ens acostava a la profunditat de l'ésser humà i els seus desitjos de canvis i millores, mostrant-nos les contradiccions, alhora que ens obri les portes del teatre modern alemany i, per extensió, del teatre modern occidental al marge del drama modern o «drama absolut». Büchner va ser un jove utopista revolucionari que va morir abans de complir els vint-i-qua-

tre anys. La mort se'l va endur massa jove, però la seua obra ha influït tant en Artaud com en Brecht i Alban Berg, anticipant-se a una altra de les obres emblemàtiques del teatre europeu del segle xx, el *Marat/Sade* de Peter Weiss.

IV Brecht i Espriu: dialèctica i estultícia

Quanta, quanta guerra... és una novel·la de Mercè Rodoreda publicada per primer cop el 1980. Però es tracta d'una novel·la *especial* perquè l'autora, sense perdre el més significatiu i punyent del seu món, ens fa acompanyar el protagonista per un món simbòlic amb els colors de l'apocalipsi. Per això, aquest apartat que tracta dels escenaris de la guerra en el nou-cents, podria titular-se també com la narració rodolediana: són moltes les veus que han qualificat el segle xx com el segle de les guerres no només per la seua abundància a tot el globus, sinó, sobretot, per la brutalitat, avenços tècnics, estratègies i seqüeles, concentrats especialment en alguns conflictes bàsics: la Gran Guerra (1914–1918), la Revolució Russa (1914–1918), la Guerra Civil Espanyola (1936–1939), la Segona Guerra Mundial (1939–1945) i la llarga Guerra Freda (1945–1989). Hi ha també la Guerra del Vietnam, les guerres anticolonials i tantes altres... Potser algú pense que no hi caldria considerar la Guerra Freda, però em sembla que és un tipus de guerra que va crear un «model» nou i va construir no només un món bipolar que ha generat molt de dolor i molta mort, sinó també l'expansió d'un imaginari que ha permès la interiorització de certs tòpics i la reducció de la capacitat crítica.

L'eclosió dels totalitarismes va suposar, a més, com va demostrar Hannah Arendt (*The origins of the totalitarianism*),

una altra desgraciada «novetat» històrica respecte de les mateixes dictadures i absolutismes tradicionals. Uns totalitarisme que, si bé se centren en el nazisme i l'estalinisme, també han deixat una petja inesborrable en les tècniques i maneres de la guerra i de certes paus. En especial, si atenem a la uniformització i la consegüent pèrdua de pluralitat ja que, en efecte, potser ara més que mai, podem comprovar com la guerra és també un factor d'homogeneïtzació i d'igualació globalitzada, que no d'igualtat. Com escrivia Simona Škrabec: «Aquest era el segle que ens ha donat la mostra de l'abús extrem de dos principis d'homogeneïtzació. [...] El nazisme es pot definir fàcilment com el nacionalisme que s'ha tornat boig i el comunisme, si més no de la primera època, com l'internacionalisme que s'ha tornat boig» (2005: 16–17). I seguint la metàfora, podríem considerar que l'esclat actual del neoliberalisme és el capitalisme que s'ha tornat boig. Un capitalisme que atenta contra les mateixes democràcies occidentals i que imposa els guanys del capital privat. I més guerres.

Tot això ha produït moltes reaccions artístiques d'una gran riquesa i pluralitat. També en el teatre, des del Moviment Expressionista fins al Teatre de Guerra de la Guerra Civil Espanyola (Foguet) o el Teatre del F. N. L. d'Argèlia (Hocine) passant per textos de K. Kraus i un llarguíssim etcètera. Nosaltres ens hi concentrem en dues figures indiscutibles, Bertolt Brecht i Salvador Espriu. Amb el primer, mirarem la Segona Guerra Mundial i amb el segon la Guerra Civil Espanyola, encara que, tots dos, ens possibiliten uns grans camins dramaturgics per a la comprensió de les guerres actuals i de la veritat, o mentida, que sovint les sustenta.

Brecht: poesia sobre ciència

Bertolt Brecht, fill d'una família burgesa alemanya, va nèixer a Ausburg el 1898. Va rebre una sòlida formació i, segons confessió pròpia, la Bíblia va ser un dels llibres que més el van influir (Brecht 2006: 1795, nota 2). Va marxar a estudiar medicina a Berlín i es diu que en esclatar la Primera Guerra Mundial va haver de servir-hi com a sanitari. A Berlín, però, es posa en contacte amb les avantguardes i treballa com a periodista, crític i dramaturg al costat de Piscator. Té infinitat d'amics, tant homes com dones i, segons diuen, «se convierte en un verdadero maestro en el arte de explotarlos (su sexualidad en aquellos tiempos era por lo menos ambigua)» (Brecht 2006: 12) i també estudia el marxisme i es fa un marxista convençut encara que mai no va pertànyer al Partit Comunista. El 1933, després de l'incendi del Reichstag, surt d'Alemanya i s'installa a diversos països fins que arriba als EUA. Intenta treballar en la indústria cinematogràfica, però la Cacera de Bruixes del Senador MacCarthy contra els artistes i intel·lectuals d'idees comunistes o progressistes, l'obliga a tornar a Alemanya, instal·lant-se definitivament a Berlín Est on crea el Berliner Ensemble i on mor el 1956.

Ni la seua obra ni la seua figura deixen indiferents ningú, alguns el consideren un dels millors dramaturgs i poetes alemanys de tots els temps i altres el menystenen sense gaire matisos. Per a Miguel Sáenz, traductor al castellà del seu teatre, es tracta «del mayor creador teatral que ha habido después de (mejor: desde) Shakespeare» (Brecht 2006: 11), tot i que no cessa d'expressar dubtes i reserves no sempre justificats, com veurem. Ricard Salvat, el primer introductor i coneixedor de l'obra brechtiana entre

nosaltres, no és tan solemne, sinó que de forma ben ponderada i raonada considera que Brecht recull una llarga i rica tradició literària, filosòfica i política que ve de Lessing i passa per Schiller o Büchner entre molts altres, i «crea la forma [teatral] per a l'era científica». Una forma que cristallitza «en el concepte d'allunyament-distanciació» [el famós *Verfremdungseffekt* o Efecte V] (Salvat 1990: 189–190). Es tracta del teatre èpic que Brecht teoritza i configura perquè ell, com Lessing, és un home de teatre complex: dramaturg en tots els sentits de la paraula, teòric i director escènic a més de magnífic poeta. Brecht busca unes noves relacions entre l'escenari i el públic, i és per això que, després d'haver obtingut alguns èxits clamorosos com ara el de *L'òpera de tres rals* (1928), amb música de Kurt Weill, indaga en tots els àmbits del fet teatral: text, posada en escena, interpretació, música... per aconseguir el seu propòsit contra la màquina tradicional del teatre burgès: «Tant en teatre com en òpera, Brecht substituïa les teories d'Aristòtil i de Wagner per una nova visió personal. Mentre la forma dramàtica del teatre implica acció, motiva sentiments, esgota la capacitat intel·lectual del públic, suggereix, l'home es presenta immutable; en la forma èpica, en canvi, el teatre és narració, obliga a decisions i desperta l'activitat intel·lectual, argumenta, l'home és canviant i canviable» (Salvat 1990: 196). La forma del teatre científic per a l'era científica és, doncs, un teatre dialèctic o de les contradiccions. I per aconseguir-ho, Brecht es val d'uns recursos que, a la seua manera, també havia fet servir el teatre de Shakespeare com es pot veure, per exemple, en la versió cinematogràfica de l'*Enric V* interpretada i dirigida per Laurence Olivier (1944): cartells anunciadors, telonets, apel·lació al públic, cançons, projeccions... Recursos per

crear una acció discontinua i uns intersticis que «distan-
cien» o «desalienen» l'espectador per on s'escolen el pen-
sament i la visió crítica dels fets i els personatges sobre
l'escena. I sobretot, el recurs a la historització de la vida
quotidiana: la translació de problemes i fets del moment
en un àmbit aparentment llunyà ja siga historicotemporal
(*La mare Coratge i els seus fills*), en forma de paràbola (*El
cercle de guix caucasià*) o de conte oriental (*La bona persona
de Sezuan*). En una paraula: «Només un home que conei-
xia com ell tots els trucatges del teatre burgès, que estava
arrelat a la tradició oficial alemanya —Goethe, Schiller,
Lessing, Hölderlin—, que va saber valorar la tradició no
oficial —Büchner, Lenz—, que havia passat la seva joventut
i infantesa veient espectacles populars de Baviera i
actuant als cabarets literaris [Karl Valentin], extraordina-
riament polititzats, de Munic, podia dur a terme aquesta
revisió del teatre burgès tradicional» (Salvat 1990: 197).

La primera redacció de *LA MARE CORATGE I ELS SEUS
FILLS* és de l'any 1939 tot i que l'estrena amb la música defi-
nitiva de Paul Dessau no es fa fins al 1949 al Deutsches
Theater, de Berlín. L'argument de l'obra és molt directe i
lineal: ens trobem a la Guerra dels Trenta Anys i en només
12 escenes, veiem com una mare amb tres fills, dos xics i
una noia (Eilij, Kattrin i Schweizerkas), nascuts de pares
diferents, Anna Fierling coneguda com la Coratge, ven
queviures i altres coses per a un i altre bàndol amb la seua
carreta. Pensa que la neutralitat i els productes necessi-
tats per tothom són el seu salconduit i el dels fills. Però
no és així, els fills moren a poc a poc sent la mort de la
filla muda allò que aconsegueix un *pathos* més impressio-
nant ja que la noia vol salvar dels atacs un poble que dorm

aliè a l'ofensiva catòlica on sucumbiran també molts nens i arrisca la vida tocant el tambor que alerta la ciutat. Malgrat aquelles morts, la Coratge, després de plorar la seua filla, no es desespera perquè, per un banda, encara creu que li queda el fill major, Eilij, ja que no sap que ha estat afusellat; i per l'altra, és evident que el negoci no es pot aturar: munta a la carreta un altre cop i canta pels camins d'aquella Alemanya (Europa) devastada. També el seu cor de mare està més sol que mai, però la vida continua i els diners demanen més coratge i resistència que abans.

En l'Escena 1, per dir-ho a la manera convencional, assistim a una presentació dels personatges i la situació realment magistral tant des del punt de vista de la concisió i precisió com de la manifestació dramàtica d'allò que Brecht entenia per «distanciament». Així, ens situem en la data exacta i en el nucli del que passarà: «Primavera del 1634. A Dalarna, el Capità Oxensjerna recluta tropes per a la campanya de Polònia. Anna Fierling, coneguda amb el nom de la Mare Coratge, veu com se li emporten un fill». Brecht ens facilita la informació perquè no ens hi perdem en elements secundaris i anem al nucli del que interessa: les *actituds* dels personatges, el seu «gest», i les seues relacions. Així, el Reclutador i el Sergent comenten la falta de soldats i d'esperit patriòtic, la qual cosa es deu al fet «que la pau és un pur desgavell, només la guerra genera ordre», paraules que ens evoquen les del mateix Ricard III de Shakespeare (Act I, esc. 1). Per això, en veure arribar la carreta de la Coratge amb el dos nois es freguen les mans, però ella els mostra la documentació i la raó del seu nom: «Em dic Coratge perquè he tingut tanta por d'arruïnar-me, que vaig passar entremig del foc dels canons de Riga». Coneixem el seu coratge per fer negocis i sobre-

viure, així com el coratge de mare en negar que els fills vagen al front perquè ells «no són fets per a l'ofici de la guerra». Més tard, ens ampliarà el sentit del nom. Diu el Capellà: «Sovint he admirat la manera com porta el seu negoci i com se'n va sortint. Entenc que li diguin coratge». I ella respon: «Els pobres necessiten coratge. Per què? Doncs perquè són gent perduda. Només per llevar-se cada matinada, han de ser prou valents, vivint com viuen. O per llaurar tot un camp, i en temps de guerra! El simple fet de posar fills al món ja demostra que tenen coratge, perquè no tenen esperances de cap mena. [...] Que suportin un emperador i un papa demostra un coratge espantós, perquè aquesta gent els costa la vida». Siga com siga, Anna Fierling és una dona lliure i lliurement vol que els seus fills campen davant l'escàndol dels dos funcionaris perquè són fill de tres homes diferents. Amb tot, el fill gran, Eilij, marxarà amb el Reclutador davant la protesta de Kattrin la germana muda «que salta del carro proferint uns sons roncs». Però com conclou el Sergent: «Si amb la guerra la vida et vols guanyar, alguna cosa bé li has de donar». Des del primer moment, doncs, Brecht ens presenta també la muda Kattrin com un personatge diferent de la mare i contrari a la guerra, però sotmesa a la Coratge perquè, al capdavall, és una esguerrada.

Després d'un seguit de peripècies, en l'escena 8 assistim a una pau transitòria que «amenaça d'arruïnar els negocis» per la qual cosa el Cuiner, que s'ha quedat sense feina, es queixa invocant l'Apocalipsi: «A hores d'ara n'estic fins al capdamunt, de la pau. La humanitat ha de sucumbir pel foc i l'espasa, perquè és pecadora des de la més tendra infància». El pobre busca feina perquè sense feina encara és més pobre i no se n'adona que la guerra és només pa

per avui i mort per a sempre. Però la urgència de sobreviure no el deixa pensar-hi. De sobte, entra el fill gran de la Coratge que ara és condemnat per un acte que en la guerra es considerava una heroïcitat: «Ha entrat a robar a casa d'un pagès. S'ha carregat la dona». I el Capellà comenta: «A la guerra l'honoraven per coses com aquesta, i seia a la dreta del seu capità. Eren actes de valentia». Així és, matar, robar o violar es considera heròic en una guerra, però la doble moral no ho permet en la pau i el fill gran de la Coratge, Eilij, també hi mor «sense haver fet res de diferent, que he fet el mateix que feia abans». Així arribem a un altre dels moments més intensos de l'obra: torna la guerra i els catòlics estan per atacar una altra ciutat mentre tothom dorm i «degollar a tots». Però Kattrin resa amb la Pageda perquè es desperten i per un cunyat de la dona «que és a dintre [de la ciutat] amb els seus quatre fills». Però la noia pren una resolució realment coratjosa no en el sentit del coratge de la seua mare: s'enfila dalt la teulada de la casa amb un tambor i toca per salvar tothom. La Pageda i el Pagès protesten per por que els cremen la casa, però el Pagès Jove li crida de sobte: «Continua tocant. Si no, moriran tots! Continua, continua»... El colpegen, Kattrin plora i toca fins que li desapareix amb els arcabussos i mor: ningú no coneixia la noia millor que la mare: «Està malalta de compassió. No fa gaire li he trobat amagat un eriçó que havíem atropellat pel camí» (Brecht 2002: 247). No tolera el sofriment dels animals ni de les persones i menys encara dels nens. Per això la seua mort no és cap heroïcitats grandiloqüent: és el gest d'una compassió profundament humana i arrelada en la seua veritat ontològica més profunda. A l'escena següent, el final, de matinada, assistim a un dels moments dialècticament més

vitals i reveladors de tots. En primer lloc, veiem un quadro maternal ben sincer i profund: «arraulida vora la seva filla», la Coratge, traspasada de dolor, només repeteix «potser s'ha adormit», «ara dorm. No li havien d'haver dit res sobre els nens del seu cunyat», «estic contenta que dormi». . . i de sobte entona una estranya cançó de bressol pels seus fills morts. Després, animada pels pagesos, Anna Fierling la Coratge es decideix a continuar el seu camí amb el sentit de la realitat que la caracteritza: «Aquí tenen diners per a les despeses» [de l'enterrament], agafa la seua carreta i segueix un altre regiment: «Ei!, crida, porteu-me amb vosaltres». I marxa cantant com sempre per donar-se ànims i pegonar el seu negoci.

D'aquesta manera, després d'un periple de 12 anys, la Coratge ens possibilita un recorregut per les contradiccions de la guerra, els problemes de la subsistència, la carreta com a símbol d'una nova versió de la pedra de Sísif i de les vides d'uns personatges atrapats entre el coratge de viure malgrat tot i d'una mare escindida entre el negoci i la maternitat: un símbol al capdavant de les contradiccions que amaren encara les nostres vides.

Per la seua banda, *SCHWEICK* també coneguda com *Schweick a la Segona Guerra Mundial* (1943), no figura entre les millors obres de Brecht ni tampoc és cap mostra ortodoxa de teatre èpic. Basada en la novel·la *Les aventures del bon soldat Schweick* de l'escriptor txec Jaroslav Hašek (1883–1923), es tracta d'un projecte al qual Brecht va començar a donar-hi voltes entre el 1926–1927 en llegir-ne la traducció alemanya. Després de diferents intents frustrats, per fi la va poder acabar i es va estrenar gairebé trenta anys després, el 1955, amb música de Hans Eisler. L'obra se situa a

Praga entre 1939 (atemptat contra Hitler a la cafeteria Bürgerbräukeller de Munic) i 1942 (la batalla d'Stalingrad) i presenta una estructura ben particular: un pròleg, 8 escenes, 4 interludis i un epíleg. A més, hi ha també dues «aparicions de la taula habitual» d'Schweick i els seus amics a la Taverna El Calze que representen els records o els somnis del mateix protagonista (TC IV, 274 i 280). Si la començem ara és perquè, no només representa un llarg projecte en el qual Brecht hi va esmerçar molts anys, sinó perquè, a més a més, ens ofereix una altra visió de la Segona Guerra Mundial i amb una estètica en contraposició amb *La mare Coratge i els seus fills*: no hi ha el recurs a la història passada, sinó que se situa en el present i tracta d'analitzar-lo fent servir uns altres mecanismes entre els quals hi ha els somnis, els salts especiotemporals dels records del protagonista, l'humor o la ironia. Una ironia que sovint ens recorda la pel·lícula *To be or no to be* d'Ernst Lubitsch (1942). Com en el cas de *La bona persona de Sezuan*, *Schweick* s'obri amb un pròleg on apareixen personatges «superiors»; però si a *La bona persona* es tracta d'una paràbola de Tres Déus que busquen algú realment bondadós, ací veiem Hitler, Göring, Goebbels i Himmler que juguen amb el globus terraquí i com a *El Gran Dictador* de Chaplin (1940) i Hitler absolutament preocupat per saber què en pensen, d'ell, els europeus, si l'estimen i, sobretot, si volen «subvencionar | el que em cal per a la meua guerra, car per molt llest que sigui, | al capdavant sóc només una persona»... Evidentment, els seus militars el consolen i li responen que el tenen com un Déu i com un amant.

La primera escena ens situa a la Fonda El Calze, de Praga, regentada per Anna Kopecka, transunt de la mateixa Anna Fierling la Coratge, la qual per por a un Home de les SS

a qui la borratxera li ha soltat la llengua i ha informat que Adolf Hitler ha patit un atemptat, insisteix que a casa seua no es parla de política i que ella «no té idees, jo el que tinc és una fonda». Però Schweick, venedor de gossos, habitual de la taverna i xerraire de mena, intervé en la conversa: «Quin Adolf? Jo en conec dos. Un era dependent del Pruscha, l'adroguer, i ara és el camp de concentració per haver intentat vendre concentrat d'àcid clorhídric als txecs; i també conec l'Adolf Kokoschka, que recull merda de gos, i que ara també és al camp de concentració perquè es veu que va dir que la merda d'un bulldog anglès és la millor». Més tard, en entrar-hi Brettschneider, agent de la Gestapo, mig enamorat de la tavernera, es torna a comentar la notícia del dia amb les rèpliques inevitables del venedor de gossos. Finalment, l'agent de la Gestapo, cansat de les ironies d'Schweick, se l'endú al quarter general on és interrogat pel cap d'esquadra Bullinger el qual comença dient: «Primer et faré una pregunta; i si no saps la resposta, porc, et portaran al soterrani per alliçonar-te, m'has sentit? La pregunta es: cagues prim o gruixut?». «Confesso humilment, senyor cap d'esquadra, respon Schweick, que jo cago con vostè desitgi». I el diàleg es desenvolupa en un to d'ironia i dobles sentits com quan el venedor de gossos exclama: «Visca Adolf Hitler, el nostre Führer! Aquesta guerra, la guanyarem nosaltres». Evidentment, el «nosaltres» no es refereix als alemanys sinó als txecs. En saber que Schweick és un venedor de gossos, el cap d'esquadra li demana un lulú de raça. I Schweick es compromet a buscar-li encara que «els que no són de pura raça són més intelligents». A partir d'això es desenvolupa tota una trama que acabarà amb l'Schweick a la presó i a la neu de les estepes hivernals de Rússia buscant la seua unitat a la zona

d'Stalingrad. I al final de l'escena 8, Schweick es troba amb un gosset famolenc i comenta: «La guerra no durarà eternament, tan poc com la pau, i quan s'acabi et portaré al Calze [...] Hi tornarà a haver gent que voldrà gossos i tornaran a falsificar pedigrís, perquè els voldran de pura raça; és una ximpleria, però la gent ho vol». La tempesta de neu creix i els «embolcalla» camí d'Stalingrad. Arribaran o no al seu destí? Segons un Epíleg oníric, el soldat es troba amb un Hitler completament perdut i desorientat.

Així, doncs, l'Schweick és una mena d'antítesi de *La Coratge*, no tant pel contingut i la denúncia quant pel tractament estructural i la ironia. La Fonda del Calze ens evoca la taverna El Cap del Senglar d'*Enric IV* i *Enric V* de Shakespeare on es reunien Falstaff i els amics. I el mateix Schweick sembla un altre membre de la família falstaffiana que, si bé no té la seua grandesa, porta els mateixos gens: popular, desvergonyat, escatològic, covard, agut, xerraire alhora que tendre i que menysprea la guerra perquè genera un «ordre» excessiu: «He sentit a dir que Hitler ha portat més ordre del que es creia humanament possible. On hi ha abundància, no hi ha ordre. [...] A Itàlia, així que ha arribat Mussolini, els trens ja no tenen retards. I ja hi ha hagut de set a vuit atemptats contra ell». La gent és així d'irresponsable: s'estima més «el desordre» de la llibertat.

Per a Miguel Sáenz, Brecht com a teòric va cometre diversos errors com ara inventar-se noms o donar nous significats als noms coneguts: antiaristotèlic, per exemple, només podia tenir sentit per a una minoria o «èpic» que equivalia a «narratiu» i que Piscator entenia com a «polític»; «dialèctic» resultava més entenedor per expressar un teatre de les contradiccions, encara que «el gest» o *gestus* corresponia de fet a un metallenguatge que no s'adequava

al sentit habitual de la paraula, sinó a una actitud o una situació. Així mateix, el concepte fonamental d'*allunyament-distanciació* (Efecte V) no era, ni és, fàcil de traduir a altres llengües i finalment es va considerar que resultaria més entenedor si es feia servir com antialienació de l'espectador normal davant les suggestions o els impactes de xoc emocionals del teatre convencional que tracta d'impedir el pensament lliure. Fins i tot es va considerar que aquest concepte, Brecht l'havia tret dels formalistes russos sense dir-ho. Tot això va fer que Brecht donés la impressió de ser un dogmàtic i el seu teatre, una fórmula constrenyedora de la llibertat interpretativa, cosa que no era certa com podem comprovar en *Schweick* on ja apunta cap a uns altres camins. Més aviat, el contrari: Brecht donava per sabudes massa coses i confiava massa en les capacitats de l'espectador. Però tot això que, al capdavall, no és res més que la recerca d'un teatre nou, li va valdre múltiples crítiques i fins i tot l'escarni tant del sector capitalista com del comunista (Arendt 2001: 218; Salvat 1990: 205). I com sol passar, allò que en un moment és avantguarda i innovació, deixa de ser-ho un temps després o bé perquè ja forma part del patrimoni artístic adquirit o bé perquè senzillament deixa d'interessar. És el que passa també amb el personatge de Charlot que Brecht tant admirava: Chaplin va fer una autèntica creació i la seua aparició fou una gran sorpresa. Però avui és ja una icona o un tòpic que es fa servir fins i tot en les festes d'amics i coneguts. Però això no li resta res ni de creativitat ni de talent; al contrari, gràcies al talent i la creativitat ha esdevingut la icona occi-dental que és.

En conseqüència, del pròleg de Miguel Sáenz al *Teatro Completo* de Brecht potser només caldria retenir un parell

d'aspectes: que Brecht és un exemple de l'estètica de les contradiccions i que odiava la guerra (Brecht 2006: 12 i 42). De fet, tant Brecht com dues generacions més van nàixer en un horitzó continu de guerres: van ser les generacions perdudes (Arendt 2001: 228). Brecht tenia només setze anys quan va esclatar la Primera Guerra Mundial i després la Revolució Russa, la Guerra Civil Espanyola, la Segona Guerra Mundial i la Guerra Freda. També va patir un doble exili fins que el maccarthisme el va expulsar dels EUA. Després va haver de viure a l'Alemanya de l'Est des del 1949 perquè «las autoridades de la ocupación militar le negaron el permiso necesario» per tornar a l'Alemanya Occidental encara que en realitat tampoc no era estimat pels comunistes atesa la seua gran llibertat i sentit crític (Arendt 2001: 217). No és d'estranyar, doncs, que al marge de cap posicionament ideològic, el tema de la guerra, les seues causes i conseqüències l'obsessionaren. Com a Aristòfanes: hi ha coses que es repeteixen estúpida i cruelment.

Quant a la pretensió brechtiana de fer un teatre científic per a l'era científica, potser avui ens resulte fins i tot ingènua perquè aquesta era ja ens sembla superada i perquè la ciència, amb la seua importància innegable, ja no ens fascina: hem vist com els descobriments d'Einstein, per exemple, han estat utilitzats per crear la bomba atòmica. El potencial constructor d'una societat humana millor i més justa que la ciència comporta s'usa sovint per al contrari i al servei d'uns interessos particulars, polítics i econòmics ben concrets que no sempre afavoreixen la humanitat. I també sabem que els mateixos nazis usaven procediments «científics» per al seu malson d'una raça pura. A més a més, com no podia ser d'una altra manera,

Brecht va intentar fer un teatre científic per al seu temps i amb les eines del seu temps: aleshores es considerava que la dialèctica postidealista i posthegeliana es configurava com una ciència: la dialèctica materialista. Avui en dia també sabem que això no és exactament així i que la dialèctica pot ser considerada, a tot estirar, en el marc de les anomenades ciències humanes, com la filosofia. Amb tot, em sembla que el nostre temps rebutja massa a la lleugera aquestes ciències i busca les certeses de les altres ciències com si en realitat, per exemple, fins i tot la matemàtica no estigués sotmesa a uns processos no estrictament científics. La certesa no cobreix ni abasta la veritat (*aletheia*) ja que la veritat, com no pot ser d'altra manera, abraça també molts altres aspectes humans no estrictament científics. A més a més, la dialèctica sempre ens mostra l'altra cara en un joc de miralls infinits possibilitant-nos no només una gran experiència del pensament obert, sinó també l'entrada en el joc democràtic real on res no és d'una sola manera i prou, sinó que tot té molts matisos, cares i aspectes. Fins i tot, la cara dominant o més publicitada sol ser la més falsa o equívoca. D'aquesta manera, la dialèctica ens permet un gran coneixement de nosaltres mateixos i de la societat o el món en què vivim.

Per a Benjamin, «Brecht es un fenómeno difícil» perquè rebutja d'utilitzar lliurement el seu talent i és l'únic a tot Alemanya que es pregunta «dónde debe invertir su talento y que solo lo inviste cuando está convencido de la necesidad de hacerlo». La seua obra naix d'una elecció racional ben meditada. En conseqüència, «no se proclaman renovaciones; se planean innovaciones» (Benjamin 1998: 49). La literatura ja no busca la «sensibilitat» d'un autor per a satisfacció d'un públic convencional, sinó que

s'alia amb la sobrietat i tracta d'esdevenir «un producto concomitante en un proceso muy ramificado de modificación del mundo» (Benjamin 1998: 50). Un procés que no se sap sol i cosa d'un visionari, sinó que coadjuva des de les seues possibilitats específiques en la modificació del món. Per això, les conviccions desemboquen en una actitud literària i dramaturgica específica. Una actitud que va més enllà de les posicions personals i que es revela sobretot en la literatura o en l'absència d'ella com també indica Hannah Arendt, perquè els pecats o les virtuts d'un poeta estan en la seua obra i és ací on cal buscar ja siga l'eclosió lliure de la veu brechtiana o la falsedat i impotències ja que, si bé va poder treballar tranquil·lament a l'Alemanya de l'Est durant els anys 1949–1956, «la consecuencia fue que durante esos años no produjo ni una obra y ni siquiera un gran poema». Ara tenia un contacte més íntim que mai amb un Estat totalitari i veia «el sufrimiento de su propio pueblo con sus propios ojos» (Arendt 2001: 227). L'actitud de Brecht es manté, doncs, amb una certa coherència i així ho mostra la seua obra, o l'absència d'ella, ja que són les circumstàncies que l'obliguen: ell no havia pensat mai a instal·lar-se a l'Alemanya d'Stalin.

Però aquesta «actitud» va més enllà de l'home Brecht i amara també els seus millors protagonistes com ara la senyora Anna Fierling, la Coratge. Segons Sáenz, hi ha un parell de malentesos en aquest personatge i aquesta obra. Per una banda, Brecht no ens hi presenta una heroïna «positiva» i «cuando se aplica su nombre como elogio a alguna mujer valiente se le hace un flaco favor». Tanmateix, «los espectadores, sobre todo los femeninos, se identifican con Madre Coraje y sufren con ella, porque la consideran víctima de un destino atroz» (Brecht 2006: 23). No

sé en què es basa per afirmar que als espectadors femenins els passa això: que n'ha fet una enquesta o és que les dones són més idiotes que els homes i no saben veure-hi les contradiccions? En tot cas, Brecht va fer ben fet de no cedir als qui li demanaven que la Coratge canviés i maldirgués explícitament la guerra: això hauria estat massa fàcil i hauria reduït el personatge no a una «actitud» rica, madura i complexa, sinó a una caricatura per a consum de les bones consciències. Brecht presenta una dona sense escrúpols, una mena de bèstia carronyera dels camps de batalla, però que no per això deixa de ser mare: al capdavall és un personatge viu i real: consistent. Tan viu i real que potser provoca sentiments d'adhesió, però això no és problema de Brecht. Com dramaturg, la seua obligació és crear un personatge sòlid i veraç. Com Shakespeare a *Ricard III*. A més, des d'un punt de vista simbòlic, Brecht aplica la lògica materialista per denunciar el materialisme dominant i així recuperar els valors que ell considera fonamentals: la solidaritat, el repartiment just de la riquesa, les bones condicions de vida i de justícia per a la immensa majoria o una racionalitat no sotmesa a l'imperi i els abusos de cap religió ni lobby de poder. Per això, la Coratge és també una mena de mirall invertit que ens posa al davant perquè ens hi mirem i el redrecem si no ens agrada el que hi veiem.

Per altra banda, Sáenz considera que Brecht aconseguix un altre «sublime fracaso» en aquesta obra, quan la filla muda Kattrin toca el tambor i sacrifica la vida per alertar els habitants de la ciutat que seran atacats per sorpresa. Segurament, molts habitants de Gaza li ho agrairien. Però segons Sáenz, aquesta escena és «la más emotiva de todo el teatro de Brecht» i ens commou molt poc

brechtianament. Per això, hi veu la mà de la seua col·laboradora Margarete Steffin (1908–1941) alhora que la importància de la música de Paul Dessau (Brecht 2006: 24). Potser l'actriu i escriptora Steffin hi va tenir alguna cosa a veure: seria ben lògic ja que era una dona amb molt talent. Amb tot, la peça la firma i confirma Bertolt Brecht. Vull dir que sense la seua acceptació l'escena no hauria passat a la redacció definitiva. La música és diferent perquè en la lectura no la podem sentir i a pesar d'això el text continua colpint-nos. No sé per què el senyor Sáenz considera que ens commou molt poc brechtianament ja que Brecht és, en efecte, un poeta de primera línia, cosa que no li han negat ni els pitjors enemics. I un poeta treballa amb el llenguatge dels sentiments i per més que mantinga una línia estètica concreta, si és un veritable poeta, això no pot condicionar, ni menys encara anul·lar, la força de les emocions autèntiques. Al contrari, un poeta sempre mostra els seus sentiments més genuïns amb el llenguatge més adequat a la matèria que tracta. I aquí ens trobem amb el llenguatge del moviment, el cos, el gest i el silenci: el llenguatge de la compassió i el sacrifici envers els innocents. La filla de la Coratge no es la Coratge, té la seua personalitat en contradicció oberta amb la mare: no viu per als diners i per fi realitza un acte fonamental, absolutament generós, que la realitza ontològicament i la identifica per sempre: un acte de compassió envers els altres. Una compassió salvadora. I ens commou pel seu silenci i pel seu gest. Com deia Benjamin, el teatre èpic és un teatre gestual (Benjamin 43) i aquest és un gest que naix de la veritat més profunda del personatge en relació amb el seu entorn. No és només un fruit de la seua veritat social, sinó íntima i personal: específica i diferent de la mare.

A més de denunciar la falsa neutralitat i altres factors de les guerres que ja coneixem, Brecht introdueix de forma contundent els factors econòmics. Uns factors fonamentals al llarg del segle, però que sovint s'havien dissimulat sota la coartada dels mites, l'honor o la religió, però que ara cobren un relleu de primer ordre en les guerres del segle xx. Per això, aquesta Coratge lluita pels seus fills tant com pel negoci: els diners, el gran déu del neoliberalisme. No es tracta, però, d'una màscara o pamflet: la Coratge és una dona. I encara té la humana esperança, l'autoengany o el convenciment ingenu que els fills podran sobreviure a la devastació. O que ella, mare protectora, podrà salvar-los. Però el gran Vedell d'Or acabarà engolint-los de manera tan fatídica o més que el mecanisme fatal de la història i el vell imperatiu moral abstracte negador havia acabat amb Danton i Robespierre. Pensem, a més, que el fet de plantejar de manera tan estreta la lluita pels diners en aquelles guerres de religió va també més enllà ja que el protestantisme dominant a Alemanya els va unir sota la màscara del progrés i la predestinació com ensenyava Max Weber (*L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*). Anna Fierling pateix una gran crisi amb la pèrdua del fill, però es refà, que per això li diuen la Coratge. Com a les crisis del capital, ella també es redreçarà i cantarà. Cantarà perquè com diu la cançó d'Irving Berlin: *There's no business like show business...* Arthur Miller, des d'una altra perspectiva i amb una altra estètica, va tornar a incidir sobre els negocis de la guerra i els pares sense escrúpols en l'obra *All My Sons* (1947): senyal que la denúncia de Brecht havia donat en el clau i continua viva.

Des del meu punt de vista, no hi ha dubte que Brecht és un dels millors i més incòmodes dramaturgs del segle xx.

Com Beckett o Genet. Per citar només un parell de noms. Això, és clar, no nega alguns dels seus errors teòrics i/o pràctics que el temps ha descartat: la paràbola (Salvat 1990: 208), els «models» de posada en escena o la interpretació... el Teatre evoluciona com la societat i el tipus d'espectador. Amb tot, encara queda viva, i ben viva, l'estructura narrativa, el trencament de les tres unitats o la visió del temps que avui encara s'ha fet més rica i complexa. Tanmateix, sovint la crítica ortodoxa, sospitosament igual que la liberal, li nega el pa i la sal com si el fet de plantejar un teatre polític o d'haver estat un marxista tan singular li eliminés el talent, cosa que no han fet amb Ezra Pound, entre d'altres (Arendt 2001: 220). És el que sol passar amb certs «liberalismes». I el fet que Brecht haja estat marxista no és suficient per negar o qüestionar d'entrada la seua validesa com a dramaturg i poeta, un dels millors i més significatius del segle xx, encara que, com en el cas de Genet o Beckett, no tota la seua producció tinga la mateixa validesa estètica. Una cosa diferent és el brechtisme o el beckettisme, aquella febre que va envair els escenaris europeus d'imitadors i seguidors escolàstics: no és culpa de Brecht o Beckett arribar a fer creure que la fórmula és fàcil. Al contrari, això és un altre dels seus mèrits: comuniquen tant i tan bé, creen tantes empaties que la gent pensa que aplicant certes formuletes ja poden arribar a ser tan grans com ells.

Espruu: una cruel estultícia

Confesse que sempre he tingut una fascinació especial per *Primera història d'Esther (PHE)*. Des del primer cop que la vaig llegir que em va atrapar i em vaig aprendre, gairebé sense voler-ho, passatges i parlaments sencers de memò-

ria. L'any 1982, amb motiu d'una nova producció del Teatre Lliure estrenada al Teatre Romea, amb direcció de Lluís Pasqual, vam organitzar un viatge amb uns amics per assistir-hi a una de les representacions. De sobte, vaig sentir com una senyora que hi havia als seients de darrere li deia al marit: «Oi que no s'entén res?». I ell responia: És que és un clàssic». Més tard, la companyia del Teatre Lliure va portar l'espectacle al Teatre Principal de València i alguns companys professors em van demanar que els expliqués una mica de què anava perquè no s'entenia. Pensaven que era un problema de no tenir al dia els deu capítols bíblics que tracten de la Reina Esther, entre el Llibre de Judit i el de Job, però a mi allò ja començava a inquietar-me. I sobretot, em vaig anguniar molts anys després quan la comentarista d'espectacles de TV3, en parlar de la nova producció del TNC, a principis de l'any 2007, dirigida per Oriol Broggi, va dir que era una obra clàssica, però complexa i molt difícil d'entendre. Reproduïsc de memòria, però aquest va ser, més o menys, el comentari. Què estava passant? Podia comprendre aquell matrimoni del 1982 o els companys valencians, però la TV3 del 2007, vint-i-cinc anys després... No significava això un qüestionament de fet de la tan esbombada «normalització lingüística»? Quina normalització? Espriu, una vegada més, ens reptava a tots plegats, els catalanoparlants de les diverses modalitats, i potser sí, sense saber-ho, i per camins que no imaginava en escriure-la, la llengua no acabava de surar. I ara ja no era cosa del franquisme on la supervivència lingüística es veia amenaçada, sinó que els seus suposats usuaris i defensors ja no l'entienien o ja no l'entenen en època de normalitat acadèmica. Supose que amb l'Any Espriu (2013), tot això haurà començat a canviar.

Salvador Espriu, fill d'una bona família burgesa, és un dels narradors, poetes i dramaturgs catalans més importants del segle xx. Nascut a Santa Coloma de Farners l'any 1913, va començar a fer-se conèixer com a narrador abans de la Guerra Civil. Va estudiar dret a la Universitat de Barcelona on va fer una entranyable amistat amb el poeta mallorquí Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913–1938). Fou després de la guerra que va començar a publicar la seua poesia així com el teatre. Però si bé l'obra poètica i narrativa és extensa, la seua producció dramàtica es redueix a tres obres, *Antígona* (1939–1964), *Primera història d'Esther* (1947–1948) i *Una altra Fedra, si us plau* (1978). De la col·laboració amb Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany i l'EADAG naix l'obra *Ronda de Mort a Sinera*, escrita a quatre mans amb Salvat i estrenada al Teatre Romea el 1965. Va compaginar el seu treball d'advocat en una nota-ria amb l'activitat literària i, a poc a poc, va assolir un compromís cívic que el va convertir en un referent de les llibertats i la democràcia. És traduït a nombroses llengües i va ser inclòs en les propostes per al Premi Nobel de Literatura. Va morir a Barcelona el 1985 i és enterrat al cementiri d'Arenys de Mar (Sinera).

El seu teatre, encara que només amb tres obres, és un dels millors del segle xx, especialment *PHE*. O potser únicament i exclusiva, encara que això no significa gran cosa perquè, com ja hem vist en el cas de Büchner, la qualitat no és cosa de quantitat. A més, marcat per la Guerra Civil, Espriu dedica dues de les tres obres a reflexionar sobre els problemes de la guerra. I és a partir d'aquesta catàstrofe que, segons Molas, Espriu va pensar la seua obra com una obra total: «una Obra en majúscula, de la qual cada un dels seus “llibres” no és sinó un “fragment”

que respon, a la vegada, d'ell mateix i del conjunt» (Molas 567). Per això, Espriu fa i refà, esmena una i altra vegada per aconseguir de les seues obres «l'univers mític propi» pel qual batalla. Un univers amarat de diversos materials i tradicions, des de les experiències populars a la Bíblia, la mitologia grega o egípcia i tot el que li pot ser útil. Un exemple de tot això seria *Antígona*, un «fragment» basat en la mítica figura femenina, heroïna grega i personatge central de la tragèdia homònima de Sòfocles. Una figura, a més, que ha travessat tota la història del teatre i el pensament occidentals. La primera redacció, Espriu la fa a Barcelona en només vuit dies, de l'1 al 8 de març del 1939, però l'obra no es publica fins al 1955. Refà el text original de novembre 1963 a febrer 1964 i, finalment, la repassa encara de setembre a octubre del 1967. En totes aquestes intervencions, Espriu afina el missatge, el llenguatge, les situacions i els personatges de manera que en la revisió de 1963–1964 introdueix alguns elements fonamentals com ara la creació del Lúcid Conseller. El text del 1939, «atenuada la prohibició de representar teatre en llengua catalana, pogué ser estrenat el 1958 per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, en un muntatge de Frederic Roda. Un segon muntatge de Ricard Salvat el 1963 a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual no pogué conèixer encara les modificacions alludides». Ni tampoc les del 1969. «L'obra, ja completament revisada, [aparegué] a «Antologia Catalana» el 1969 amb un pròleg de Maria-Aurèlia Capmany» (Badia 2002: 27–28). Amb tot, Ricard Salvat ens aporta alguns matisos interessants: «*Antígona* va sorgir com a síntesi de la problemàtica que la fi de la guerra civil plantejava. El mite d'Antígona havia de servir a l'autor, i als espectadors —si en aquells moments n'hagués pogut tenir— per

fer l'autèntica catarsi que demanava la tragèdia, enfront del trauma de la guerra». Però vint-i-cinc anys després, Espriu, per respondre a les exigències d'una nova generació que no havia viscut la guerra, busca una altra solució «fent passar a primer terme Creont, a través de les paraules del Lúcid Conseller» (1966a: 272–273).

ANTÍGONA. Tragèdia en tres parts, com la subtitula Espriu, consta, en efecte, de tres actes i un *Pròleg* davant el públic a «cortina baixada», la qual cosa ens trasllada a una concepció tradicional de l'espai teatral on el *Pròleg* surt «per ajudar la vostra memòria amb una àrida exposició d'escola». D'aquesta manera, com el Cor de l'*Enric V* de Shakespeare, el *Pròleg* apella a la nostra imaginació i ens hi fa un resum esquemàtic, «escolar», de la història dels Labdàcides tractada en diverses tragèdies gregues (*Èdip Rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*, de Sòfocles; *Els set contra Tebes*, d'Èsquil i *Les fenícies*, d'Eurípides): després de matar el seu pare, sense saber-ho, Èdip es casa amb la seua mare, Iocasta, de la qual té quatre fills, Antígona, Ismene, Etèocles i Polinices. Quan el cec Tirèsies descobreix la veritat, Iocasta es penja, Èdip s'arrenca el ulls i marxa a Colonos; Etèocles i Polinices queden com a reis de Tebes amb la condició que hi regnaran un any cadascun. Però esclata un conflicte entre els germans, Polinices és desposseït dels seus drets i Etèocles queda com a rei únic. Això fa que Polinices, amb el recolzament d'altres sis prínceps, ataque Tebes. Els diferents prínceps lluiten en cadascuna de les portes de la ciutat de manera que els dos germans s'enfronten i moren. Els drets de successió recauen ara en Creont, germà de Iocasta i oncle dels quatre fills, el qual proclama les honres fúnebres per a Etèocles, però prohibeix que enterren Polinices

de manera que el seu cadàver siga devorat pels voltors per haver atacat la ciutat. Després d'aquest petit resum, entrem a «l'interior del Palau dels reis de Tebes» per assistir a l'obra. Una obra que no segueix exactament el mite clàssic.

La primera part se situa abans de l'atac contra Tebes. Un grup de dones comenta amb l'esclau Eumolp, una mena de bufó shakesperià, que Antígona s'ha entrevistat amb el seu germà Polinices per aturar la lluita. D'aquesta manera, Antígona se'ns presenta, d'entrada, com una mitjancera a favor de la pau per evitar les conseqüències de mort i destrucció que això comportaria. Però Etèocles, en saber-ho, s'irrita perquè havia prohibit de parlar amb ell. Des del principi, veiem també un món de regles i prohibicions que després fins i tot Creont haurà d'acomplir. Antígona reconeix que, en efecte, ha parlat amb el germà petit per evitar la guerra i subratlla el fet que tots dos diuen el mateix l'un de l'altre «amb paraules contràries»: cadascú vol imposar la seua veritat i així «no vindrà la pau». Es produeix el combat i els dos germans moren «engolits per un mateix bassalot de sang», que diu Ismene. I Creont, ara nou rei, determina que Polinices «serà ofert a la fam dels gossos i els voltors» davant la protesta d'Antígona, però no hi ha res a fer: «He parlat, i ara la meua paraula és llei».

La *Segona part*, potser la més aconseguida dramàticament, se situa a uns «erms al voltant de Tebes». Al fons, hi ha el cadàver abandonat de Polinices custodiat per uns guardes. *Nit de tempesta*. Entra el cec Tirèsies conduït per l'esclau Eumold. Tot aquest inici recorda, sintèticament i a la seua manera, algunes escenes dels actes tercer i quart d'*El Rei Lear*: la tempesta, el Bufó que condueix el rei o la desoladora trobada, en paral·lel, d'Edgar conduint el seu pare, el comte de Gloucester, també cec perquè el fill bas-

tard, Edmund, li ha arrancat els ulls... Tirèsies pregunta: «Per on em guies?— Eumolp: per un lloc desolat a través de la nit.— Tirèsies: No vius en la meua nit, a la tenebra poblada tan sols pels crits dels ocells i la maledicció divina. El meu do és ben miserable. He d'escoltar i revelar tothora les calamitats dels altres». I el Bufó-Eumold respon finint el fals encanteri solemne i situant-nos de sobte en la realitat dura i pura: «El diner interpreta sovint més bé que les teves orelles». O siga que el cec Tirèsies, màgic intèrpret de la tradició, de sobte no és més que un tastaolletes mogut pels diners i els favors del poder: un corrupte o corruptible contrari al fet que Antígona vulga donar sepultura al germà. Amb tot, encara hi ha algun moment de grandesa en el personatge, potser més impostada que sentida ja que, com dirà després el Lúcid Conseller, és un professional de «l'esgarip»: «No puc res contra l'insensat sentiment d'una dona», però «Ai, aquesta sang! Qui pot penetrar les intencions dels déus? Polinices va ser culpable, és cert, però és també un crim als ulls divins no perdonar els vençuts, després de la mort. I una inviolable llei defensa aquest crim. Aquesta sang perdrà Tebes». El conflicte és clar: hi ha un doble conflicte legal i una doble culpabilitat, encara que la llei tebana sembla tenir-hi més pes per a Tirèsies, servidor del poder, que per a Antígona, la qual, en aquest cas, segueix els impulsos la de «lleï natural», per dir-ho així, que també ordenen els déus. O de la desobediència civil. Entren les dues germanes amb Euriganeia i localitzen el cos del germà mort. Ismene s'espanta en veure-hi Tirèsies perquè li «recorda el pare quan ja era cec». La ceguesa també té en Espriu un valor ambivalent, per una banda, pot representar la saviesa; però per l'altra, l'horror de l'incest o de l'oportunisme. Tot seguit, l'enfrontament

entre Tirèsies i Antígona ens torna a situar en el conflicte bàsic: Polinices va atacar Tebes; però el problema és que hi va perdre: tot és una qüestió d'èxit, car el guanyador sempre té la raó i escriu la història al seu favor. De sobte, però, els ocells freguen la cara d'Ismene i ací es produeix un altre canvi respecte de la primera edició on eren «les ales dels voltors» que fregaven el rostre de la germana petita (Espriu 1955: 46). Potser Espriu va canviar les bestioles per unificar-les d'una manera més genèrica, els ocells; o potser va tenir en compte la pel·lícula de Hitchcock, *The Birds*, estrenada el 1963. Fet i fet, els ocells només ataquen Ismene. Per què? Expressió dels seus remordiments i pors com en el cas de *Les Mouches* de Sartre? De fet, defalleix davant la tempesta i el cos podrit on no reconeix el germà. Per això, Antígona li demana que retorne al palau. Tirèsies també se'n va per advertir Creont. Però Eumold no l'acompanya i prefereix restar-hi amb Antígona perquè tan sols ella ha estat bona amb ell, «un esguerrat albardà».

En la *Tercera part* tornem a «l'interior del palau» i hi assistim a una reunió de Creont i els seus consellers. Dramàticament, però, està construïda sobre el joc dialèctic de la discussió i els «aparts» tant del Lúcid Conseller com de Creont, un recurs més propi del teatre popular i els personatges del sàinet que Espriu combina sàviament amb els tons de la tragèdia (Salvat 1966a: 267). La gran novetat, però, és l'aparició del Lúcid Conseller que constantment contrapunteja cada intervenció de Creont. I és amb els seus comentaris que penetrem en la personalitat i les intencions del nou amo de la ciutat: és malfiat i cautelós, és cruel perquè li agrada, «com a tothom que mana», veure «com roda de tant en tant algun cap»; és obès, no gens atractiu, amb ulls de serp, disposat a esclafar sense

cap mirament a qui se li opose encara que sap que la convivència a Tebes és impossible. Sembla, en efecte, que «vint-i-cinc anys després» (Salvat), Espriu aprofita la figura del dictador Franco, els seus mètodes, la passió de manar, la seua pau i els dubtes sobre la seua continuïtat ja que «els seus fills i seguidors no valen res», per retratar-hi Creont. D'aquesta manera, el Lúcid Conseller esdevé el portantveu del mateix poeta. Un poeta que, com el nou personatge, no pot fer gaire cosa més que usar les paraules per distanciar la realitat i mostrar-nos-en l'altra cara, el sentit profund d'aquesta legalitat. Tirèsies i Ismene es presenten per demanar que enterre el cos de Polinices i s'acabe el conflicte, cosa que, irat, Creont rebutja perquè no pot «escarnir la memòria dels caiguts per Tebes» ni donarà la pau al cadàver del germà encara que això desagrade els déus. Evidentment, el Lúcid Conseller pensa que és un bon ardit ja que s'assegura l'aprovació del vencedors que sí existeixen front a la incertesa de l'existència dels déus. Un Missatger informa els reunits que Antígona i Eumolp han cobert de terra el cos de Polinices i s'han lliurat als guardes que els porten a la presència de Creont. Antígona es ratifica en les seues raons, accepta el càstig i demana perdó per a l'esclau. Però Eumolp no el vol. I Antígona, sense cap mena d'odi contra el seu oncle, es queixa que a la seua família «no hem pogut mai viure humanament». Una queixa que és com un eco de la rèplica de Nathan al jove Templari i que ens torna a encarar amb el tema fonamental de viure-hi humanament (Arendt). Amb tot, això sembla impossible, i Antígona, coherent amb el disseny del personatge que ha fet Espriu, acaba dient: «Calmeu el poble i que torni a casa. No sé si moro justament, però moro amb alegria. [...] Que la maledicció [sobre Tebes

i la seua família] s'acabi i que el poble, oblidant el que el divideix, pugui treballar. Que pugui treballar, i tant de bo que tu, rei, i tots vosaltres el sapigueu servir». No vol cap revolta ni, menys encara, cap revolució. La dona i l'escalau marxen cap al seu destí i el Lúcid Conseller encara comenta: «Un lamentable però correcte acabament de l'episodi».

Així assistim al parlament final del personatge, ben diferent del de l'Altíssim de Sinera. Es tracta d'un monòleg que bascula entre la ironia escèptica quasi sarcàstica i la compassió oberta a l'esperança malgrat la burla dels déus. Però, això sí, la protagonista, com en una bona comèdia burgesa, ha tingut un final feliç malgrat les aparences car ha superat «la tragèdia sencera del seu llinatge». I encara ens hi fa notar que l'àmbit mental i emocional d'Antígona «no era prou ampli per acceptar el sinistre però indefectible Creont». Creont indefectible, Antígona estreta de mires i massa emocional... no sembla cap consol; però la raó està en la seua humanitat concreta perquè Espriu no col·loca Antígona sobre «un inaccessible cim, amb els hipotètics déus, sinó, com a tu i com a mi, a nivell de la confusa vida, és a dir, a nivell del sofriment. I com establir, doncs, amb nítida precisió, des d'aquest movedís nivell comú, responsabilitats i culpes? La responsabilitat, per exemple, del nostre silenci, fill tant del que sé que anomenes la meua distanciada lucidesa com del que permetràs que qualifiqui de temor». Espriu no hi fa cap judici. Ens ha presentat uns fets i uns personatges despullats de tot heroisme i de tota retòrica: són a nivell del carrer i de les pors. D'aquesta manera, i malgrat tot, Antígona i Ismene esdevenen germanes més enllà de les actituds de cada una. La dona del carrer, Ismene, i la dona que la tradició ha col·locat sobre

un cim no són, al capdavant, més que una mateixa realitat humana: dones. I fins i tot, la lucidesa distanciada del Lúcid Conseller no és cap acte de covardia o d'heroisme, sinó una de les possibilitats reals de la denúncia i el discurs: una altra manera d'exercir la humanitat de cada dia.

Com han subratllat alguns comentaristes, Espriu desplaça l'enfrontament heroic Antígona-Creont al de la guerra entre germans i el diàleg per evitar una altra catàstrofe: no hi juga a bons i dolents (Pons 2013: 221), malgrat que, com és obvi, manté unes certes ambigüitats ja que durant la Guerra Civil, d'una banda, havia patit la mort d'algun familiar a mans dels revolucionaris i de l'altra fins i tot el seu amic més estimat, Rosselló-Pòrcel, havia optat per la defensa activa de la República. Per això, a l'hora de fer certs traspassos sobre l'obra i les actituds antifranquistes de l'autor cal anar amb cura. En primer lloc, cal tenir en compte que Creont hereta les lleis de Tebes i tracta de mantenir-les per conservar el poder, cosa que el franquisme no va fer: va canviar tota la legislació anterior per consolidar-se en el poder i acabar amb els enemics o l'oposició, perpetrant, sobretot, un genocidi cultural. Per altra banda, a l'obra es produeix una certa inversió de la realitat històrica: qui va atacar la República i va portar-hi «estrangers contra la pàtria» va ser Franco que va comptar amb el suport estratègic de Hitler i Mussolini, el qual va resultar vencedor i que sempre ha honorat el seus morts. Ni Polinices i els seus homes, atacant Tebes, són els qui s'alçaren contra la República, ni Etèocles i Creont són els republicans atacats. Potser per això, Espriu no hi juga a l'heroisme abrandat, sinó que rebaixa les figures a nivell humà i reclama un tracte humanament digne: un diàleg permanent, obert, honest i sincer.

Cal tenir en compte, a més, que Espriu va declarar en alguna ocasió que el que volia fer en *Antígona* era mostrar el seu «repudi a la guerra des de tots els punts de vista possibles» (Espriu 2013a: 19–20). Tots els punts de vista possibles? De quina totalitat de punts de vista es tracta? Evidentment, al text no es consideren aspectes com la perspectiva econòmica o l'estratègia militar... Què hi vol dir, doncs, amb aquesta pretensió? La resposta, em sembla, la trobem en què Espriu, com la gran tradició multiforme del teatre que s'ocupa de les guerres, ens mostra «la veritat interior» del conflicte; aquella «veritat interior» de què ens parlava Hannah Arendt perquè, al capdavall, és aquesta veritat interior allò que ens importa i ens afecta: la mort, el dolor, la desolació... les conseqüències de la guerra. Unes conseqüències que són també la seua base: la destrucció de l'altre, amb més o menys planificació, crueltat i precisió.

Escrita del maig de 1947 al febrer de 1948, *PRIMERA HISTÒRIA D'ESTHER* segueix el text bíblic de l'Antic Testament amb matisos més o menys esperpèntics perquè és una «improvisació per a titelles», un subtítol clarament irònic «car l'obra està radicalment allunyada de tota improvisació» (Salvat 1966a: 266) i té una construcció mil·limètrica de caràcter metateatral: un titellaire, l'Altíssim de Sinera, convoca els habitants perquè, amb l'ajut de l'Eleuteri manipulador dels titelles, els hi presentarà la història de la reina Esther. L'espai serà, doncs, doble: d'una banda, Sinera, la transposició mítica d'Arenys de Mar, i de l'altra Susa on passen els fets que interpreten els titelles. Diu l'Altíssim: «Procureu de distreure-us una estona i oblidar-vos de tot el mal que ens ha de succeir». Quin mal pot succeir-los si encara no ha començat l'acció? L'Al-

tíssim, ara sí, un cec visionari de la condició humana, no un aprofitat ni «un professional de l'esgarip» com Tirèssies, coneix i anuncia la mort del noi, encara que avui li encomana de «bellugar els seus titelles». L'obra comença de manera inquietant i l'Altíssim demana que amaine la gatzara car la representació comença. I així és, sense solució de continuïtat apareixen els personatges: el rei Assuerus repudia la reina Vasthi i els consellers, «el vil fang demòtic», li demanen que busque una nova reina. Per això, Mardoqueu, un jueu gran que coneix els moviments del palau persa gràcies a l'amistat amb Secundina, la portera, decideix de presentar Hadassa a la convocatòria per elegir nova esposa. Hadassa, paraula que en hebreu significa «amagar», és la seua protegida des de ben petita perquè és òrfena. Li canvia el nom d'Hadassa pel d'Esther amb la finalitat que no sàpien que és jueva perquè els jueus tenen molts enemics el més important dels quals és el primer ministre Aman. D'aquesta manera, amb una nova identitat falsa i la seua bellesa, l'ardit funciona com si es tractés d'un altre cavall de Troia: Assuerus es casa amb Esther. Però el terrible Aman li presenta al rei les bases de la seua política que inclou «l'extermini dels jueus». En saber-ho, els jueus tornen a clamar desesperats i Mardoqueu es presenta davant la reina Esther que al mirador «cantusseja i fa frivolité». Però en veure el seu posat de ninot espantat i els seus laments, la reina li demana que es controle: «Reporta't, Mardoqueu. No autoritzo expressions de raval ni cacofonies. D'altra banda, conec ja el pregó. Véns, a causa d'ell, tan mal compost?». Amb els laments no s'aconseguirà res i li recorda que «en tot hi ha sempre un sis o un as», a la qual cosa replica Mardoqueu: «El nostre as ets tu, un as pelat, ben sull. Trumfa els galls d'Aman, no galline-

gis». I així ho faran. Com he indicat, Mardoqueu és una mena d'Ulisses astucios i lluitador encara que només li quede un as a la màniga: descobreix que hi ha un pla per assassinar el rei i ho denuncia de manera que quan Aman insisteix en l'extermini dels jueus, Esther es juga la vida descobrint la seua autèntica identitat jueva i demanant la salvació del seu poble. El rei li concedeix el que demana i ordena matar Aman, els seus partidaris i els partidaris de l'extermini dels jueus. El conflicte, doncs, sembla resolt: maten també deu fills d'Aman i la mateixa Esther ordena que els cadàvers es penjen d'un pal. Però l'Altíssim es pregunta davant tanta crueltat: «Interpolació, costum llevantí, escarment macabre? Ai, com m'aboco en el buit. En l'horror de la vall em revestiré de justícia i m'asseuré a escorcollar el plet del proïsme?» És a dir, es comportarà com el terrible déu, «jutge i arquer», de l'Antic Testament o, per contra, els retornarà «a l'alta llum» que anhelan? Quina llum? Un anhel perquè el Gran Titellaire, en la seua justícia, escorcolle el seu plet i els indique nous camins de pau i veritat? Amb tot, la història no s'acaba: els titelles tornen a la capsa, però l'Altíssim, en un parlament superb, encara intenta desvetllar aquests interrogants: quins són els camins per a un canvi i superació dels «costums llevantins» i els escarments macabres que l'abiquen en «el buit» a ell també?

El bellíssim parlament final de l'Altíssim de Sinera, el podem dividir en tres moments. En el primer, se'ns dóna la informació de com va continuar la història dels jueus i els perses després que «als dits de l'Eleuteri, els putxinellis acoten el cap, al fons de la capsa, en una barreja immòbil». Una immobilitat i barreja que, evidentment, no van tenir els contendents; ans al contrari: «continuà la cadena

monòtona de lluites, assassinats i disbauxes». Una cadena terrible perquè «a Pèrsia i arreu del món una cruel estultícia esclavitza des de sempre l'home i fa de la seva història un mal somni de dolor tenebrós i àrid». Després d'aquesta constatació tan dolorosa i escèptica, comença un segon moment on l'Altíssim recrimina a Salom, *alter ego* del mateix Espriu, la tossuderia per «furgar contra aquesta imprescriptible llei, en el misteri de les paraules, anheli d'insensatesa, cavalleria desbocada que t'arrossega a la destrucció». Per què aquell anheli el pot destruir? Perquè les paraules ja no són suficients si encara tenen el mateix sentit d'abans. És a dir, si encara mantenen els paràmetres i el significat de la veritat que tothom creu posseir i defensa com a l'única veritat possible. És com quan Antigona li diu a Etèocles que els dos germans diuen el mateix l'un de l'altre «amb paraules contràries». Cal, doncs, acabar amb aquestes falses raons i plantejar les coses d'una altra manera per evitar ser «un orgullós foll perdedor de tot» com Salom i no caure en una «estèril tristesa lúcida»: lúcida, cert; però estèril. Per això, assistim a la gran revelació per finir amb les guerres i, sobretot, amb «el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans: penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petítissims i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum». Aquí està el nucli del pensament de l'Altíssim i una possible sortida per aconseguir una vida més digna i en pau. Què significa, doncs, aquest «mirall esmicolat»? ¿La impossibilitat de veritat, una veritat que no és, al capdavall, cap veritat; sinó els parracs d'un origen perdut i irrecuperable? ¿La nostàlgia d'un mirall sencer i nou de trinca, per dir-ho així, per reconstruir el mirall trencat i tenir una veritat rodona, harmònica i absoluta

com al principi dels temps? Em sembla que no. Com en el cas del Big Bang. Passeu-me la comparació. El mirall va explotar i es va expandir donant origen a un univers infinit constituït per trossos o fragments atòmics de veritat-mentida i inharmònics respecte del model tradicional. Però cada un dels fragments recull la part corresponent dels elements inicials. Per tant, cada tros porta en si el joc de veritat que li pertoca amb el possible element neutralitzador de mentida. Una naturalesa complexa, doncs, com la de la llum que presenta la dualitat ona-partícula. Per la qualitat d'ona, la llum genera un camp magnètic i s'auto-propaga a través de l'espai contínuament. Per la propietat corpuscular o de partícula, intercanvia energia interactuant amb la matèria en quantitats discretes (quants). A risc fins i tot d'extremar la comparació, cada tros de la veritat espriuana, doncs, crearia el seu mecanisme d'expansió i d'intercanvi al marge de la magnitud del tros ja que l'important no és la grandària del fragment, sinó el fragment mateix. Però ens cal estar ben atents perquè no es desfaça en la mentida: en la consideració tradicional o en les falses teories que encara perviuen sobre l'origen de l'univers o la constitució òptica de la veritat: una estructura que és fragmentària i plural, però no mancada o amb cap pèrdua de ser ja que és, des del mateix origen, un mirall esmicolat. Un mirall que cadascun dels trossos és la nostra constitució o part de veritat: ens mira i ens hi miren en el ser que som: ens revela la realitat ontològica que ens configura. En conseqüència, de la mateixa manera que els científics han de mostrar una gran humilitat davant l'evolució dels seus descobriments, també nosaltres hem d'acceptar el que som en un diàleg obert, un intercanvi d'energies, amb la resta. Per això, cal investigar honestament i qüestionar-nos les

creences de forma sincera per saber què és cert i què no. I no hem de tenir cap por a acceptar l'error, la nostra part de mentida, com tampoc no hem de negar o retraure la nostra part de veritat. Ni supèrbia ni paràlisi: som el que som i tenim a penes el que tenim i prou, que diria Miquel Martí i Pol; però amb aquest prou que tenim ja en tenim prou. I no és cap joc de paraules perquè les creences no són simplement una qüestió privada, tenen també i, a vegades sobretot, una dimensió pública (Pérez 2013: 128). I Déu? On queda Déu en aquesta visió de la veritat? Com en la ciència, tampoc aquí hi ha cap afirmació o negació: Déu està en un altre àmbit. Com escriu Hawking: la pregunta sobre qui va establir les condicions per al Big Bang no és una qüestió per a la ciència (Hawking 2005: 90). Ni tampoc el fet de com va aparèixer aquest mirall big bang de la veritat. Es tracta d'un fet que ens ajuda a veure i entendre la realitat múltiple de la veritat, a evitar l'absolutisme de la veritat absoluta que tant ha coadjuvat i coadjuva a la justificació de guerres com la Guerra Civil qualificada de «Cruzada» a favor dels veritables interessos divins; i a acceptar-nos des del nostre tros de veritat individual o col·lectiva: la nostra llum és nostra i ens pertany i configura des de l'origen, de la mateixa manera que la llum de l'altre és seua i el configura també originalment.

Això no significa cap relativisme moral, sinó una nova racionalitat poètica. El problema o la tragèdia apareix, o reapareix, quan la raó (*doxa* o opinió), personal o col·lectiva, intenta imposar-se com la raó o la veritat única i definitiva (Arendt 2001: 36-39). D'aquesta manera, es produiria no només una pèrdua de la identitat de la veritat espriuana, sinó una nova caiguda en el parany que aquesta veritat intenta evitar-nos per sempre més: la violència i el

terror de les guerres que poden regenerar-se si tornàvem a la veritat com absolut. Com diu el poema XXX de *La pell de brau*: «Diversos són els homes i diverses les parles | i han convingut molts noms a un sol amor». I així és, en efecte, a condició que ens preguntem què hi vol dir «un sol amor»: un amor únic, absolut? L'amor, com la veritat, també es va «esmicolar en origen»; és ontològicament plural, i cada amor o acte amorós recull una engruna d'autèntic amor: una realitat ètica, moral i afectiva que exclou les exclusions dogmàtiques i que es realitza en la diversitat constitutiva original. El dolor i l'horror apareixen quan això es nega ja siga des del punt de vista filosòfic, polític, ètic, econòmic o afectiu. És a dir, quan l'estultícia humana cau en la pretensió de posseir tot el mirall, com la madrastra-bruixa de Blancaneus, i no el seu tros o engruna corresponent. És aleshores que tornem a esdevenir titelles i titellaires.

I així arribem a la tercera part del monòleg final de l'Altíssim on trobem el desllorigador. És a dir, la possibilitat d'una humanització real que acabe amb la dicotomia grotesca titelles-titellaires ja que, al capdavall, això no passa de ser una pèrdua ontològica d'humanitat: una devaluació del nostre ser i la nostra veritat. Uns moments abans de la gran revelació, el mateix Altíssim s'ha interrogat sobre quin devia ser el seu capteniment davant tant d'horror: «revestir-se de justícia»? Mirar-se els titelles humans «amb un rictus de desdeny i amb precària burla», com li ha recriminat a Salom? O rifar-se'n de l'infortuni dels homes com el Déu de Job? (Castellet 1971: 145). Podem arribar a entendre aquest riure desdenyós perquè som estults i la cruel estultícia que ens esclavitza ens fa ensopegar una i altra vegada amb la mateixa pedra. Amb tot, aquesta és la trampa on tots hi caiem o podem caure. Fins i tot el

mateix Altíssim ja que, com un déu grec, també és atrapat en el pecat d'orgull o *hybris* inhumana: es deixa endur de la passió pel grotesc i la diversió perversa del «jutge i fletxer» (*Balances* i *Sagitari*). Per això, també hi demana un cert perdó per a ell mateix. No hi ha, doncs, cap possibilitat de redempció? De què ens val conèixer el secret original de la veritat si no podem deslliurar-nos del nostre tràgic destí de titelles ni ell de la seua passió de titellaire? Tenim, però, un camí de llibertat i de felicitat: la pregària i la memòria: «evocar amb esperit religiós les ombres predecessores». Evidentment, això no té res a veure amb cap devoció cristiana, sinó amb els mecanismes de la dialèctica tràgica. La pregària impulsa la memòria i la memòria és el combat actiu de la pregària: un combat sense sang, en defensa de la sang, perquè mai els fills de l'home tornen a interrompre l'alè de vida amb fletxes de violència ni amb balances d'absolutisme negador de cap tros de veritat. Pregària i memòria com un tot indestruïble és allò que ens permetrà la restitució de la felicitat, fins i tot la infantesa, i aquell món de treball i amistat que signifiquen els personatges del poble, des dels «ximplers de la vila» fins «als comparets i macips de sant Roc». I Tomeu Rosselló, l'amic estimat: el món anterior a la guerra incivil. No hi tornaran a la mar de Sinera, però l'ajudaran a superar el seu «groc mal», la «imatge» que s'esborra (Espriu 2013b, 127) i viuran en la pregària i la memòria per sobre de la violència i l'horror que es va imposar amb la pretensió de reunir els trossos del mirall i fer-ne un mirall únic: una veritat que ja no és cap mirall de veritat sinó que s'emmi-ralla en la falsedat absoluta d'un mirall absolut.

Què significarien, però, a partir d'aquesta estructura de la veritat espriuana expressions com anhel de totalitat,

aspiració a la unitat primera, absolut... a què alguns crítics solen recórrer en comentar l'obra del poeta? Tothom té dret a veure en Espriu elements òrfics, cabalístics o místics. I tant. I segur que els especialistes tenen tota la raó. Com ens va ensenyar Molas, Espriu va elaborar una obra total, amb tots els gèneres possibles així com amb «tots els registres possibles, els lingüístics inclosos. [...] Fins i tot, en una ocasió, la de *Primera història d'Esther*, els va fondre prodigiosament, gèneres i registres, en un sol discurs» (2005: 568). I així és: *PHE* és un autèntic prodigi de síntesi o fusió alhora que un camí absolutament nou en la configuració òntica i ontològica del concepte de veritat. Per això, què hi signifiquen, des del meu punt de vista, afirmacions com nostàlgia de l'absolut en Espriu? I la unió de contraris? Què voldria dir tot això aplicat al Big Bang? ¿Hi ha contraris en l'univers expansiu de la veritat mirall esmicolat on cada tros és una unitat autònoma i suficient que posseeix i reflecteix «una engruna» de llum autèntica? El cert és que una visió totalitzadora ens retrauria a la dicotomia titelles-titellaires que tracta de superar perquè, a més a més, sap que la capsula dels titelles, com ensenya la teoria quàntica, no està mai totalment buida: sempre hi ha un polsim d'energia de veritat en els titelles en joc.

Per altra banda, com s'ha dit i repetit, Espriu treballa *PHE*, «enfront del desert de la realitat literària i cultural catalana, adopta una valenta posició i intenta de fer una mena de testament o, com ell diu, «unes exèquies» de la llengua catalana. Com si aquesta estigués a punt de desaparèixer i, abans de fer-ho, volgués demostrar la seva viabilitat i riquesa infinita. [...] L'obra es converteix no sols en una de les obres cabdals del teatre català, sinó en un monument de la llengua i de la veu més profunda del

poble» (Salvat 1966a: 267). No sé si això últim és cert o un excés d'illusió atès que, com hem vist, molta gent encara no l'entén. És cert que recull elements del teatre de fira i de la tècnica de les auques o el romanç de cec, però la seua significació més universal, des de la meua perspectiva, no està ni en les tècniques ni en la riquesa lèxica, sinó que allò que ens interessa remarcar i estendre és el concepte de veritat. Un concepte que sintetitza i «resol» molts dels problemes de la veritat com a veritat única i, per tant, com a veritat absoluta que hem vist, entre d'altres, a propòsit de *Nathan der Weise*: Espriu supera la temptació i les seqüeles d'aquella veritat que fins i tot Kant mantenia, com explicava Hannah Arendt, amb la qual encara es justifica o pot justificar-se la guerra i la violència. Una veritat única, bé siga filosòfica, política, religiosa o econòmica com encara veiem, entre d'altres, en el conflicte sagnant entre hebreus i palestins. O entre gihadistes i la resta del món més laic, obert i plural. D'aquesta manera, Espriu, ja siga pel camí de l'orfisme, la càbala o el misticisme en general; o ja siga per qualsevol altre viarany que els investigadors escorcollen, esdevé una cimera del pensament occidental i un instrument fonamental per al diàleg i la pau: per superar la nostra «cruel estultícia» de titelles i titellaires.

3 EVOLUCIÓ INHARMÒNICA, VERITAT INHARMÒNICA

Al principi d'aquesta intervenció, en parlar del sentit de l'absolut, he comentat que, tant Todorov com Steiner, consideraven que es buscava omplir el seu buit actual amb un seguit de succedanis més o menys inquietants. Però potser Steiner hi va massa lluny. En un cicle de conferèn-

cies radiofòniques del 1974 titulat *Nostalgia for the Absolut* presenta fins i tot algunes consideracions sobre la nostra estructura cerebral obligada a buscar l'absolut de la veritat: «En nuestro cerebro, la búsqueda de la verdad está, creo, fatalmente impresa —y sé que cuando empleo la palabra “impresa” tomo prestada una metáfora problemática—. Impresa, creo, por la dieta, el clima, los excedentes económicos que inicialmente pusieron en funcionamiento la potencialidad innata de aquellos milagrosos y peligrosos seres humanos, los antiguos griegos, para una gran y continuada explosión de genio». Per això, «somos claramente un carnívoro cruel para avanzar» i, en conseqüència, «los más dotados, los más energéticos de nosotros han sabido —tal vez sin articular este conocimiento— que la verdad es más compleja que las necesidades del hombre, que en realidad puede ser completamente ajena e incluso hostil a esas necesidades» (Steiner 2001: 129–131).

A banda d'altres consideracions, l'afirmació d'un cervell construït «para una gran i continuada explosión de genio» està en contra de les investigacions de la Premi Nobel de Medicina 1986, Rita Levi-Montalcini. Potser Steiner no les coneixia, però mentre ell encara viu enganxat a una mentalitat que considera el cervell humà com una eina perfecta, acabada, i preparada per a un desenvolupament o progrés continuat, Levi-Montalcini ens mostra un cervell imperfecte que evoluciona de manera «inharmònica»: la selecció, en el seu procés, ens ha portat el «maravilloso, pero imperfecto cerebro del *Homo sapiens*» (Levi 22). Un cervell que, paradoxalment, aspira a la immobilitat de la perfecció. Una immobilitat que suposaria la destrucció de l'espècie humana i qui sap si, al capdavall, no ens transformaria en l'insecte que descriu Kafka en *La metamorfosi*:

«Los procesos evolutivos que transformaron a “Lucy”, una antepasada nuestra de hace tres millones y medio de años, de metro y medio de estatura y cráneo no mayor que un coco, en el *Homo sapiens*, no ocurrieron según un plan preestablecido, sino que se debieron a una serie de mutaciones casuales». Això no ha passat ni amb els primats ni amb els insectes, per exemple, ja que «desde la aparición del primer ejemplar, su minúsculo cerebro se reveló tan apto para adaptarse al ambiente y enfrentarse a los predadores que pudo quedar fuera del juego caprichoso de las mutaciones: su fijeza evolutiva se debe a la perfección del modelo primordial» (Levi-Montalcini 2013: 20–21).

La nostra veritat també és inharmònica i evolutiva: un mirall en expansió. Voler aturar el seu procés és reduir-la a una perfecció absoluta paralizadora i violenta o transformar-la en una fallàcia agressiva. La història no presenta tampoc una mecànica lineal (Arendt), ni hi ha cap disseny intel·ligent en el cosmos (Pérez Fernández): Steiner té una visió del cervell més ideològica que científica. El que sembla prou clar és el fet que el món occidental ha evolucionat molt tecnològicament, però no tan èticament o moralment. Com observava el mateix Aristòtil, un dels components bàsics de la *kátharsi* era precisament la compassió. I J. Wagensberg ha insistit en el fet que el progrés humà es valora en termes «compassius» (*El Periódico*, 8 des. 2012). És a dir, en l'evolució del nostre comportament amb el proïsme i amb nosaltres mateixos. La guerra continua sent una «cruel estultícia» perquè no ens ajuda a evolucionar en el sentit de la humanitat. Ans al contrari, ens retrotrau a estadis molt primitius malgrat la gran evolució i revolució tecnològica. Però la mort, les víctimes innocents, les falsedats i l'horror seguiran imposant-se. Encara que, això sí,

continuarà havent-hi dramaturgs que denunciaran i atacaran aquest fals absolut perquè la denúncia poètica, entre altres, fa avançar la nostra espècie per camins de més plenitud compassiva, de més realització personal i plenament humana. I ho faran elaborant un discurs que va més enllà de la pulsio individual per compartir les seues reflexions de forma colectiva: pretendre que el teatre no és apte per mostrar la complexitat d'interessos, mort, horror i efectes de la guerra, és negar l'evidència i la pràctica mil·lenària que ens ha deixat un procés multiforme i ric en troballes de tota mena: un procés que ens mostra, per una banda, la seua gran vàlua i pluralitat estètica; i per l'altra, ens documenta sobre la barbàrie de què som capaços els humans quan ens hi aferrem a una idea excloent i exclusiva de la veritat perquè com ja deia W. Benjamin (1984: 136): «No existeix cap document de cultura que no sigui al mateix temps un document de la barbàrie».

Bibliografia

- AD. 1976. *Teatro de agitación política, 1933–1939*. Madrid: Edicusa.
- AD. 1994. *La mitología clásica. Literatura, art, música*. Barcelona: Barcanova.
- Arendt, H. 1998. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- . 1999. *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- . 2001. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Aristóteles & Horacio. 1987. *Artes poéticas*. Madrid: Taurus.
- Aristófanes. 2006. *Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata*. Madrid: Cátedra.
- Aristòfanes. 2010. *Lisístrata*. Martorell: Adesiara.
- Badia, A. 1985. «*Antígona*» i «*Fedra*» de Salvador Espriu. Barcelona: Empúries.
- . 2002. «Estudi introductorio», dins S. Espriu, *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Beckett, S. 1980. *Company*. London: John Calder. [Hi ha traducció castellana: *Compañía*. Trad. C. Manzano. Barcelona: Anagrama, 1990.]
- Benjamin, W. 1984. *Art i literatura*. Trad. A. Pous. Barcelona: Eumo/Edipoies.
- . 1998. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Pròleg i trad. J. Aguirre. Madrid: Taurus.
- Bloom, H. 2000. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama.
- Brandão, T. i E. Salvat. 2008. «Beckett i la inversió del clasicisme.» *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 65: 26–32.

- Brecht, B. 1985. *La «Courage» i els seus fills. Galileo Galilei.* Barcelona: Edicions 1984.
- . 1988. *Teatre (Un home és un home. El senyor Puntila i el seu criat Matti. El cercle de guix caucasià. Petit Organ per al Teatre).* Barcelona: Edicions 62.
- . 1989. *Teatre complet I (La Bíblia. Baal. Timbals a la nit. El Casament. El captaire o el gos mort. Qui expulsa un dimoni. Lux in tenebris. La pesca. Prada. A la jungla de les ciutats. Vida d'Eduard II d'Anglaterra. Home per home. L'òpera de tres rals. Ascens i caiguda de la ciutat de Mahagonny).* Barcelona: Institut del Teatre.
- . 2001. *Teatre complet II (El vol dels Lindbergh. La peça didàctica de Baden sobre l'acord. El que diu sí, el que diu no. La mesura. Santa Joana dels escorxadors. L'excepció i la regla. La mare. Els caps rodons i el caps punxeguts o als rics els agrada fer-se costat. El set pecats capitals dels petitburgesos. Els horacis i els curiacis. Els fusells de la senyora Carrar. Terror i misèria del Tercer Reich).* Barcelona: Institut del Teatre.
- . 2002. *Teatre complet III (Vida de Galilei. Dansen. Quant costa el ferro?. La Mare coratge i els seus fills. El procés de Lúculle. La bona persona de Sezuan. El senyor Puntila i el seu criat Matti).* Barcelona: Institut del Teatre.
- . 2005. *Teatre complet IV (L'ascensió d'Arturo Ui. Les visions de Simone Machard. Schweyk. El cercle de guix caucasià. Els dies de la Comuna. Turandot o el congrés dels blanquejadors).* Barcelona: Institut del Teatre.
- . 2006. *Teatro Completo.* Madrid: Cátedra.
- Büchner, G. 1988. *Lenz.* Barcelona: Pòrtic.
- . 2009. *Lenz.* Martorell: Adesiara
- Büchner, G. i I. Madách. 1985. *Teatre. La mort de Danton, Leonce i Lena. Woyzeck.* Barcelona. Edicions 62.
- Burgess, A. 2006. *Shakespeare.* Barcelona: Península.

- Calafat, F. 2006. «La quimera de la tragèdia». (*Pausa*) 24: 43–57.
- . 2007. *Vida, Guerra i Atzar en l'Antígona de Salvador Espriu*. Inèdit.
- Castellet, J.M. 1971. *Iniciación a la poesía de Salvador Espriu*. Madrid: Taurus.
- Catulo. 1991. *Poesía completa. Edición bilingüe*. Madrid: Hiperión.
- Desuché, J. 1968. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona: Oikos-Tau.
- Escala, M. 1978. *L'obra d'Espriu en el teatre català contemporani*. Barcelona: Pòrtic.
- Espriu, S. 1955. *Antígona. Fedra*. Palma: Moll.
- . 1969. *Primera història d'Esther. Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1982. *Primera història d'Esther*. Barcelona: Teatre Lliure.
- . 1990. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1995. *Primera història d'Esther*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2000. *Ronda de Mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2002. *Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2008. *El caminant i el mur. Final del laberint. La pell de brau*. Barcelona: Edicions 62.
- . 2013a. *Teatre. Antígona. Primera història d'Esther. Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Labutxaca.
- . 2013b. *Poesia*. Barcelona: Labutxaca.
- Èsquil. 1934. *Tragèdies III. L'Orestea (Agamèmnon, Les Coèfores, Les Eumènides)*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Esquilo, Sófocles, Eurípides. 2004. *Obras completas*. Madrid: Cátedra.

- Eurípides. 1977. *Tragèdies II. Hècuba, La follia d'Hèrcules, Les suplicants, Ió, Les troianes, Ifigènia a Tàurida, Electra*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.
- Eurípides. 1986. *Tragedias troyanas. Ifigenia en Àulide, Reso, Las troyanas, Hécabe, Electra, Orestes, Ifigenia entre los tauros. Andrómaca. El cócople*. Barcelona: Planeta.
- Ferrater Mora, J. 1990. *Diccionario de Filosofía. Volumen 1. A-D*. Madrid: Alianza.
- Foguet, F. 2005. *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936–1939*. Barcelona: PAM.
- , coord. 2008. *Teatre en temps de guerra i revolució (1936–1939)*. Lleida: Punctum.
- Fuster, J. 1994. *Diccionari per a ociosos*. Barcelona: Edicions 62.
- García Gual, C. 1992. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- Garnier, E. 2011. *Lo trágico en femenino. Dramaturgas españolas contemporáneas*. Bilbao: Artezblai.
- Girard, R. 1995. *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Barcelona: Anagrama.
- Gallén, E. 2005. «Our town i Primera història d'Esther: una aproximació intencionada», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, 485–509. Barcelona: PAM.
- Grimal, P. 1982. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gray, R. 1979. *Brecht dramaturgo*. Madrid: Ultramar.
- Guillamon, J., ed. 2013. *Espriu. L'escriptor, el místic, el gran sarcàstic*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Hafez, S. i T. Devant. 2008. «Tendències modernistes en el teatre àrab.» *Assaig de Teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 65: 9-25.

- Hawking, S. i L. Mlodinow. 2005. *Brevísima historia del tiempo*. Trad. D. Jou. Barcelona: Crítica.
- Hayman, R. 1985. *Brecht*. Barcelona: Argos Vergara.
- Heymann, D. 1989. *Una mujer llamada Jackie*. Barcelona: Ediciones B.
- Hernández, S. 2005. «Potser sense escriure teatre», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, 511–526. Barcelona: PAM.
- Hocine, B. 1969. *Voces en la Casbah. Sobre textos del F. L. N.* Madrid: Edicusa.
- Ibáñez, J. 2009. «Per llegir el *Lenz*», dins G. Büchner, *Lenz*, 7–41. Martorell: Adesiara.
- Indesinenter*. 2011. *Anuari Espriu*, 6. Lleida: Punctum/CDESE.
- Kadaré, I. 2009. *Esquilo. El gran perdedor*. Madrid: Siruela.
- Kaiser, G. 1959. *Teatro: Gas. Un día de octubre. De la mañana a la medianoche*. Buenos Aires: Losada.
- Kantorovich, E.H. 1985. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Alianza.
- Kermode, F. 2005. *El tiempo de Shakespeare*. Barcelona: Randon House Mondadori.
- Kosok, H. 2007. *The first World War in British and Irish Drama*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- Kott, J. 1990. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Barcelona: Alba.
- Kraus, K. 2010. *Los últimos días de la humanidad. Versión escénica del propio autor*. Hondarribia: Hiru.
- La Bíblia*. 1970 (2a edició). *Versió dels textos i notes pels Monjos de Montserrat*. Andorra: Casal i Vall.
- Laplace, J. i Pontalis, J-B. 2004. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lehmann, H-T. 2013. *Teatro postdramático*. Madrid: Cendeac.

- Lescot, D. 2001. *Dramaturgies de la guerra*. Clamecy: Circé.
- Lessing, G. 1987. *La dramaturgia d'Hamburg*. Barcelona: Edicions 62.
- Lessing, E. 2004. *Nathan el sabio*. Valencia: Aletheia.
- Levi-Montalcini, R. 2013. *Elogio de la imperfección. Memorias*. Barcelona: Tusquets.
- Littlewood, J. 1969. *Oh, que bonita es la guerra!* Madrid: Edicusa.
- MacLeish, K. i S. Unwin. 2000. *Guía de las obras dramáticas de Shakespeare*. Barcelona: Alba.
- Marí, A. 1987. «Lessing i l'esperit crític de l'Auklärung». Pròleg a G. Lessing, *La dramaturgia d'Hamburg*. Barcelona: Edicions 62.
- Marín, M. 2001. *Text i Desig: una aproximació psicoanalítica a la traducció*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona
- Molas, J. 2005. «Salvador Espriu o l'obra total», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, 567–573. Barcelona: PAM.
- Molins, M. En premsa. *Veritat actoral i mentida política. L'actor i la polis, l'actor en la polis, l'actor de la polis*, dins A. Amo i A. Mestres, ed. *L'interpret: del teatre naturalista a l'escena digital*. València: Universitat de València.
- Oliva, S. 2000. *Introducció a Shakespeare*. Barcelona: Empúries.
- Pavis, P. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Platón. 1988. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Pons, A. 2013. *Espriu, transparent*. Barcelona: Proa.
- Perez, I. 2013. *El diseño inteligente, ¡vaya timo!* Pamplona: Laetoli.

- Preciado, C. 2010. *La pulsión, una ficción fundamental*. http://epfcl-foedebarcelona.es/trabajos_la_pulsion_una_ficcion_fundamental.php (consultat el 8 de juny de 2014).
- Ragué Arias, M. J. 1989. *Els personatges femenins de la tragèdia grega en el teatre català del segle XX*. Barcelona: Ayuso.
- . 1991. *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro contemporáneo gallego*. La Coruña: Castro.
- Rodríguez Adrados, F. 1999. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Ruiz de Elvira, A. 2000. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Ruiz, F. 2005. «La veu òrfica de Salvador Espriu», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou volem passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu, 203–222*. Barcelona: PAM.
- Sagarra, J.M. 1989. *Obres completes. Traduccions. Teatre de W. Shakespeare. Volum II. (La tragèdia de Juli Cèsar, La comèdia dels errors, Titus Andrònic, Cimbelí, L'amansiment de l'harpia, Coriolà, Al vostre gust, Conte d'hivern, Molt soroll per no res)*. Barcelona: Selecta.
- . 1990. *Obres completes. Traduccions. Teatre de W. Shakespeare. Volum III. (El rei Enric IV (primera part), El rei Enric IV (segona part), Treball d'amor perdut, El mercader de Venècia, El Rei Joan, Timon d'Atenes, Nit de reis, El Rei Ricard III)*. Barcelona: Selecta.
- Salabert, P. 2013. *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*. Lleida: Punctum.
- Salvat, R. 1966a. *El teatre contemporani. 1. El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1966b. *Ronda de Mort a Sinera*. Barcelona: Barrigòtic.
- . 1971. *Els meus muntatges teatrals*. Barcelona: Edicions 62.

- Salvat, R. 1990. *Escrits per al teatre*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de Barcelona.
- . 2005. «Salvador Espriu, autor fonamental per a un teatre nacional», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, 465–484. Barcelona: PAM.
- Santamaria, N. 2005. «Espriu i les retòriques de la teatralitat», dins V. Martínez-Gil i L. Noguera, cur. *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, 533–547. Barcelona: PAM.
- Schiller, F. 2005. *Seis poemas «filosóficos» y cuatro textos sobre la Dramaturgia y la Tragedia*. València: MuvIM.
- . 2009. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/schiller/indice.html (consultat el 8 de juny de 2014).
- Shakespeare, W. 1986a. *Enric V*. Barcelona: Vicens Vives / TV3.
- . 1986b. *Hamlet*. Barcelona: Vicens Vives / TV3.
- . 1988. *Troilus i Cressida*. Barcelona: Vicens Vives / TV3.
- . 2000a. *Troilo y Crésida*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- . 2000b. *Hamlet*. Barcelona: Quaderns Crema.
- . 2000c. *Enrique V*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- Škrabec, S. 2002. *L'estirp de la solitud. Arthur Schnitzler, Italo Svevo, Thomas Bernhard, Drago Jančar*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- . 2005. *L'atzar de la lluita. El concepte d'Europa Central al segle XX*. Catarroja: Afers.
- Steiner, G. 2001. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
- . 2011. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Siruela.
- Szondi, P. 1994. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre la trágico*. Barcelona: Destino.

- Todorov, T. 2007. *Los aventureros del absoluto*. Barcelona: Galalaxia Gutenberg.
- Trias, E. 1984. *Drama e identidad*. Barcelona: Ariel.
- Vicens, A. 1985. *Lacan en el psicoanálisis*. Barcelona: Ariel.
- Walzer, M. 2001. *Guerras justas e injustas. Un razonamiento moral con ejemplos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Wagensberg, J. 2003. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets.
- Zurawska, M. «Natan el Sabio. Nathan der Weise». *Mar Oceana* 23: 173–179.

DOCUMENTA TEATRAL

- 1 Jaume Mascaró Pons, *Paradoxes i metàfores: reflexions sobre teoria i arts escèniques*
- 2 Jaume Melendres, *Sobre els ismes, els istmes i el tren elèctric d'Èmpoli*
- 3 Rodolf Sirera, *Tot travessant el desert: l'autor com a adaptador. Quatre casos*
- 4 Sharon G. Feldman, *Sobre les influències, la tradició i altres ansietats: alguns dilemes de l'escena catalana contemporània*
- 5 Pere Salabert, *La màquina del teatre. Per a una biografia de la tragèdia*
- 6 Manuel Molins, *Una cruel estultícia (Teatre, Guerra i Veritat)*