

LA MÀQUINA DEL TEATRE PER A UNA BIOGRAFIA DE LA TRAGÈDIA

Pere Salabert

Documenta Teatral, 5

Punctum & Màster Universitari en Estudis Teatral

LA MÀQUINA DEL TEATRE

LA MÀQUINA DEL TEATRE

PER A UNA BIOGRAFIA DE LA TRAGÈDIA

PERE SALABERT

Catedràtic d'Estètica i Teoria de l'Art

Universitat de Barcelona

Documenta Teatral, 5

PUNCTUM & MÀSTER

UNIVERSITARI EN ESTUDIS TEATRALS

LLEIDA, 2013

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: setembre de 2013

© 2013, del text, Pere Salabert
© 2013, d'aquesta edició, Punctum & Màster Universitari
en Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per QUADRATÍ
Impress per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ

ISBN: 978-84-940694-6-8
DIPÒSIT LEGAL: L-1173-2013

Només començar ja m'adono de la necessitat de disculpar-me a causa de l'excessiva llargada d'un assaig com el present, fet per a una conferència. De manera que ara la intenció és exposar-ne una versió que serà abreujada sense deixar de ser suficient. Tot sigui per l'agilitat, evitant de caure en la lleugeresa. I si el text us plau llegir-lo amb algun deteniment, passada l'atenció que la vostra assistència m'autoritza a esperar, ja disposareu d'aquesta versió impresa. Hi ha alguna justificació per l'extensió del que he escrit? Se me n'acut una. És la meua dedicació de quasi quaranta anys a la docència universitària lligada a l'Estètica, de preferència filosòfica, en un Departament d'Història de l'Art, en què no era gaire aconsellable emparrar-se a les idees sense l'ajut més acolorit de les arts, que havien d'illustrar el pensament. I per a mi, que vaig rebre una formació teatral a la Cúpula del Coliseum —em refereixo a la històrica EADAG—, el Teatre és una de les «bones» arts que sempre, d'una manera o altra, m'han acompanyat. Dic «bones», no «belles», perquè, a més de pensar que entre l'Ètica i l'Estètica no hi ha una frontera clara, la meua opinió és que, entre les activitats artístiques, el teatre en totes les variants és el més apropiat per a l'educació humanitzadora. Així que en la docència relativa a l'Estètica l'he tingut sempre no com a referència única però sí inevitable, mentre d'altres hauran tingut la literatura. Però tant la docència com la pràctica pròpiament teatral han estat per a mi una activitat per definició curta, a la universitat i fora d'ella. Per això, en rebre la invitació per fer la conferència

inaugural d'aquest Master Universitari en Estudis Teatral, del Departament de Filologia Catalana de la UAB, vaig acceptar de bon grat perquè era una circumstància oportuna, d'entre les poques que se'm presenten, d'exposar algunes idees més o menys personals sobre una de les arts més antigues, completes i beneficioses que existeixen. És clar que també he escrit sobre el teatre, però massa poc. I sobre el tema que avui m'ocuparà només n'he parlat a la UB molt de passada, superficialment, en relació amb un Accionisme (performance, art d'acció, life art) en la seva versió crítica d'orientació sociopolítica. Ara, no crec que en la llarga sèrie de llibres que he publicat n'hi hagi un de sol que deixi de plantejar-se alguna qüestió relativa al teatre, sigui de manera general o particular. Per aquestes raons m'he allargat, perquè el teatre és arreu. I, és clar, com que la culpa no és seva, ja m'excuso jo.

1 La màquina per peces

Entrem en matèria i admetem de bon començament que el teatre és una poètica i una tècnica alhora. Poètica en la mesura que l'antiga *poiesis* grega (de *poiein*, fer, produir), concepte del que deriva el terme, enriqueix el seu sentit inicial per donar entrada a un contingut més complex que avui encara emprem com a hereus que som del Romanticisme: em refereixo a la «creació», que eleva el fer, o el produir, a una categoria superior que ningú no li negarà al teatre. Pel que fa el segon terme, la *techné*, és un concepte que, havent donat pas a la «tècnica», alludeix a l'habilitat o a un saber relatiu al fer o produir. Tot i no haver sofert grans canvis, el terme ha deixat de qualificar tot el que hom fa perquè *sap* com fer-ho —el saber-fer material de l'artista o el sabater, el fuster, el terrissaire o el picapedrer— per referir-se a una multitud d'altres activitats

de diversa complexitat, com les múltiples maniobres del negoci bancari, les variades estratègies de la publicitat, les tàctiques empresarials, la logística militar, la tècnica de vendre o el pilotatge d'aeronaus. Està clar que, en aquest punt, tothom admetrà que el teatre *també* és una tècnica, però ho farà amb precaució. Si més no, perquè essent múltiple, *a més de creadora* en la pluralitat d'àmbits que la componen —literatura, dramaturgia, direcció d'escena, actuació-interpretació, escenografia, il·luminació, etc.—, és una tècnica que no es fonamenta en principis inalterables ni depèn de regles susceptibles de ser apreses i prou. Val a dir doncs que és una tècnica, efectivament, però tova, tan oberta com una ciutat sense muralles, de manera que si bé imposa unes regles també deixa pas a dosis considerables de llibertat personal. El teatre vol un fer especial, que pot ser peculiar —i conseqüentment privatiu—, però un cop el producte acabat allò que té de tècnic sembla haver de desaparèixer identificat amb la inspiració... creadora. Perquè s'ha de sostreure una cosa per deixar pas a l'altra? Perquè el que acabo d'anomenar inspiració creadora també és un saber-fer, una tècnica, però de les que estrictament parlant *no s'aprenen*.

Ja tenim dues peces de la màquina, és a dir, dos conceptes bàsics en una relació que cal considerar, com a mínim, ambigua: la creació i la tècnica. Com els reunirem si un dels dos enclou una classe d'activitat no sotmesa a regles mentre l'altre les pressuposa? Un cop abandonats els intents de donar vida a una tècnica *força* per a l'actuació en el teatre, posem per cas, no ens pot estranyar que un treball semiteòric com *El arte secreto del actor*, d'Eugenio Barba (1990), reconegui la via experimental, un «territorio empírico» superior a totes les teories, utopies o tècni-

ques per a l'aprenentatge. Preguntem-nos-ho: per què, a l'hora de fer teatre, seria millor reduir-ho tot a la pràctica? La resposta és senzilla. Perquè cal *conèixer els secrets de la tècnica per tal de superar-la*. Acabo de qualificar de senzilla l'explicació perquè la fórmula ens és coneguda: l'artista, en tant que *creador*, només pot existir en aquella regió que s'obre, desconcertant, passada la frontera d'una tècnica que ha hagut d'aprendre, *fer-se-la seva, imponent-se-li*.

No cal anar més lluny. És evident que tècnica i creació només poden reunir-se en un tercer concepte: l'«Art». El teatre és un art, i pel que fa la relació dels termes que acabo d'examinar, és un art igual que totes les altres arts. No és igual, en canvi, quan ens posem a pensar en els seus orígens llunyans, sobre el perquè i el com de la seva existència. Perquè aquí sí que hi ha una singularitat.

Igual que la pintura o l'escultura, el teatre és un art originàriament *mimètic* —com la cultura en general, per altra banda—, i això, en el cas que ens ocupa més que no pas en altres mimetismes, significa que ens fa espectadors d'una realitat *present* amb la virtut de *representar* allò que no és present. Per tant, és una ficció en què, mentre Plató hi veia la mentida amb el subsegüent engany, Aristòtil hi identificava un servei d'ordre psicològic i un recurs de consideració per l'aprenentatge que hom en treia. Ara preguntem pels seus orígens, i ens veurem obligats a reconèixer que el teatre, tal com el coneixem, tira les seves arrels tan lluny que seguir-les ens pot conduir a una terra ben anterior a la que varen petjar Plató o Aristòtil, una terra que avui seríem incapaços d'identificar i encara menys de comprendre com la d'un Principi teatral. Per què? Perquè, si el teatre és una ficció lligada a certes necessitats humanes, començant per les psicològiques,

avui l'aptitud intel·lectual que li va lligada és de preferència la de *conèixer*, mentre que en un estadi molt anterior anava vinculada sobretot a la de *creure*.

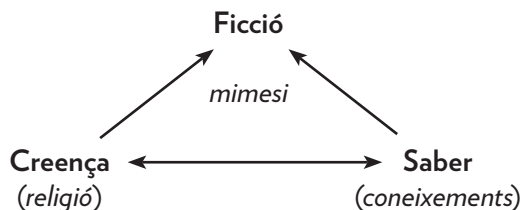


Figura 1

Els tres conceptes que integren el triangle de la Figura 1 els podem entendre com tres moments: una *creença* que és la base de manifestacions ritualístiques primitives, un *saber* que enclou la consciència de la classe d'acció involucrada en la mimesi (en el sentit més ampli de l'antropologia), i un producte final que implica la proto-consciència de una substància primera per al teatre: la *ficcíó*. Si vist així sembla funcionar prou bé, aviat ens adonem que la figura que proposo no només alludeix a un hipotètic desenvolupament de l'art teatral: també exposa la seva estructura com una màquina amb cada una de les seves peces i la relació entre elles. I és tan fàcil d'entendre com enganyosament simple. La màquina funciona, certament. Sabem que en el teatre hi ha Realitat i Ficcíó (i, si ho preferim en el sentit de la mimesi, hi ha Presentació, o presència, i Representació). També sabem, perquè ho acabem de veure, que és un Art per propi dret. El problema sorgeix a l'hora de veure la *relació* entre la Creença, lligada al ritualisme religiós (un estadi de progrés per part de la irracionalitat), i el Saber, aliat ja, més clarament, a l'acció cultural mimètica. La qüestió ara serà veure com lliguen

aquestes dues peces de la màquina. Perquè encara hi ha una diferència afegida, que veiem en la Figura 2: en el ritual hi ha «participants», actius, mentre que en la mimesi lligada a la raó hi ha públic, passiu. Sabem que els conceptes oposats acostumen a ser complementaris, i que per tant ens cal tenir en compte un tercer factor mixt per la coexistència d'ambdues coses. Perquè Saber i Creure són dues cares de la mateixa cosa.

A més de dir-nos que l'Art juga ambiguaent a dues bandes (la Realitat i la Ficció), això també fa aconsellable examinar més atentament la part corresponent al *ritualisme*, que aquí substitueix la religió que ens oferia la Figura 1. Obrim el diafragma per abastar més camp per a l'exploració i potser obtindrem alguna notícia d'aquell Principi teatral al qual m'acabo de referir.

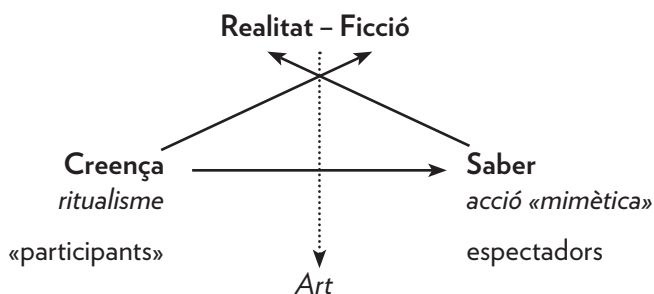


Figura 2

Per poc civilitzada que estigui, l'existència humana implica la formació de grups d'individus per a la convivència, vull dir que comparteixen necessitats i interessos, la satisfacció dels quals han de permetre i facilitar la vida en comunitat. Els humans en aquest aspecte actuen de bon començament com alguns animals, però el grau de complexitat a què arriben en l'organització dels grups és

infinítament alt. Ara bé, en la mesura que són compartits interessos o necessitats, relatius a objectes d'ús o a activitats per al bé comú, els recursos o accions emprades per a satisfer-los tendeixen a *durar* gràcies a la repetició. I això determina uns costums, uns hàbits acollits per la majoria.

Vinguem ara a la Figura 3, més complexa, i veurem de quina manera el *Costum* implicat pel *Viure* determina l'*Hàbit* pel fet que la repetició d'un cert nombre d'accions passa a realitzar-se amb una familiaritat que eludeix (en graus diferents) la intervenció d'una voluntat conscient. Així, amb l'*Hàbit* —relatiu al lloc on habitar, a la condició d'habitant o ciutadà—, ens trobem en el centre mateix d'allò que és necessari a la *Vida en comú*. L'etimologia, que exposa el parentiu dels termes habitar-habitant-habitació amb l'hàbit, ho diu ben clar. Més important és que l'*Hàbit*, de vocació permanent i detectable en les formes més diverses de societat, doni pas a la *rutina* que en el cas de prolongar-se degenera en *Automatisme*. Així ja podem fer un recorregut des del *Viure* com una activitat conscient en un entorn social en el qual cada individu se sent familiar (com «a casa seva»), a la inconsciència de l'*Automatisme* que buida la vida de sentit i pot fer de l'activitat diària un suplici permanent que condueix a diverses patologies. En aquest estadi, i en el millor dels casos, hom actua d'esma, al marge de la reflexió, maquinalment. És una de les formes de l'alienació que, quan es produeix en la totalitat d'un grup, provoca la incomoditat, un malestar, una situació crítica que al capdavant serà impossible d'evitar sense un esclat de violència.

Sigui en una o altra direcció, tant l'antropologia com l'etnologia, o l'etologia, han vist clarament que, sotmesos a uns hàbits de conducta per mantenir la cohesió, i amb

ella la continuïtat, els grups humans —tribu, comunitat, poble—, necessiten determinades activitats que evitaran la degeneració i descomposició final del grup. Que l'expedient més previsible per superar aquesta situació sigui la violència —agressions, enfrontaments, matances, violacions, etc.—, que no sempre es manifesta bruscament ni en tota la seva intensitat, s'explica de moltes maneres. Una d'elles, la més creïble probablement, consisteix a admetre que els beneficis proporcionats per la vida en comú tenen per preu una *repressió* dels impulsos més primaris per part de cada individu, una mena de constrenyiment per al bé general, amb la conseqüència d'un malestar creixent, si no hi ha altres compensacions.

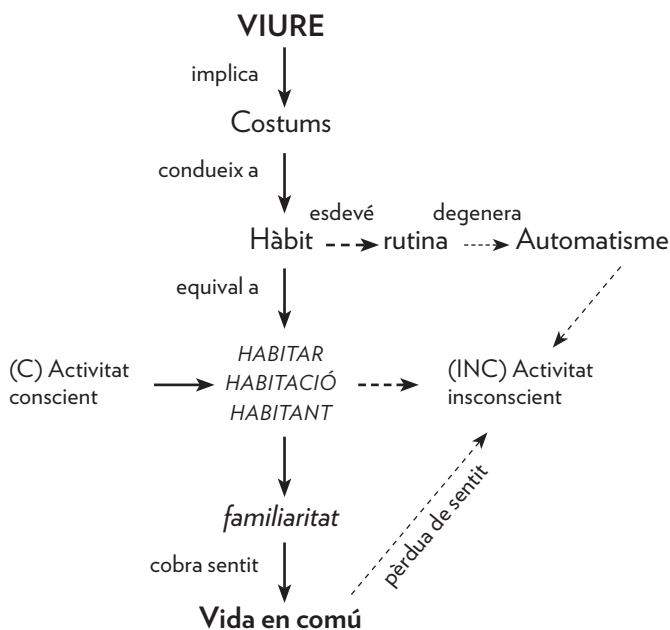


Figura 3

Parem atenció, com demana René Girard, en la possibilitat que «totes les institucions humanes, i conseqüentment la humanitat en ella mateixa, hagin estat modelades per la component religiosa» (la *creença* de les Figures 1 i 2). Efectivament, si hom vol evitar els seus impulsos primaris, si ha d'eliminar «el seu instint animal i accedir al desig amb tots els seus perills de conflictes mimètics, li cal disciplinar-lo, aquest desig, i això només ho podrà fer per mediació dels sacrificis» (Girard, 1999: 128).

Ja tenim el *sacrifici*, un nou concepte d'importància capital que ens il·lustra a propòsit del que ens ocupa, el teatre, en el seu estadi més remot. Perquè l'acte sacrificial, per començar, és un control imposat sobre la violència generada pel malestar comunitari. El que ens convé saber ara és que, si la humanitat abandona a poc a poc les formes més arcaiques de la religió, ho fa gràcies al sacrifici —com a acte institucional sagrat—, gràcies als «meurtres fondateurs» (Girard) amb els rituals que els acompanyen. Així és, poc més o menys, com ja ho argumentava Freud. A canvi de gaudir dels avantatges de viure en societat, deia, els homes han de reprimir una part considerable dels seus impulsos més primitius, amb el resultat, que lluny de desaparèixer, aquests impulsos romanen inactius, latents, a l'espera de trobar una sortida (Freud, 1974: 2962). Latents significa que romanen ocults, a l'espera, de cap manera que hagin desaparegut. Freud veia en l'origen de la civilització un «sacrifici fundador», una mort infligida a un individu que s'havia erigit —obligat o voluntàriament— en el boc emissari, la víctima propiciatòria que amb la seva mort carrega sobre seu la culpa del malestar col·lectiu. I això no és tot. El corollari de l'acte sacrificial és una

vaga consciència de culpa per part del grup, que consegüentment haurà de trobar altres vies de sortida.¹

Si l'hominització, com sosté Girard (1999: 129), es basa en la repetició dels sacrificis amb un esperit de col·laboració i harmonia al qual deuen la seva fecunditat, aleshores aquell primer sacrifici que fou «fundador» haurà de tenir una continuïtat. De fet, amb l'acte sacrificial i la seva repetició, nosaltres ja en tindríem gairebé prou, no ens caldria anar molt més lluny per aquest camí. Però el cas és que la continuïtat per repetició fa del sacrifici un *ritual* que torna periòdicament amb la funció de recuperar la cohesió i el benestar del grup i evitar-ne la degeneració que el posa en perill. Per aquest camí, la repetició del sacrifici inicial pot substituir la víctima humana —si efectivament en fou una— per una altra d'animal, i fins i tot l'animal pot ser substituït per una representació fictícia de la víctima originària, tot el qual ens suggereix de més a prop la celebració orgiàstica, acompanyada del beure, el menjar —record de l'inicial menjar totèmic, amb el *sparagmos* canibalístic— i fins i tot de la lliure pràctica sexual. Resumit i tot, amb els rituals veiem la importància permanent, i ben sovint augmentada, de l'*acció*. I, en tant que el veritable significat d'aquesta acció va quedant al marge amb el temps i la repetició, el que s'imposa és la seva possible versió *festiva*.

Se'ns ha presentat doncs, de sobte, una altra cara del Viure que la Figura 3 no contempla de manera explícita, però que té la funció de conduir-nos-hi.

¹ Vegeu Freud (1972: 1837 ss.) sobre la «mort del pare» i el posterior sentiment de culpa.

Anem del ritualisme primitiu a la festa² —ambdues coses qualificables de *presentació*—, i de la festa a la *representació del ritual* que eventualment superat ja és el teatre. Això cal que quedi clar. La cèl·lula embrionària del teatre que coneixem és un ritual progressivament *descregut* que passa d'una fase primitiva —franca presentació amb participants actius— a un estadi avançat de representació a causa d'una raó que s'imposa i accepta un públic passiu. Aquesta diferència ens l'ensenyava la Figura 2. El pas de la Creença, amb el ritualisme, devers el Saber, acompanyat de la consciència mimètica, comporta un canvi: la fe religiosa de la Figura 1 ha deixat pas al coneixement, de manera que la funció del *participant*, o fidel, en el ritual deixa el seu lloc al *públic*. En el primer cas, hi ha una totalitat integrada per individus ocupats en una mateixa activitat: l'espai és únic, el de l'acció. En el segon cas, els espectadors formen un conjunt inactiu, que es manté en un espai al marge (*koilon, cavea*, pati de butaques, parterre, etc.), separat d'una acció en què ja no participa perquè només la contempla: l'espai és doble, acció i contemplació.

Aquest canvi, decisiu, no ve donat solament per un ascens de la raó en la vida quotidiana, també suposa una consciència identitària —*Jo* de l'individu, *Nosaltres* del grup—, una consciència capaç de desdoblar-se i jugar tant amb ella mateixa com amb el seu doble. Això comporta una transformació important en el sistema simbòlic que fonamenta la societat. El canvi corre paral·lel amb un intel·lecte (Sòcrates-Plató) que comença a descobrir en el seu entorn un món on l'aparença visible de les coses

2 Vegeu la monografia de Piepper (1974) sobre el concepte de la festa.

mai no és l'equivalent exacte d'una essència que a més de no deixar-se veure sembla esquivar el pensament. L'ésser com a veritat (*aletheia*) esdevé ara l'objectiu d'un pensament reflexiu que va a la recerca. És la figura d'aquell Sòcrates platònic com un xarlatà infatigable que busca l'ésser gràvid de cada cosa (Bellesa, Bé, Veritat, etc.) en caceres dialèctiques que, tot treient a la llum l'equívoc d'una percepció atreta per la falsa aparença de les coses, determina el pas erràtic del pensament rere la veritat.

Hem de veure en tot això una màquina escenogràfica amb una funció concreta, la de fer entenedora una situació que ens posarà davant del *teatre que neix* com un fenomen *necessari a la societat*. El que no farem aquí mateix, en canvi, i per raons òbvies d'espai i temps, és aprofundir gaire en el fenomen «teatre». Tornem a l'assumpte precís que ens ocupa: la gènesi del teatre occidental. Hi ha un parell de punts als quals ja m'he referit, però que em cal reprendre en una indagació d'aquesta mena, fins i tot si no és gaire extensa, perquè ara, un cop admesa la seva importància, ens acompanyaran.

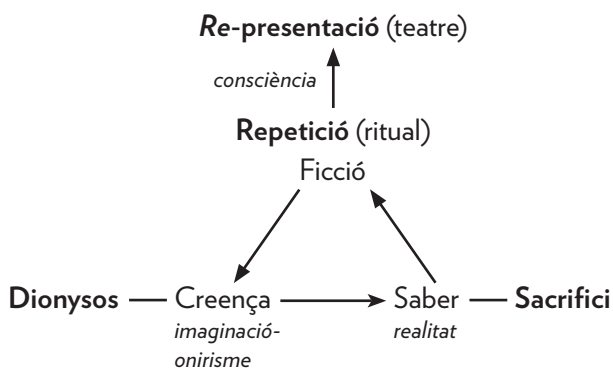


Figura 4

Si observem amb atenció la Figura 4, veurem els conceptes de Sacrifici i Re-presentació, entès, aquest segon, com a repetició, retorn, restitució, o fins i tot *devolució*, d'una presència inaugural que, semblant a la veritat platònica, no té res de clar. Aquests dos punts, en la perspectiva que ens hem donat, no serien gran cosa sense un tercer necessari, per principal i mediador alhora. Em refereixo a la figura central de Dionysos. Aquest déu estrany, difícil d'entendre, és la peça principal de la màquina, millor dit, el motor que la posa en marxa; ell n'és el punt de gravetat i li proporciona una raó —mítica, i conseqüentment onírica— que li fa de columna vertebral.

2 *Dionysos, el sacrifici. Un paleo-teatre*

Tenim un acte originari —celebració, culte, festa— que aporta un benefici i alhora un perjudici, perquè cohesionava el grup humà en una funció de victimari, tot deixant un sentiment de culpa compartit per la totalitat de individus que l'integren. És el sacrifici:

No podem pas dubtar —opina Girard— que la festa sigui una commemoració de la crisi sacrificial. [...] La funció de la festa no és pas diferent de la que tenien els altres ritus sacrificials. Es tracta, tal com ja ho va entendre Durkheim, de vivificar i renovar l'ordre cultural *repetint l'experiència fundadora, reproduint un origen que és percebut com la font originària de tota la vitalitat i de tota la fecunditat*: és en aquest moment, doncs, que *la unitat de la comunitat es més estreta, que la por de recaure en la violència interminable és més intensa* (Girard, 1990: 180–181; la cursiva és meua).

També ens trobem amb la figura divina, múltiple, del déu Dionysos que apareix com a protagonista i víctima de l'acció. Quan parlo de la veritat confusa i escabrosa alhora d'una *presència inaugural*, em refereixo a Dionysos i a la divagant, inacabable, significació de la seva figura. Tal com començàvem a veure —i la Figura 4 ens ho fa notar—, també tenim, prèvia a la re-presentació, la *repetició*, és a dir, la necessitat que allò que s'esdevingué un dia, aquell acte primordial, s'esdevingui de nou amb les mateixes conseqüències. Per què la repetició, aquest retorn? Perquè en un temps passat va facilitar la cohesió de la comunitat humana mitjançant el sentiment d'una culpa compartida després d'haver-los alliberat d'un mal. És clar que, un cop aconseguida aquesta cohesió, que implica la consistència i conseqüentment l'estabilitat del grup en el temps, no exclou les crisis que poden conduir a la desunió i pèrdua de la unitat. Per unit que estigui un grup humà, sempre estarà sotmès al perill dels desacords, a les lluites internes; en definitiva: a la violència desordenada que l'amenaça amb la dissolució. Així que la necessitat de mantenir l'estabilitat justifica la repetició d'aquella presència inaugural, un acte cruel embrionari per al teatre.

A poc de pensar-hi, això ja ens fa saber que de la mateixa manera que hi ha la possibilitat d'apagar un incendi descontrolat provocant una forta explosió, el millor recurs per defugir la violència destructora que en el si d'una comunitat s'anuncia sense control també consisteix a provocar un altre episodi violent, més breu però superior en intensitat: una repetició de l'acte sacrificial que es considera fundador. Això amb una diferència important que cal tenir en compte: en tant que és *repetició* d'aquell primer, aquest darrer acte ja es produeix sot-

mès a un cert control. Una exposició sintètica ho acabarà d'aclarir: «de l'oposició de cadascú contra cadascú hom passa bruscament a l'oposició de tots contra un sol. [...] Tota la comunitat d'una banda i la víctima de l'altra» (Girard, 1978: 39). De manera semblant al Crucificat del cristianisme, la víctima, convertida en boc emissari, carregarà ell sol, i en un sol acte, el malestar i les culpes d'una comunitat. Així és efectivament. En el mateix moment que la repetició s'esdevé, el sacrifici ja s'ha transformat en *ritual*. I en el moment que la repetició esdevé ritualística, l'activitat fa una entrada en la consciència dels seus actors, que ja saben què fan, encara que sovint ignorin el perquè i el com ho fan. És el «perquè sí» com a única resposta a tantes i tantes coses que fem i considerem necessàries sense saber ni què les va originar ni quina és la seva utilitat.

Acabo d'alludir al Crucificat i al cristianisme, però, com deia fa un moment, no tenim més remei que ocupar-nos d'aquest il·lustre antecedent que és Dionysos. O no és ell el «déu del teatre», l'amo de les transformacions il·lusòries, de la ficció i l'extrema realitat? Perquè si a ell li devem el teatre, bé ens caldrà anar una mica més enllà de l'estadi ritualístic (la repetició) i saber el perquè i el com de la representació posant algunes dades a manera d'antecedents.

Hom pot dir que Dionysos és en ell mateix un personatge doble. En primer lloc, pel fet de presentar-se gairebé sempre —si no és en totes les ocasions—, sota el signe d'una diferència, una personalitat que no sembla correspondre-li, començant per la de l'*estranger*, aquell que no és d'aquí, el que ve de lluny; en segon lloc, pel fet d'haver nascut dues vegades, cosa que després no li impedirà presentar-se, en totes les activitats, com una figura múltiple i alhora canviant. Si no sembla ell el difusor de

la caracterització transformista per mitjans diversos, relacionable amb la seva imprecisa identitat, sí que haurem de veure'l com a creador de la màscara, aquest dispositiu idoni per al desdoblament de qui l'empra i base fonamental per al teatre. Atribuir-li el patrocini del vi i les vinyes —sense oblidar l'aigua, la llet, el semen, amb tots els altres líquids—, ja el posa com a figura relacionada amb el moviment continu, això és: l'*ékstasis* antic, vital, actiu, de clara exaltació (cf. Dodds, 1965: 89, 100), tan diferent a la tradicional interpretació cristiana de l'èxtasi, absort, passiu en la contemplació. I aquesta mobilitat, que comporta el canvi de lloc per desplaçament, també implica un canvi continu de forma (una transformació) per part de les coses que es mouen, com el riu d'Heràclit, que sempre és igual i tanmateix no para quiet, perquè passa, canvia, mai no és el mateix. Què hi ha d'estable en les coses canviants? El llenguatge, el nom que les té per referent. Per això, Dionysos és un nom rere el qual, llevat dels canvis i les transformacions, no sabem amb exactitud què hi ha.

He explicat en un altre lloc, amb una intenció molt diferent (2005), que les atribucions fetes a aquest personatge són tantes que la multiplicitat de les seves cares té la virtut d'ocultar la seva personalitat vertadera, suposant que en tingui alguna. Hom diria que la creació de Dionysos per part de l'intel·lecte grec —si el seu origen més remot no és l'Orient, com sembla més probable— és d'una extrema complexitat, perquè lluny d'expressar una cosa en concret n'expressa moltes i variades. Més que no pas una figura, un personatge, haurem d'admetre que es tracta d'un concepte boirós, confús, incert a causa de la seva riquesa. Amb un contingut semàntic emparentat amb la Naturalesa, aquest altre concepte inabordable, Dionysos sembla voler apun-

tar en una direcció distinta cada cop que es presenta. Però com abordo la *Naturalesa*, si en formo part? Com defineixo el concepte *Dionysos*, si em conté i també en faig part? Seguit d'un procés de recreació del que surt amb l'ambigüitat que el desdibuixa, el seu naixement mateix sembla exterioritzar per via onírica, i només començar, un corrent natural d'energia que, en un cercle inexplicable i sense fi, activa el gaudi extrem d'una Vida finalment alliberada de repressions devers una Mort justificada per una recàrrega d'energia que durà a una nova Vida.

Flux i reflux, la circularitat recreadora de la *Naturalesa* que després ens farà veure Sòfocles amb la vida d'Èdip.

I això no és tot. Fixem-nos en el seu doble naixement i en la part més destacable dels actes rituals que celebren periòdicament la seva presència. Acabo de dir *presència*, hauria hagut de dir *retorn*. Tot, en *Dionysos*, és doble, diríem millor repetitiu. I aquesta repetició és una de les característiques que justifiquen que allò que s'hi refereix resulti sempre estrany, que ell mateix sigui vist com un foraster, algú vingut de lluny, no pas com un grec. Això permet afirmar, com fa Nicolaidis (1988: 66), que *Dionysos* «representa la part de desordre necessària per poder mantenir l'ordre». No hi ha cap paradoxa en aquesta afirmació. La presència de *Dionysos* sembla el senyal d'un alliberament de forces que, reprimides per la civilització, esperaven la seva arribada. Però, en definitiva, atès que són les forces d'una Vida que abasta més enllà de l'ordre repressiu imposat per la vida en comú, elles són, en el seu conjunt, aquella part controlada de violència que s'encarrega d'evitar el perill de la violència generalitzada que duria a una situació de desordre irreparable. En aquest sentit, sempre doble, *Dionysos* és aquella porció de

desori que actua d'antídot o de vacuna, de medicament (*pharmakon*) per a la Ciutat, que gràcies a ell podrà tornar a l'ordre i regenerar-se.

Com s'explica tot plegat? Fragmentàriament, no hi ha més remei. El naixement del déu ho té tot per ser qualificat de catastròfic, sigui en una o altra de les seves versions. Embarassada de Dionysos, Sèmele, de naturalesa humana, és convençuda per Hera, que adopta la personalitat de Beroe per no revelar qui és, que demani al seu amant, Zeus, que es manifesti tal com és, amb tota la seva glòria de gran déu i amo del llamp. Així ella estarà segura de la seva identitat. Tot i saber que mostrar-se com és serà fatal per Sèmele, Zeus accedeix a la petició per no incumplir la promesa que li havia fet de satisfer-la en el que ella li demanés. Així, el gran déu de l'Olimp satisfà el desig de l'amant tot sabent que això serà la seva mort. Respon a la sollicitud i Sèmele cau fulminada per la visió extremada d'un déu fulgurant, tot de llamps i foc a raig. En la caiguda, Hermes arriba a temps de rescatar el fill del ventre de la mare i embotir-lo a la cuixa de Zeus on el fetus, ben cosida la cavitat, acabarà de desenvolupar-se. Així Dionysos, fill de Sèmele, neix per segona vegada del propi pare, un home, i ho fa com a Dionysos-Bromio, o Bromios, el que fa grans crits. És una primera característica: Dionysos doble, aquell que és nat dues vegades, d'una dona primer i un home després, és el que brama com un brau, i Zeus, el gran déu, és l'home que l'ha parit tal com és.

Una altra versió, de tradició òrfica, diu que Zeus transformat en serp fecunda a Persèfone, la seva pròpia filla, o bé a Rea, sa mare. És un acte incestuos que donarà vida a una nova versió del déu, Dionysos-Zagreus, doble de si mateix, que veiem en algunes imatges antigues duent

banyes. Però aquest fill de l'incest és mort per les criatures ctòniques —els Titans, probablement—, mentre es mira en un mirall. Nicolaïdis, que comenta aquest episodi, es pregunta si no és el narcisisme la causa de la seva mort (1988: 70). L'autor no sembla tenir en compte l'altra versió més inquietant —quasi diria antagònica pel seu significat— segons la qual Dionysos va crear totes les coses un dia que es mirava en un mirall...³ Però el que ens interessa més aquí és que els Titans, un cop han mort Dionysos-Zagreus, n'esquarteren el cos (*sparagmos*) i se'l mengen (*omophagia*) en un acte amb el qual fan honor a llur origen ctònic duent el rostre —si no tot el cos— empastifat de fang o de guix, una substància de la terra. Se l'han menjat sencer, llevat del cor. I serà Zeus qui es menjarà aquest cor deixat pels Titans salvant Dionysos, que així naixerà de nou. Però ara ja és Dionysos-Iacos. Nascut sempre dues vegades, la principal característica del déu és aquest desdoblament o aquesta duplicitat, sigui en néixer —d'una identitat a l'altra—, amb la imatge en el mirall —que recrea el seu model—, amb la variació i inseguretat de les seva aparença, sempre l'estranger.

3 Les relacions del déu amb el mirall, referides totes a la creació per desdoblament, és canviant però continuada d'una a altra versió. En una de les versions arran del naixement de Zagreus, la seva pròpia mare, Persèfone en aquest cas, queda prenyada de veure's en un mirall (*vid.* Salabert, 2009: 149). Igual passa amb l'ambigua —per extremadament significativa— avinença de Dionysos amb la serp (Salabert, 2009: 115 ss.). A *Les bacants* d'Eurípides (1977: 257, 276), per exemple: «... Després l'infantà, quan les parques / ja l'hagueren format, / déu amb banyes de toro, / i el coronà de serps, d'on que d'aquesta / presa fera també les mènades / se cenyeixen els rulls». (Les cites d'Eurípides són versió de Carles Riba.)

En tot cas, aquesta darrera denominació, Iacos, sembla la més propera a la identitat del déu que dona origen al teatre gràcies als rituals en el seu honor. Vull dir Iacos i també Bromios. Ambdós, aquell que ha nascut dues vegades i braola fort, el que brama, i l'altre que és nat per segon cop, són Dionysos doble, o, millor dit, el déu que es desdobra. Aquestes dues versions dionisiàques, Bromios i Iacos, semblen més properes als orígens efectius del teatre. En *Les bacants*, última tragèdia d'Eurípides, hom parla de Dionysos-Iacos com el que duu la llum i el que balla incansable pels prats. Serà doncs el que acompanyat de les Mènades (nimfes de les fonts), o les bacants que branden els tirs, duia les dones a celebracions orgiàstiques que comportaven episodis més o menys duradors d'*èkstasis* amb *oreibasia*, danses a la muntanya durant la nit (Dodds, 1965: 265 ss.). Per altra banda, el crit «Iacos!» també és el que solen fer les bacants en els rituals, mentre l'apel·latiu Bromios fa al·lusió als brams del déu cridant les seves seguidores. Que en aquestes celebracions hi hagués vi i dansa —ambdues coses motiu d'excitació amb alteració mental, sovint fins a la inconsciència—, s'ha explicat i repetit tant, que no cal insistir-hi. Que també es donava la pràctica sexual? Probablement, o no era l'orgia nocturna una glorificació de la Vida? Així doncs: exaltació, intensificació de la vida en tant que energia desplegant-se en llibertat. I sexe: la Vida que s'afirma en la pròpia continuïtat. És, poc més o menys, el que Eurípides ens permet interpretar a *Les bacants* i Dodds ho comenta en relació amb el fet que el ball, en el món antic, i fins i tot en el més modern, enclòs l'àmbit religiós —a l'Europa dels segles XVI–XVII, per exemple—, donava lloc a episodis contagiosos d'exaltació frenètica que podien acabar amb accions realitzades en plena inconsciència.

Tenim ja una versió dels rituals que semblen lligats a Dionysos com a formes paleo-teatral. Només falta la versió del sacrifici que ens facilita Eurípides a *Les bacants*.⁴ Quan Dionysos arriba a Tebes amb la identitat fictícia d'un foraster, un simple humà, i vol fer la crida per a la celebració del culte al déu, el rei Penteu no vol saber res d'un culte que, segons li sembla, es basa en tota mena d'excessos i és dedicat a un tal Dionysos del que tampoc no pot creure que sigui un déu. Sense deixar el seu paper d'humà i estranger, Dionysos el vol convèncer de la conveniència de sotmetre's a les exigències del déu. Això evitaria alguna greu desgràcia a Tebes i a ell mateix com a càstig al seu refús. Fins i tot l'avi de Penteu, Cadme, i el savi cec Tirèsies, surten engrescats duent el tirs del culte i preparats per al ritual dionisiac (Eurípides, 1977: 259 s.). Però no, Penteu persisteix en la seva negació, intenta apressar l'enviat de Dionysos i les bacants que l'acompanyen ocasionant una sèrie de perjudicis inexplicables que al capdavall faran passar al rei des del seu inicial rebuig i radical desconfiança a la inseguretat, de manera que, encuriosit i aconsellat per l'estranger, acudirà finalment a la muntanya, lloc del culte, no per celebrar res, sinó per veure-ho tot personalment. Mentrestant, a la pregunta a propòsit de la satisfacció que pot tenir el rei tebà en veure allò mateix que qualifica d'odiós, respon Penteu que sí, que això el satisfarà, però que hi vol ser sense ser vist ni fer soroll, amagat rere els avets. Aleshores el déu, per dur les coses encara més enllà, li aconsella d'anar-hi disfressat de dona, amb una túnica de colors, una perruca amb la

4 Vegeu l'interessant examen i interpretació d'aquesta obra d'Eurípides per part de Jan Kott (1977: 180–223).

còfia i el tirs, representació simbòlica del propi Dionysos que duen els seu seguidors... cosa que Penteu acabarà fent. Abans, però, a l'exclamació: «No m'hi sé veure disfressat de dona així», la resposta: «Doncs fes la guerra a les bacants i escampa sang», raona l'estranger. Entesos, el rei anirà vestit de dona o corre un risc de morir a mans de les bacants. Penteu arriba fins i tot a lloar els coneixements del seu conseller, que li fa saber que el mateix Dionysos li ha ensenyat totes les coses que sap. La trampa està en marxa. Un cop allí, el rei de Tebes amb la seva grotesca disfressa de dona, trastocat pel poder del déu i emparat a un arbre, tindrà la possibilitat d'espia-ho tot sense ser vist ni reconegut.

El corollari, tantes vegades explicat i interpretat, és el següent. La part anecdòtica primer. Sense una clara consciència del que fan, les dones posseïdes pel déu, entre les quals hi ha Àgave, la mare del rei, veuen l'espia dalt de l'arbre en un moment de màxima exaltació i el confonen amb un animal. Es llencen sobre ell, el maten i l'esquarteren. Havent servit de joc a les bacants trastornades, el cos trossejat (*sparagmos*) roman dispers per la muntanya. La mare de Penteu, que acaba de matar el seu fill sense saber-ho, s'ha trobat el cap a les mans i el clava al capdamunt del tirs per tornar triomfant a la ciutat. A Tebes tothom veurà el seu trofeu. Dionysos li ho ha advertit a Penteu: que en acabar el culte tornaria a la ciutat de la millor manera, en els braços de sa mare, com un infant. I al final, Àgave, amb el cap del fill clavat al bastó que branda, s'adona, recuperat el senderi, que ha tingut una victòria de dolor, un èxit de llàgrimes.

Pel que fa a l'altra part de la possible interpretació, és coneguda. Cal entendre Penteu com un doble de Dio-

nysos, de manera que la seva mort és la mort del déu a mans del seus fidels, homes i dones, que havent-lo esquarterat llencen els seus trossos a la terra en totes direccions. Què ha estat l'acte nocturn? Una celebració de Vida, de la vida humana alliberada de totes les repressions, no sotmesa al control civilitzador de la raó. El cos del déu ja sembla la terra, les seves restes insemi en la mare Terra per tal que l'any següent fructifiqui i la vida continuï. Però celebrar la Vida és reconèixer i admetre la Mort com el final d'un cicle que tornarà a començar. Que el culte a Dionysos pugui celebrar-se periòdicament, cada any a la primavera,⁵ sembla tenir per funció una represa de l'energia necessària a la comunitat per prosseguir i mantenir-se al llarg del temps.

3 *Derivacions de la tragèdia*

És en aquest sentit que cal entendre Dionysos com un déu estrany, incompreensible, superior a qualsevol força natural simbolitzada pels altres déus de l'Olimp. Sigui per la banda identitària de Zagreus, Iacos, Bromios, un estranger no identificat o el mateix Penteu, com en *Les bacants*, Dionysos és un concepte sense límits de raó perquè la seva significació s'endinsa en la profunditat d'una Naturalesa tan incompreensible com inevitable. Per això, el seu poder és subversiu per a la civilització repressora dels individus, perquè és la gran Natura que s'imposa a la Cultura per fer-la reviure i evitar-li l'encarcament que li donaria fi. Dionysos és la subversió festiva enfront de l'opressió quo-

⁵ Per lògic que sigui, la seguretat en aquest respecte no és absoluta, les opinions són diverses.

tidiana. El fet que el teatre germeni en el ritual dionisiac vol dir que, en determinat moment, l'entusiasme, la raó desfermada en el culte al déu pren consciència, *es retroba en el seu doble* i es presenta, *re-presentada*, en un nivell en el qual es podrà reconèixer. I el ritu esdevé espectacle en aquest desdoblament, quan un subjecte se separa del grup i es manifesta en la seva singularitat conflictiva, tot exposant les seves raons, com parlant-se en un mirall.

Si ara deixem momentàniament de banda la part antropològica, tindrem com a lloc més sòlid on agafar-nos la *Poètica* aristotèlica, que emprarem encara que sigui molt parcialment. Després de la seva composició,⁶ passant per les transcripcions poc o molt «interpretades» que se n'han fet, la *Poètica* ha obtingut una acceptació relacionada probablement amb dos factors ben coneguts, el segon dels quals no és de menys importància que el primer. És l'únic text de crítica literària i d'estètica que, referit al teatre, ens dóna unes informacions que hem de jutjar de primera mà sobre la poesia i l'espectacle tràgic a la Grècia clàssica. També és un text esotèric, de circulació i ús intern, un aplec de notes o apunts que, lluny d'anar destinat a la difusió, hauria de servir de guia o d'esquema, de promptuari per a les intervencions orals del mestre davant dels seus alumnes. Això explica la seva dificultat. Alguns escrits d'Aristòtil tenen per Brentano un caràcter tal d'esborrany, que ni tan sols com a apunts podrien haver servit.⁷

6 En algunes de les pàgines que venen a continuació reformulo des d'un altre punt de vista continguts d'un text meu procedent d'una publicació antiga (1987) de curta tirada i introbable actualment.

7 Aquesta, i d'altres circumstàncies, ve a dir l'autor, dificulten la correcta comprensió de les seves doctrines, que encara serien més difícils d'entendre «si admetíem, com a cosa demostrada, amb alguns

Entenguem doncs que la *Poètica*, com altres obres conservades de l'autor, sigui un treball fragmentari i obscur, difícil, i per sectors immune a la comprensió. Una obra que es resisteix a la lectura. Però és aquesta condició de l'escrit, infrangible en alguns punts, el que sembla fer, en contracanvi, la seva seducció. El text és difícil, raó per la qual tants estudiosos ens l'han volgut «facilitar» mitjançant la interpretació. No la lectura, que és descodificació (com descodificar un text sense el codi?), sinó la paràfrasi interpretativa que poc o molt implica sempre una recodificació d'ordre subjectiu.

Apuntem ara a un dels punts històricament més conflictius de l'obra amb una pregunta a tall d'exemple. Com n'és d'important esbrinar si l'espectador de l'època experimentava la «purga» psicològica de la *kátharsis*, si no sabem amb exactitud en què devia consistir la catarsi per a Aristòtil en una perspectiva estètica? És una pregunta. Una altra pregunta seria: en cas de donar-se realment, cosa que no sabem, és catarsi el nom que dóna Aristòtil a aquell efecte de deslliurament que experimentaven els individus després del ritu sacrificial que ens ha ocupat, aquell episodi de violència destinat a repetir un acte originari a fi d'evitar la crisi i desbaratament de la comunitat? Mentre la resposta a la primera pregunta és molt insegura, la segona sembla venir a caure pel costat de la resposta positiva. I si és així, hauríem d'entendre que l'autor trasplanta a l'espectacle teatral tràgic l'experiència lligada a una violència preventiva mitjançant el ritu sacrificial?

crítics de renom, que de vegades Aristòtil diu coses en què ell mateix no creu» (Brentano, 1983: 21).

Suposem, com volia Plató en el *Fedre* (274d–275c), que l'escriptura sigui la dura faç de la matèria, el lloc on la vitalitat fluent del *logos* s'estronca i el pensament s'empe-dreeix substituït per uns caràcters fixos que li són estranys. Suposem-ho així. Lluny d'èsser la pedra tombal del veritable pensament aristotèlic sobre allò tràgic, el text de la *Poètica* és més aviat, per a nosaltres, el seu bressol. Més que no pas el lloc on Aristòtil diposita el seu saber a propòsit de la tragèdia, la *Poètica* podem considerar-la un esbós, l'esquelet mnemotècnic destinat a desvetllar-lo fent que el saber es *produeixi*, com cal, en la paraula viva i sempre renovada del moment.

Però anem per ordre. Pel que fa al primer dels dos factors esmentats, per què considerar de primera mà l'obra d'Aristòtil? Obligatorietat, en aquest cas, de l'«haver de fer» (estimar, considerar, valorar, creure) alguna cosa en algun sentit; obligació que sembla encloure la vaga possibilitat d'un refús. La condició de primera mà del text és real pel que fa a la poesia de què tracta, això és: al coneixement que té l'autor de la literatura dramàtica nucli del seu interès; i aquest coneixement, encara, que es dóna en un moment històric no tan allunyat —com és ara el nostre— del moment de la seva producció. Tot i la seva relativitat, una tal coincidència té l'avantatge d'una proximitat que no és només lingüística sinó també d'esquemes mentals, que tot plegat fa d'Aristòtil un autor privilegiat amb vista al comentari. Això no obstant, aquesta mateixa efectivitat ja no resulta tan clara referida a la visualització dels textos o, més pròpiament, a l'espectacle teatral. Després de citar el passatge en què Aristòtil veu la plàstica o espectacle de la tragèdia (*opsis*, *melopeia*) com un factor secundari en relació al *mythos*, o text literari (6,14506), Walter

Kaufmann (1978: 97 ss.) adverteix que l'aproximació de l'autor al seu objecte és la d'un filòsof que escriu una poètica, i que les seves opinions es basen sobretot en la lectura. Efectivament. Sòfocles mor l'any 406 i Eurípides l'any 405 (o el mateix 406). La *Poètica* fou redactada, com a mínim, quaranta anys més tard (se sol datar entre el 335 i el 323–322, coincidint amb la segona estada d'Aristòtil a Atenes). Així doncs, la «primera mà» a què em referia, és en aquest cas una qüestió aproximativa més relacionable amb una contemporaneïtat cultural (tot i que el període alexandrí ja s'ofereixi, en part, com una derivació de la gran cultura clàssica del segle Vè), que no pas amb la coincidència veritable de l'autor amb alguns dels fets als quals alludeix directament o indirecta. Posem per cas, a què obeeix la desqualificació que llegim de l'aparell escenogràfic i espectacular enfront de la composició literària, que fa de l'espectacle la part menys pròpia de la tragèdia, l'última en importància? Atès que la *Poètica* no respon a l'opinió d'algué que ha pogut veure diversitat d'escenificacions tràgiques en la millor línia que va d'Esquil a Eurípides, el text deu reflectir, abans que res, l'estat del moment en què la tradició i l'espectacle han acabat per decaure i reduir-se —en franca decadència d'autors i per motius econòmics que limiten la producció— a l'ombra del que havia estat. Una ombra que serveix a Aristòtil, probablement, d'únic model. La poesia en aquest temps es manté, el teatre perviu en la seva vessant tràgica... Però com es manté? No és la part literària, el *mythos*, en opinió del filòsof el nucli del teatre, l'«ànima» de la tragèdia? Això deu voler dir que per ell la tragèdia subsisteix en la poesia com una partitura que potser ni cal executar. Temporal com és, en gran part irrepètible, de l'espectacle que encara sobreviu

a l'època d'Aristòtil ja ha desaparegut tot el que tenia de majestuós i distant, ritual i necessari. Perquè en l'espectacle tràgic alguna cosa hi ha d'haver que li faci veure a l'autor de la *Poètica* la inutilitat de la *mise en scène*, de l'escenificació o muntatge plàstic per a la visualitat. I aquesta cosa és molt possible que sigui perduda (amb Èsquil) o bé infiltrada (amb Eurípides)... De seguida en parlarem.

Posem ara, com a segon factor, la conveniència d'explicar per quin motiu la condició adduïda de la *Poètica* com a fragmentària i obscura és tan important per al seu èxit i la continuïtat històrica del seu interès. Una explicació és que seria més fàcil, tot i que no més lògic, pensar que l'inacabat d'una obra com la que ens ocupa, junt amb la resistència que presenta a la lectura, havien de dificultar-ne la circulació. Això, com a mínim... Però no. Si fos aquesta la raó, gran part dels textos que avui considerem cabdals per a la cultura ja s'haurien dissolt dipositant-se en el fons comú dels productes considerats inútils. La *Poètica* seria difícilment «reciclable», s'hauria quedat allí, impossible d'invertir de nou, ni recuperable ni reutilitzable. I, tanmateix, és al contrari. No és ja que pugui ser o no recuperada, és que llevat de l'oblit en què sembla haver caigut durant el període medieval (fins al segle IX, que hom la tradueix al siríac i després a l'àrab) mai no ha estat perduda. L'obra ha estat considerada al llarg de quasi tota la història, tant per les adhesions que ha promogut —interpretatives sempre— com per la ignorància o el refús que mostraven determinades formes teatrals en relació amb ella. El teatre isabelí anglès, amb Shakespeare al davant, és un exemple d'ignorància o de refús, i el teatre espanyol del Segle d'Or, amb l'opinió explícita i ben pragmàtica de Lope de Vega, un altre. I pel que fa al Renaixement

italià i el fastuosíssim *Grand Siècle* francès, encara mereixerien un capítol a part atès l'inevitable desacord entre la crítica «sàvia» de l'època i la producció dramàtica. L'obra ha estat considerada un document d'importància cabdal, fins i tot amb la condemna a la tradició del teatre literari, o «aristotèlic», com l'anomena Bertolt Brecht referint-se al seu il·lusionisme acrític. Fins a tal punt és rica i ben poblada la galàxia formada per la literatura crítica i dramàtica existent al voltant de la *Poètica*, que tota la Història del Teatre (literatura dramàtica, espectacle i teoria teatral) podria explicar-se i entendre's bé si prenguéssim com a punt de referència, no necessàriament com a model, la *Poètica* i tot el que s'hi ha volgut veure, s'hi veu i encara s'hi veurà. La teoria aristotèlica del drama ve a ser com l'ull del remolí, un centre al voltant del qual tot gira, encloent-hi les teories contrastants, aquelles que s'originen, justament, en aquesta oposició. Qui s'hi refereix, ho fa, és clar, al teatre clàssic grec depenent en part dels seus orígens sacres que ens han ocupat, amb les seves formes litúrgiques i una posterior evolució que ens duu a pensar en una «modernitat» d'Eurípides que podríem anomenar *racional realista*. És aquesta modernitat la que acabarà per liquidar la tragèdia clàssica en el que li és essencial, donant per resultat, un cop oblidat el ritualisme d'origen religiós, un veritable segon començament del teatre occidental. Tornarem de seguida a aquest punt.

Diguem-ho, doncs. Si deixem de banda la seva condició de capdavanter i únic en la teoria dramàtica i la crítica, que no admet la comparació, tant l'èxit de la *Poètica* com la permanència històrica que se'n deriva, resulten de l'obscuritat del text amb la manca de precisió explicativa dels conceptes. És la teoria, en particular, el que fa de l'obra un

dispositiu que suggereix sense explicitar del tot. Poques coses s'hi exhibeixen obertament: se'ns mostren, pero tan breument com perquè ens haguem de preguntar després què hem vist, o entès, en realitat. Allò tot just entrevist, reconstruït per una visió que vol ser nítida i rotunda, ja no és el que deia Aristòtil, sinó el que sense dir-se amagava i havia de ser trobat. «Altres sospiten que en no sentir-se de vegades prou segur, en lloc de confessar-ho obertament feia el que fa el calamar per a deslliurar-se d'un perseguidor: expulsar tinta. Per tal de prevenir una possible crítica o refutació, s'amagava en l'artifici i l'obscuritat» (Brentano, 1983: 19). Amagava o potser donava per entès. O cap de les dues coses. Perquè, si la *Poètica* és efectivament una recopilació de notes que cal desenvolupar, allò que avui tenim per llegir no és ben bé un pensament fixat per l'escriptura (i encara menys el núvol de tinta de Brentano); és, per dir-ho d'alguna manera, la palanca textual que haurà de posar en marxa, a propòsit de la tragèdia, algun pensament que per això mateix caldrà que sigui renovat en l'expressió oral del mestre. Queda la palanca, conseqüentment, o el bressol (les metàfores són intercanviables), origen d'aquest pensar que no es detura ni es fixa, ans bé s'exposa cada vegada de nou, diferent a si mateix. I el més important: ho fa en cada un d'aquells autors que tot prenent la *Poètica* com a excusa han volgut cloure-la en transformar el bressol en llit de mort, en baratar la palanca manejable —d'efecte sempre divers— per un senyal de circulació única. A tall d'exemple, això precisament és possible de verificar en la teoria dramàtica i literària francesa del segle XVII, una preceptiva basada en els teòrics italians del segle anterior més que no pas en Aristòtil. Sempre és possible tenir a mà algun autor

partidari d'aquella actitud que mira d'extreure d'un text allò que estrictament no diu. Em refereixo a la crítica que, volent-se esclaridora en relació al que ha pres per objectiu, cau en l'extrem contrari i troba en Aristòtil el que de fet no hi ha. Ho veiem en la famosa teoria de «les tres unitats», endegada per Castelvetro a Itàlia partint de Segni, Cinhio i especialment Maggi; o en aquella altra de la *purificació catàrtica*, mena d'interpretació cristiana de la *kátharsis* per la via (i això és el més interessant) d'una *identificació de l'espectador amb el personatge*.

Tanmateix, un autor com J. A. González de Salas, en la seva poc estudiada *Nueva idea de la tragedia antigua*, publicada a Madrid en 1633 per primer cop, adverteix:

Discipulos somos de Aristóteles, pero no como aquellos ridiculamente supersticiosos, que hasta lo balbuciente, que El padecia en la lengua, procuraban observar, imitando el mismo defecto (1778: 10).⁸

Certament, si Aristòtil balbujeja, o repapieja —o, més senzillament, no poleix allò que escriu—, la nostra admiració per ell no ens ha de fer anar fins a imitar-lo en aquesta característica de la seva expressió. Perquè allò que convé en art —diu González de Salas— és la llibertat d'esperit. Les normes, els preceptes, són bons quan poden ser alterats amb el temps, d'acord sempre amb un gust canviant i amb unes noves necessitats. Per això, a propòsit d'aquell «Escripto tenebroso de el Principe de la Philo-*sophia*», com qualifica l'autor la *Poètica*, avisa:

8 Hi ha un estudi de l'obra de González de Salas per Garmendía (1986).

que no crean haber de estar necessàriament ligados a sus antiguos preceptos rigurosos. Libre a de ser su espìritu, para poder alterar el Arte, fundàndose en Leyes de la Naturaleza. [...] el judiciosamente Docto [...] podra alterar aquella Arte, i mejorarla, segun la mudanza de las edades, y la diferencia de los gustos, nunca unos mesmos (1778: 6).

Contemporani de la crítica francesa enamorada d'Aristòtil per mediació dels italians i les seves «tres unitats», portades fins a l'absurd en nom d'una racionalitat de la qual el gran teatre se'n riu, aquestes paraules de González de Salas ja no poden ser més actuals, motiu pel qual M. Menéndez Pelayo, gens inclinat a les modernitats, el subestima. Però és aquell qui té raó, no aquest. No ens hem de sentir obligats a aquella admiració cega que pren al peu de la lletra la paraula del «mestre»: l'artista ha de ser lliure, segons veu la naturalesa i canvien els gustos amb cada època. *Tenebrosa* i tot, la *Poètica* aristotèlica per González de Salas és una referència que cal conèixer i estudiar, de cap manera un model o text legal.

4 *Aristòfanes, l'humor en la crítica*

Del que hem vist fins ara, impossible de desenvolupar amb l'extensió necessària, serà oportú triar un punt dels que poden haver quedat menys clars. Per què l'origen del teatre occidental, entès de manera intencional i ideològica més que no pas formal, caldria veure'l en el declivi realista de la tragèdia que impulsà Eurípides, com acabo de proposar? També em preguntava fa una estona si la defensa literària de la tragèdia per part d'Aristòtil era a causa d'alguna cosa desapareguda amb Èsquil —diguem

la sòbria grandiositat— o d'alguna altra cosa pervinguda amb Eurípides, em refereixo al realisme popular. En una perspectiva, podem tenir una «prova» d'aquest declivi en la baralla dialèctica inventada per Aristòfanes a la seva comèdia *Les granotes*.⁹ Em refereixo a la disputa entre Èsquil —el gran poeta de llenguatge majestuós, declarat rei de la tragèdia— i Eurípides, que creu merèixer aquest títol real més que no pas el seu precursor. Per fer-los coincidir, l'escena té lloc entre els fantasmes d'ambdós poetes, ja morts, a l'Infern, la casa de Plutó.

Diu Eurípides a Èsquil per justificar la pròpia vàlua amb un menyspreu envers el seu oponent:

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

Eurípides desitja un art del poble o per al poble, un art «democràtic» que no deixi ningú «vagarós», perplex o sense entendre. Vol un art teatral on tothom parli —sigui quina sigui l'escala social a la qual pertany—, que tothom expressi el seu punt de vista sobre coses casolanes. El seu art no vol ser distant, cerimonial i fred en els mitjans. Per això, injecta dosis d'una quotidianitat flexible al suposat

9 Tots els fragments citats d'Aristòfanes són de la versió de Manuel Balasch (Aristòfanes, 1974).

encarcament ritual de l'espectacle tràgic hereditat d'Èsquil. Amb una mentalitat racional-crítica, de pensament flexible, Nietzsche opina (1977: 102 s.) que l'heroi tràgic és semblant a l'heroi dialèctic de Sòcrates, que ha d'argumentar i defensar els seus actes mitjançant raonaments contradictoris, tot «arriscant-se, ben sovint, a no assolir la nostra compassió tràgica». Vet aquí, afegeix, una invasió d'allò dionisiac per l'optimisme, que durà la tragèdia a l'auto-destrucció amb un heroi virtuós que serà alhora dialèctic. En síntesi, Nietzsche detecta una deriva de la tragèdia en un efecte naturalista que l'allunya del seu veritable origen.

Però continuem amb la disputa. El que Èsquil trobava més important era allò que avui en diríem un suggerir sense expressar. Però l'Eurípides que ens pinta Aristòfanes insisteix:

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

Presència inquietant, silenci angoixant. Suggestió, allusió... sense expressió clara. I tot això, segons Eurípides, no tenia per objectiu induir a la reflexió, sinó conduir l'espectador a una mena de perplexitat, a un sentiment de confusió, que només trobaria resposta en una vèrbola —això quan hi havia discurs— de contundència sorprenent, per la seva raresa o per la seva desmesura. I encara hi torna:

I... aleshores articula una dotzena de paraules grosses com vaques i que tenen celles i plomalls, terrorífiques i fantasma-

gòriques, que els espectadors desconeixen. [...] No ha dit mai res entenedor [...] sinó escamandres, o fossats, o àguilles grius forjades en aram sobre els escuts, mots que galopen, molt revessos d'entendre (924–930).

Tècnica, sí, per deixar l'espectador impressionat, astorat... però *in albis*. Elevació retòrica, mots que galopen com cavalls, paraules com vaques. Ara suposem que aquesta retòrica no sigui la humorística d'Aristòfanes en referir-se lliurement a Èsquil, sinó la del propi Èsquil. La qüestió és de pesantor en el llenguatge: introducció feixuga, incomprendible, però vistosa. Profunditat del silenci (els personatges «no grunyien ni piu»); plasticitat de la paraula. Els mots que galopen, revessos d'entendre, són aquells, sovint, que més plasticitat mostren dalt de l'escenari. Què és això, una tècnica o una poètica? Imposible de destriar una cosa de l'altra. És *art*, això sí. Ho hem vist en començar. Aleshores, què passa amb l'oponent d'Èsquil? Allò que Aristòfanes posa en boca d'Eurípides per rebatre Èsquil conté la descripció d'una veritable escena teatral, la creació artística en acció. L'actor amb la cara tapada, emmascarat, i el cor que evoluciona tot cantant... I, aleshores —literalitat de la metàfora—, imaginem la introducció carnavalesca de les vaques amb celles i plomalls (el discurs omple lentament l'àmbit escènic), per engegar després una llarga tirada de mots galopants —gran parada de cavalls—: discurs accelerat, sense cap ni peus... No és *també això* el teatre?

Si hem de fer cas al que diu d'Èsquil l'Eurípides de *Les granotes*, tindrem que l'autèntica teatralitat —en un sentit modern, des d'Artaud com a mínim— es troba més en Èsquil, a qui intenta rebatre, que en ell mateix. És cert,

com observa Gilbert Murray (1949: 162), que engegar un llarg parlament en començar l'espectacle —a la manera d'Eurípides: vegeu el discurs de Dionysos a *Les bacants*—, tot explicant als espectadors qui és qui, d'on ve, on ha d'anar i què passarà, és la decisió més encertada si hom vol anul·lar l'interès de l'espectador de bon començament. Si el teatre exigeix un llenguatge de certa *brutalitat* (un cop perdut el seu «origen d'utilitat alimentària», en opinió d'Artaud); si el teatre ha de presentar un enigma que trigui a resoldre's tot mantenint l'espectador adherit en el seu seient, haurem de reconèixer que Èsquil és teatralment més «vistós» que Eurípides, més atractiu i més eficaç. I si així Èsquil no promou aquella parella de patemes, la compassió i el temor (*eleos kai phobos*), que la *Poètica* aristòtelica diu necessaris, car tenen per funció commoure l'espectador fent-lo oscil·lar amb el corresponent parell antagonic de l'*atracció/refús*; si no ho aconsegueix, dic, el que haurà obtingut a canvi és tenir-lo pendent, en suspens, clavat al seient. I aquesta no és una mala manera de tenir l'espectador en un teatre que prové, quasi directament, del ritualisme antic en què l'acció, *inevitable*, feia innecessària qualsevol altra via de comunicació.

A Èsquil només li faltaria un ingredient, que potser ja veiem anunciat en Eurípides per la senzilla raó que el teatre en el temps d'aquest darrer sabem que ja ha fet un bon tram del seu camí devers la raó socràtica. Em refereixo a l'ingredient d'una ironia consistent a no creure's totalment a si mateix. Amb unes altres paraules, el teatre amb Èsquil ja no pot ser un ritual, però no pot deixar de presentar-se com si encara en fos un. D'això, n'hauríem d'inferir que el «com si» del parèixer ha de ser conscient, la ficció intencionada.

Què era el ritual, l'acció violenta socialment necessària? *Repetició* d'un fet que s'esdevingué en un temps passat; és, conseqüentment, *presentació*, no representació. El teatre, en canvi, o espectacle no ritualístic, un cop abandonades les formes cerimonials, és un re-presentar que es malmet en la justa mesura que aspira a la *presència* (i, alerta, perquè sabem que aquesta presència, impossible per definició, es degrada en la representació que es dissimula com a tal).¹⁰ El teatre és un acte representatiu, i per això mateix il·lusori. Però la il·lusió (de realitat) no hauria de procedir de la imatge, que deixaria a la vista la seva falsedat, el seu artifici. No; il·lusori és allò vers el qual ens remet la imatge pel seu poder evocador (no necessàriament analògic). L'acte representatiu consisteix a estrafer els fets a què alludeix tot fent-ne una mena de *reproducció* (no pas una producció) que provocarà la *reaparició* (no pas l'aparició) dels fets referenciats, etcètera. Així l'espectador pot arribar a conèixer-se mitjançant un reconeixement conscient (diguem-ne brechtian) que no hem de confondre amb la *identificació* de les interpretacions aristotèliques.

Doncs bé, per una banda, el teatre d'Èsquil vol ser presència, producció, aparició, sense aquell *re-*apaivagador de la realitat més crua (i ja sabem que les coses que simplement apareixen sense reparèixer sempre són fantasmagòriques i horribles). El teatre d'Eurípides, per altra banda, s'accontenta amb un reparèixer representatiu dels fets que

¹⁰ On és la representació que dissimula el que veritablement és? Es troba en allò que Brecht anomena teatre «aristotèlic», il·lusionista. Vegeu Salabert (1986: cap. I), un intent d'exposar aquesta paradoxa: l'impossible d'una *presència* (no representació) que, en cas de donar-se, cauria en el revers de la imatge, vol dir que seria una *imatge*.

escenifica. Descregut com és, l'últim gran tràgic reproduceix a consciència, impulsa la reaparició, fa de la tragèdia un art domèstic, real i abastable. Què és el naturalisme al que es refereix Nietzsche? Una realitat *ensinistrada*. I que Eurípides és un descregut ho veu Dodds gràcies a un fragment de Lysias on l'autor parla d'un cercle, o lloc de reunió, on el poeta solia menjar. «El lloc tenia un nom curiós i xocant: els seus membres es deien els *Kakodaimonistai*, paròdia profana del nom *Agathodaimonistai*, adoptat a vegades per cercles “tal com cal”». La traducció, segons sembla, alludeix als «adoradors del diable», literalment. I l'autor creu Lysias quan diu que el nom fou triat per riure's del déus i els costums atenesos (Doods, 1965: 188).

Sembla que amb Eurípides l'home, el personatge, mai arribi a conèixer-se durant l'acció que constitueix l'espectacle. El coneixement així, en brut, seria esgarrifós, terrorífic, i deixaria pas a una de les interpretacions ja fetes de la catarsi aristotèlica, em refereixo a la depuració experimentada per l'actor-personatge (el cas de l'Èdip de Sòfocles). I no és això. De fet, no hi ha coneixement, el personatge es *re*-coneix, de manera que està en disposició d'emetre un judici per comparança. Això li fa dir a Eurípides que «he introduït en l'art la reflexió i l'examen, de manera que ells [el públic] ara ja ho pensen i discerneixen tot...» (974). Efectivament, corrobora Dionysos en el seu paper de patró del teatre i jutge en la discussió infernal inventada per Aristòfanes:¹¹ «Fins ara eren uns babaus, els homes més betzols, emmarats i estúpids» (990).

¹¹ He tractat extensament d'aquesta confrontació «infernals» entre els dos grans tràgics en un llibre recent (Salabert, 2013). Com que és una disputa que pot ser considerada des de molts punts de

En la comicitat d'Aristòfanes, amb la seva càrrega crítica, Èsquil i Eurípides mantenen una ferma disconformitat. Per al segon, aquell primer certifica l'estupidesa humana en veure que la incomprensió que tenen els homes de les coses del món és indiferent enfront d'un possible aprenentatge fet de preguntes, de cerca, d'indagació. I és que la ignorància remet, tot naturalment, a llur irreductible inferioritat intel·lectual. Així doncs, si per la banda de l'home resulta simptomàtica perquè ens parla del seu infantilisme, per l'altra banda és el propi món, esborronador com és, el que rebutja les preguntes, fomenta l'admiració beata dels humans que no pensen i així obeeixen. Eurípides adopta una actitud contrària. Opina que l'horrible muesa del món la provoca i la manté la ignorància. Si hi ha un *logos* enigmàtic i universal, un ordre categòric del món en el que ens trobem involucrats per un destí inexorable, aquesta condició podria avançar per un camí de major flexibilitat en la vida humana començant per la *doxa*, en el sentit de l'opinió quotidiana que s'expressa i canvia enfront d'una realitat que també és canviant. Humanitzada la vida, també la mort deixaria la seva animalitat per humanitzar-se. En aquest punt, Aristòfanes explica d'una manera perfectament irrisòria els efectes benèfics en l'espectador dels drames «educatius» d'Eurípides, i així ens dona a conèixer les pròpies preferències. El mateix Eurípides, personatge, s'explica en puntualitzar que ell amb el seu teatre ha ensinistrat el públic en «l'art de la xerrola», que ha ensenyat

vista, la perspectiva en aquest assaig és molt diferent a la adoptada en el llibre mencionat, on el protagonisme recau en Sòfocles, que Aristòfanes no fa parlar.

la gent a reflexionar, i també els ha fet aprendre «a capgirar-ho tot, a tramar, a sospitar dolenteria» (954). Sobre el qual comenta un Dionysos sorneguer: sí, «ara qualsevol atenès entra a casa seva i es posa a registrar i escridassa els servents: “Qui s’ha fotut el cap d’aquesta anxova?... On el tinc l’all d’ahir? Qui m’ha rosegat les olives?”» (980–988).

Vet aquí la tragèdia més recent domesticada, caricaturitzada per Aristòfanes. L’aportació racionalitzadora d’Eurípides apareix reduïda a l’adquisició d’una capacitat més aviat tèrbola si la jutgem pels avantatges que proporciona: capacitat de discórrer que algú s’ha menjat el cap d’una anxova, o que ha desaparegut un all... Hi deu haver alguna raó que expliqui la clatellada literària que Aristòfanes etziba a Eurípides a propòsit de la reflexió i el gust de parlar que ensenya el poeta al públic («l’art de la xerrola» fa referència a la conversa com a passatemp). De què serveix pensar, discórrer, expressar-se, si el pensament que s’eleva és com l’Ícar mític, que en deturar-se en els enigmes més alts acaba per caure sempre, foses les ales per la calor d’un sol que es nega a la mirada de l’intel·lecte? Era un escèptic, Eurípides, un descregut? La seva pròpia evolució exposa fins a cert punt que no només hi ha un problema efectiu en la poca intel·ligència humana, sinó que ni tan sols podem esperar que més enllà de l’intel·lecte hi hagi algun disseny coherent i racional que concerneixi el món (*cf.* Dodds, 1965: 187). L’home, ben educat, arribarà a pensar per si mateix, però la seva reflexió, cargolant-se sobre ella mateixa, mai no aconseguirà obrir-li la finestra per on veure el perquè final. I és que, de final, no n’hi ha. Per Dodds, aquesta tendència «troba el seu acabament en *Les bacants*, el contingut religiós de la qual... és el reconeixement d’un “Més enllà” que trascendeix les

nostres categories morals i resulta inaccessible a la raó». Per aquest motiu, a l'hora de definir Eurípides només ens caldria una paraula: «irracionalista» (Dodds, *ibid.*). No és fàcil pensar en l'irracionalisme del poeta, contemporani i amic de Sòcrates, aquell en el qual solem identificar l'humanitzador de la tragèdia, el que la racionalitza en imposar, dins del diàleg dramàtic, l'existència de més d'un punt de vista alhora. I, tanmateix, és veritat, com observa W. Kaufmann: «que molt sovint [Eurípides] ens recorda la inutilitat de la raó, la seva total incapacitat per a evitar la tragèdia». I aquí l'autor es recolza en les aportacions de J. H. Finley i el mateix Dodds per afirmar que «Èsquil és infinitament més optimista que Eurípides» (Kaufmann, 1978: 367–368). La inutilitat de la raó la podem entreveure en les seves darreres obres, en *Les bacants* particularment, amb el pessimisme final del poeta.

Però, aleshores, en quin sentit veu Murray que aquesta obra és un testimoni clar del «renaixement» juvenil que tingué lloc en l'últim any de la vida d'Eurípides? Juvenil perquè utilitza els elements ritualístics de la tradició tràgica i sembla reconèixer el mestratge d'Èsquil? És possible que sigui així. Però en el drama, construït amb una certa falta de cura en certs detalls, també hi ha alguna cosa enigmàtica (*vid.* Murray, 1949: 135–144). Rere aquesta màquina del drama tràgic reduït a la convenció, es revela un Eurípides sorneguer, irònic, que dissimula la seva incredulitat amb el recurs a tots els ingredients tradicionals. També podríem dir que hom nota en la simple obediència el desacord. En l'acceptació cega dels recursos, signe de passivitat, hi veiem la desesperança i el pessimisme final. A la vellesa el seny i la consciència plena?, sembla dir-se Eurípides a si mateix, prop de la mort. Però

pinta aquells Tirèsius i Cadme de molta edat que poden recobrar la joventut només d'una manera: amb l'alegria enfront del no-res, gràcies a la inconsciència que predica Dionysos, el déu, estirant-los al seu culte a la muntanya. Diu Cadme, a *Les bacants*: «surto promte, així, portant l'equip del déu [...] he oblidat, de tant de goig, els anys que compto». I Tirèsius, tant o més vell que Cadme, que li replica: «Doncs et passa igual que a mi; car jo també sóc jove, i em veuran dansar». I pregunta Cadme: «Som sols, de Tebes, que per Baccos dansarem?». Al qual respon Tirèsius: «Sols a tenir senderi; els altres l'han perdut».¹² Alerta amb la paradoxa. Tenir seny equival a perdre'l, perdre el seny significa negar-s'hi. Perdre el cap per negació s'esdevé quan hom no creu en Dionysos, el déu d'allò més amagat i obscur en l'existència humana, el déu de la Vida i la Mort, l'embriaguesa i la follia, divinitat del veritable benestar al defora de la consciència. I, així, tot negant-se a viure, com fa Penteu a *Les bacants*, que no vol seguir Dionysos, la mort arriba en una horrible, monstruosa confusió de pànic i de ridícul sense haver viscut.

Què hi hauria doncs de segur per a l'home, si només manté el senderi gràcies al rebuig d'una visió clara i ben conscient d'allò real, racional?:

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

¹² Com he avançat en la nota 3, aquesta, com totes les altres citacions de *Les bacants*, són de la traducció de Carles Riba (Eurípides, 1977).

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

Cap seguretat, sinó «regar del cep»: el vi. L'estrany Dionysos, el fill misteriós de Sèmele y la cuixa de Zeus, un úter i el seu doble, meitat i meitat, és el benefactor de l'home, car amb la seva beguda ens procura l'embriaguesa alegre que desemboca en la son. És l'únic bàlsam. I si més enllà de la pròpia vida no hi ha res —i encara que hi hagi alguna cosa, mai no estarà al nostre abast!—, és en ella mateixa que cal trobar el gaudi i el benestar; més, encara: el benestar mitjancant l'oblit d'aquelles imposicions morals que ens poden empènyer a deixar els costums més saludables, aquells que consisteixen a marginar —malgrat sigui temporalment— la quotidianitat més sòrdida del viure. I canta el Cor de *Les bacants*:

Per què no hi ha
mai res que per sobre els Costums
calgui concebre i meditar.

5 *Maquinacions*

La pregunta que ens fèiem més amunt l'hem vista només començar il·lustrada per Aristòfanes. Però com que encara no n'hi ha prou, no l'hem deixada. La respondríem dient que un principi del teatre *com el coneixem avui* és la tendència naturalista de la tragèdia per part d'Eurípides. Però dir que *la respondríem* així no significa que ho haguem de fer. Perquè si ens situem en un estadi d'abstracció superior,

encara podem assegurar que l'inici del teatre cal detectar-lo quan, a unes formes cerimonials de sentit litúrgic, s'hi afegeixen uns components crítics de discrepància, de dissensió, que duren la forma ritual primitiva a ensenyar el seu revers fet de negativitat. I per això no calia esperar a Eurípides. Però, és clar, en *Les bacants* també tenim alguna cosa de les velles formes que retorna (seria això un «rejoveniment» del poeta: un retorn al ritual?). I amb les velles formes, autèntica convenció mecànica del drama, apareix també alguna cosa estranya o enigmàtica (Murray), la possible explicació de la qual és que l'única raó existent per a aquest retorn dorm en el fons de l'irracionalisme dionisiac, que en l'horrible final de *Les bacants* es fa present aquesta raó com un joguet a poca distància de la comicitat. Vull dir que allí no sembla haver-hi una voluntat clara, una raó conscient que apunti a un objectiu. I això, aplicat a l'època del poeta, al seu moment personal i històric, potser té el valor d'una dissensió crítica enfront d'un estat de coses, i suposa un cert rebuig.¹³ Diguem que l'acte cerimonial, com és ara *Les bacants*, que descarta en algun moment les formes tot pensant guardar-les, ensenya el llautó, i que aquest llautó —i no pas l'aspecte ritualístic— és l'espectacle com a tal, el teatre veritable. Això seria demostrable, sens dubte més enllà de la hipòtesi relativa al darrer Eurípides, tant en l'evolució de l'espectacle clàssic grec —definitiva reducció de la tragèdia inicial sacra al divertiment còmic—, com

¹³ Per a José M^a de Quinto (1962: 184 s.), els déus semblen aparèixer en les tragèdies d'Eurípides per ser sotmesos a crítica. Ara, aquest escepticisme d'Eurípides, palès enfront de la divinitat, s'amplia a la generalitat de la vida humana.

en determinat teatre medieval, el modern de Samuel Beckett, els millors espectacles del *Living Theatre* americà o en el joc dislocat i sobretot eclèctic de la primera *Fura dels Baus*. Perquè, si anem a veure, en tots aquests casos sembla haver-hi, en diferents graus d'intensitat, una mena de reflexivitat: alhora que l'espectacle es projecta cap enfora manifesta un estat d'esperit amarat de dubtes o d'un clar estranyament. Quina és la qüestió al capdavant? Quan la noció transcendent del destí no s'ha anul·lat directament, és perquè s'ha convertit en cosa abastable i diària.

Vegem un exemple descarnat, límit, en l'estructura de la teatralitat. Un subjecte A camina pel carrer tot sol. Un altre subjecte B se'l mira, distret, sense que hi hagi relació entre el que pensa i allò que contempla. A no és «espectacle» per a B; no, almenys, en el sentit d'esdeveniment o de conflicte aïllable del seu context. Ara posem-ho així: A camina, i B, que se'l mira, sap (o creu saber, o s'imagina...) on va A: a un lloc X. Si B sap (o creu saber) què es trobarà o què li passarà inesperadament a A un cop arribat a X, i també sap que A això ho ignora, el simple recorregut d'A és ja, per a B —i malgrat la seva possible insignificança—, un veritable espectacle. Hi ha alguna cosa que està per veure tot i que es fa esperar. Que el factor X, real o imaginat per part de B, s'hagi de donar necessàriament, amb totes les combinacions i variacions possibles, ja és un ingredient fonamental, embrionari, del relat o l'espectacle. Es tracta, per posar un cas concret, d'un ingredient que Gabriel García Márquez, a *Crónica de una muerte anunciada* (una veritable tragèdia narrada i no actuada), situa al començament de la història convertint-lo en un desenllaç fatal que coneix tothom, tant el lector com els personatges (en tant que B). I dic que tothom el coneix llevat

de Santiago Nasar, el protagonista o subjecte A. El relat, girat com un mitjó, ens suggereix que el davant és exactament igual que el darrere, o que senzillament no hi ha darrere. Com en la tragèdia grega, Nasar ignora la fatalitat X anunciada, i per tant coneguda. El més important és que, assabentats del *què* final, l'atenció dels altres personatges se centra en el *com* del procés, que és un *què* fragmentat i distribuït. És un ritual de l'*acompliment*. Hem vist que A en acció és l'espectacle, que B és el lector —eventualment l'espectador— i els personatges. I, en aquest cas concret, hi ha un «motor» que genera l'interès des d'un defora: l'esdeveniment X que, anunciat o no, encara no ha tingut lloc. Segons com vesteixi l'autor aquest esquelet sumari, el resultat serà dramàtic o produirà hilaritat. No cal entrar en detalls, ho deixo a la vostra imaginació. El més important del punt de vista espectacular és que, previst o no previst, X és psicològicament allò que no està a la vista com el desenllaç, encara per venir, d'allò visible. El desnucament pot produir-se o deixar de fer-ho; és suficient que l'acció del subjecte A permeti esperar-ho per part d'un subjecte B que es complau en una espera. Ara, que B és el *voyeur*, ja ho sabem. També sabem que A, en la majoria de formes del teatre, és aquell que practica una exhibició tot fent veure que no sap que el veuen: això és actuació. El gruix semàntic de tota l'acció d'A —que es pot resoldre en una aparent manca d'acció: Beckett, per exemple— li ve donada a B per X, que espera com a culminació. B mira i no sap què veu efectivament, car el que veu es configura gràcies a allò altre que sap, i que tanmateix no veu.

Admeses aquestes coordenades, un espectacle pot basar-se en un coneixement efectiu, en alguna cosa presentida o en un no-res imaginari... Atès que el veritable

teatre és allò que té realment lloc o s'esdevé (representat), l'esdeveniment veritable depèn, per a l'espectador, d'un factor X que sol donar-se com a resolució final d'una tensió més o menys sostinguda (la *catàstrofe* aristotèlica) que al capdavant podria ni tan sols esdevenir-se.

És el que tenim en el cas del *Godot* de Beckett, un X-*anacatastròfic*, si se'm permet, ja que *Godot* no fa cap, la resolució catastròfica no té lloc.

Passar això a la tragèdia clàssica, fa d'X un destí (*ananké*) com a condicionant màxim, una mena de Text principal i normatiu al qual s'hauria d'atènyer qualsevol altre discurs de vida. L'espectacle teatral (i abans del teatre el relat mític, que vol ser manifestació oral d'una previetat estatutària) consisteix a verificar, amb la força d'allò visible, l'acompliment d'aquest destí sobre el personatge i la seva relació —de contrarietat per regla general— amb el comportament i les qualitats morals que li ha atribuït l'autor en un periple vital d'aparent llibertat.

Per parlar amb uns altres termes, el destí X és aquí aquesta norma lingüística contra la qual s'estrella, invariablement, la paraula viva del protagonista. Tota actuació, tota mena de comportament, qualsevol manifestació pràctica tendeix a desviar-se de, o a desbordar, aquesta raó teòrica imposada pels déus i els propis homes a la comunitat per tal de mantenir un ordre. Fa estona que ho hem vist, l'ordre en els grups humans sempre té un preu: la *repressió*. Aquí, per tant, es tracta de veure els mecanismes en la tragèdia clàssica. Que l'antiga concepció grega de l'*ananké* de l'home posat en el món és comparable a un Text escrit prèviament a una presa de consciència per part de cada individu? L'actuació o el comportament de cadascú serà la seva pròpia vida que es revelarà tan infidel

al Text com l'individu s'hagi permès pensar i actuar amb personal llibertat. És el moment en què la lletra, el Text, es dreça amenaçador enfront de la paraula viva i sobrevé un càstig que pot ser l'exili, la mort o la follia.

El que més compta en tot això és que hi ha aquesta raó textual, un Text normatiu previ a l'actuació del personatge, i que no li és comunicat. O, al contrari, si se li comunica el Text, l'interessat no podrà llegir-lo, i, si el llegeix, no l'acabarà d'entendre. El factor X com a destí tràgic: la vida de l'home és un camí, el seu traç imperceptible o enganyador, tot ell un projecte no realitzat. Hi ha sendera, però cal fer-la. I en aquest fer —que és un refer insensat— ha de coincidir plenament amb allò que, secret o desorientador, existeix en estat de previsió. I el més angoixant és que aquest Text és en realitat un pre-Text, com en el cas d'Èdip, que ens fa veure l'*ananké* no com un real efectiu, sinó com un «possible» que espera ser actualitzat. No convé desviar-se, compte amb perdre's, cal seguir les marques ocultes, tenir la traça necessària per fer coincidir el propi curs vital amb aquell altre que tot i ésser projecte en una ment divina, o fins i tot superior a ella, ja s'identifica amb l'acte total i acomplert.

De fet, la diferència més evident entre la previsió com a factor possible i l'acte acomplert és una sola: l'home. L'home és la *diferència* que genera el desequilibri. Per això, la realitat sempre és precària, transitòria, inestable. En viure, hom no fa mai via: *s'extravia*. Agafar el rumb i perdre'l és tot la mateixa cosa. Com per a l'Èdip de Sòfocles, no hi ha camí, no hi ha sendera que no sigui una deriva. Firmar alguna cosa amb el propi nom, o afirmar-se mitjançant un acte pràctic —sortir al món, cercar-se a si mateix—, ja és desaparèixer perdut, caure en l'anoni-

mat de qui havent existit ha passat pel món com un error fugaç i ben bé imperceptible.

«La raça —canta el Cor tràgic de l'*Orestíada*— és empesa a extraviar-se.» És *Ate*, la fatalitat. Perdre el rumb, diu Festugière (1986: 18), no es troba en l'home sinó que li ve de fora. El destí imprès, el text escrit de la vida conté en ell mateix la trampa que n'impedeix l'exacta interpretació. No és curiós que quan Montaigne vol escriure, en el francès del segle XVI, «en deroute» —anar en desbandada, fer fora o derrotar en el sentit de desviar-se, etc.— escrigui el contrari: «en route», posar-se en marxa, prendre el rumb, fer el camí? És el missatge de la gran tragèdia. Trobar-se en un camí ja és perdre-s'hi. Fer camí és perdre el rumb. O el que és igual: emprendre la marxa ja és fer marrada, per no arribar enlloc. El destí tràgic no és el final de la vida de l'home com a camí. La tragèdia del destí consisteix en l'absoluta impossibilitat de recórrer alguna via el final de la qual no sigui efecte d'una desviació. Així, aquell Text previ a la representació vital humana no és el text, difícil o impossible de copsar en el seu veritable sentit. Es tracta més exactament d'un conglomerat textual, l'escriptura inconscient i automàtica d'algun déu ferotge i venjatiu. La seva monstruositat prové de la profunda diferència, de la condició d'*anomalía* que exhibeix per a l'home en relació amb algun altre text la necessitat del qual va lligada a la seva injusta inexistència. Tot l'espectacle tràgic es basa en un no-res revestit per la imaginació, l'espera, el desig per sempre insatisfet.

Baixem aquell factor X transcendent, metafísic, del destí i posem-lo a l'altura humana. Haurem deixat els grecs. La por autèntica, la veritable, que sense el recurs de la divinitat com a lloc de procedència vaga pel món

i travessa la consciència humana, ja no es detura aquí o allà per posar a prova la raça. Ara la por ja no és *exterior* a l'home, és universal i autosuficient. I quan es disposa en un individu, fa que s'ofereixi en espectacle perquè aquell que l'experimenta l'ha reclamada amb els seus actes, sigui Otello, Lear o Macbeth. I l'espectacle en aquest punt esdevé realitat. Perquè la por ja no travessa la seva víctima i es propaga com un raig lluminós per anar-se a reflectir en algun objecte exterior (l'Esfinx, el parricidi, el fantasma de l'incest...); no, amb Shakespeare és el propi subjecte el que esdevé objecte paorós perquè l'*ananké* és en ell mateix, ha fet niu en el seu *interior*.

A la tragèdia grega tot consisteix a apoderar-se de la por general, del temor confús, i fer-li un lloc de ràpida digestió mental on dipositar-se dignament. L'espectacle tràgic és l'espai i el temps d'una representació des d'on el mal serà catapultat al públic, que tal vegada experimentarà la catarsi com un efecte alliberador, aquest fenomen psicològic evolucionat del seu antecedent arcaic amb la violència preventiva. *Catarsi*: allò general i vague s'ha concretat en la tragèdia, la remor interna sorgeix com un gran crit, la repressió civilitzadora dels impulsos cedeix en la ficció gràcies a la mirada atenta a l'espectacle. Com en l'onirisme, ara l'escenari és el lloc de llibertat per a la circulació del impulsos. Aquell que somia, no és sempre el protagonista del seu somni? Sí, així és. Aleshores, si el teatre aristotèlic, il·lusori per definició, aconsegueix donar-se a l'espectador-somiador amb la mateixa versemblança que els esdeveniments d'un somni, la catarsi és el nom d'un deslliurament, l'efecte depuratiu de tot allò que durant la vigília ens manté sotmesos, esclavitzats. I si l'acció que es genera així resulta desbordant i desmesurada,

monstruosa i tot (la vida d'Èdip, la mort d'Antígona, l'acció monstruosa de Medea), la seva *versemblança*, diu Aristòtil, la farà creïble. Versemlant és allò que sembla ver sense ser-ho. Dit d'una altra manera, allò que no podia esdevenir-se en la realitat, s'ha produït realment en la ficció dramàtica. Gràcies a la credulitat, la catarsi apunta a l'estreta franja que separa la realitat natural més emboïgada i els signes culturals. És aquesta frontera el que hom traspasa per un instant, sense adonar-se'n, en el teatre, tot just per quedar-se en el mateix lloc. Transgressió sense conseqüències.

6 Èdip i Godot

Parlaríem del cinema de Hitchcock com a divertiment: l'adequada *mise en scène* de la por dels altres també arriba aquí, en ocasions, a encomanar-se. Ara, per gran que sigui la diferència amb l'exemple anterior, en la tragèdia moderna l'obra de Samuel Beckett *Tot esperant Godot* és la que ens proporciona un dels casos més contundents del que ens ocupa. Amb un detall afegit i altament significatiu: que *Tot esperant Godot*, essent una tragèdia, no es deslliga en cap moment de la comicitat que l'acompanya. O no són els dos protagonistes una versió de l'August i el pallaso blanc? La por aquí és reassumida com a radical desesperança. És la liquidació final i explícita, alhora que el saldo redemptor, tant de la tragèdia clàssica com de qualsevol altra mena d'acció teatral (ritu, cerimònia, espectacle) en la qual aquell factor X sigui (o depengui de) un més-enllà que haguem de qualificar d'inefable. Els dos personatges de Beckett, Vladimir i Estragó, anomenats Didí i Gogó (subjecte A), xifren l'acció en l'espera

descoratjada d'un esdeveniment: la presència d'un X anomenat Godot, versió irrisòria de *God*, déu. És com si en l'exemple que adduïem més amunt, allí on B mira a A dirigint-se a X, aquest mateix B mirés A —que reflecteix B com un mirall— tot esperant, sense actuar, que X arribi... Aleshores, segons el guió, aquesta espera d'X hauria de fer-se efectivament visible com a Primer motor encarnat, de manera que Godot (i això és el més grotesc de l'assumpte) és la simple metàfora de l'espera que provoca en tant que no-res.

Mentrestant, un segon esquema de personatges A devers un X enfront d'un B, travessa l'escena de la inacció central i la interfereix per enriquir visualment i semànticament l'espectacle. Són Lucki i Pozzó (subjecte A') enfront de Gogó i Didí, que passen momentàniament de ser A a ser un B *relatiu*, vull dir que mira tot mostrant-se per ser vist, donant-se a veure... Però és més digne de consideració que Beckett no solament posi un «més enllà» inexistent, X, en una realitat quotidiana que es dilapida en l'espera, sinó que a més a més l'escena reflecteixi, com un mirall, tota l'empresa d'una humanitat que xifra la vàlua del decurs diari, la vida, en una culminació imaginària —sigui Déu, la salvació o la perdició, etcètera— que mai no es produirà. On som ara amb el Beckett de *Godot*, en la tragèdia clàssica o en la comèdia moderna? L'insòlit o el meravellós en la primera esdevé quan un X metafísic, o real però desmesurat, o bé fantàstic per generalitzador, fa cap o condiciona tota l'acció humana. Ionesco deia que no hi ha teatre sense un secret que se'ns revela, Doménach, per la seva banda, observa que la condició necessària perquè l'esmentat secret es manifesti, i ho faci tràgicament i no pas còmica, és la intervenció d'una dimensió metafísi-

ca.¹⁴ De fet, el factor X —equivalent del que Doménach anomena «dispositiu», sigui immanent o transcendent—, pot no ésser el motor absent de l'espectacle. Ben al contrari, pot estar ben present i interferir algun X anunciat i que hom esperava per més tard. Suposem-ho així. Posem al subjecte A caminant devers un X que B, que se'l mira distret, ignora (o que preveu i espera, indiferentment). Però A ensopega amb algun obstacle i cau com un titella, mentre B, interessat de sobte (o desviat el seu interès), es posa a riure. L'espectador B no pot ajudar A; de fer-ho, no obstant això, ell mateix es transformarà en actor per a un altre possible espectador C, que al seu torn esclafirà el riure si B ensopega amb el mateix obstacle i cau aparatosament damunt d'A. Etcètera. Imaginem la cadena tan llarga com volguem. El que ens interessa és que X com a destí —no gens transcendent— s'ha vist interferit per un petit incident que el redueix a un fet inesperat, tan quotidià com ridícul, que podrà repetir-se o diversificar-se. La reducció de tal factor a la quotidianitat, al tràfec diari més o menys desfigurat, ja sol constituir la base de la comèdia com a gènere. I potser no cal afegir que això mateix, per bé que a un altre nivell, més freqüentment lingüístic, és la base principal de l'acudit d'humor.

Tanmateix, tant en la comèdia com en la tragèdia, la realitat se'ns administra per via hiperbòlica. En la comèdia —i encara més en la farsa, que n'és la versió grotesca—

14 «Para que se manifieste lo trágico se requiere que, de una u otra manera, sea afectada la trascendencia, que un dispositivo metafísico duplique el dispositivo humano, que se produzca una purificación, que atraiga la transfiguración característica de la tragedia» (Doménach, 1969: 227).

la realitat caricaturitzada provoca el riure pel propi excés. La tragèdia, en canvi, es genera mitjançant una amplificació particular i finalment contradictòria d'un fragment escollit de realitat. En ambdós casos hi ha un equilibri impossible de forces contraposades: sigui la comèdia del ric avar que viu en la misèria o de l'ignorant que vol ser il·lustrat, o, encara —un dels casos tràgics més concrets—, l'obligació moral obstaculitzada per la llei (*Antígona*). I això sense oblidar aquelles situacions que semblen trobar un estrany equilibri entre la comèdia i la tragèdia, sigui amb el devot hipòcrita que traeix l'amic (*Tartuffe*), o l'equívoc en la suplantació de personalitat (*Amphitryon*).

Preparada i guarnida amb els additaments de l'assumpte elevat i noble, volgut únic i objectiu, la realitat en l'espectacle tràgic acaba per exposar-se amb el seu rostre més inesperat i horrible. Digna i elevada, la tragèdia també és difícilment suportable. Un cop ha desaparegut la noció del destí, o ha estat abolida aquella transcendència que a Grècia feia de l'home un titella penjat d'un fil, el «destí» —si encara l'anomenem així— esdevé *immanent* amb Shakespeare. Tota la vida d'Èdip cau sota el pes d'un destí preexistent que ignorava: podríem dir que res del que li ha passat anava amb ell... En canvi, Otello, Hamlet, Lear, Macbeth són subjectes rosegats interiorment per les contradiccions d'unes personalitats patològiques. Aquest és el destí de tots ells: el duen dintre.

Passem de llarg pel molt «moral» segle XVII francès, amb Corneille i sobretot Racine, on la tragèdia torna a nedar en el mar sempre agitat del voler i doler (desig i obligació oposats). Passem de llarg, dic, i ens semblarà que la tragèdia visita el drama més cru —la *Mort d'un viatjant* (*Death of a Saleman*), d'Arthur Miller, n'és un exemple—

i es transforma, degut a la mateixa força de les coses, en tragicomèdia o en comèdia clarament. Contràriament al que havia dit Aristòtil, i s'ha repetit després, entre una i altra forma ja no queda una veritable diferència pel que fa a les coses que hom imita. Ara hi ha la negativitat d'un escepticisme que s'infiltra a poc a poc tot desplaçant la por metafísica o el respecte beat a la vida. La diferència, doncs, es troba ara en els mitjans i no pas en l'objecte de la imitació. I l'escepticisme es resol en la mordacitat, en la ironia o el sarcasme. Així, la comicitat de *Tot esperant Godot* —una tragicomèdia, al cap i a la fi— rau en el fet que el destí es presenta d'antuvi com una mentida, una fantasmada. Per això no passa res.

Com la vida humana, que aspira a ser signe de transcendència, l'escenari de *Tot esperant Godot* és el no-res subratllat per una gesticulació inacabable i inútil. Si hi ha un teatre «de l'absurd», i el volem examinar detalladament, haurem de distingir on o com posar el qualificatiu, si més no perquè enfront d'un teatre que podem jutjar directament absurd (a partir de Tardieu i Ionesco), l'obra de Beckett és *de l'absurd*, és a dir, que el té per objectiu sense caure en l'absurditat. I en la representació que sense ser absurda en ella mateixa té l'absurd per objectiu, s'ajunten els dos extrems. Aleshores, si és còmic que la vida humana sigui tràgica... encara és molt més tràgic que la pròpia vida es redueixi a una pura farsa. En aquest punt d'intersecció de la tragèdia amb la farsa —que potser anul·la les diferències més notables entre els subjectes A i B— podem trobar algunes de les produccions més excel·lents de la imaginació dramàtica. Allí el destí estarà present, però com un engany. Una bombolla de sabó, una trampa, pura invenció: la vida humana. Sigui de la natu-

ralesa que sigui, no hi ha cap destí llevat del que hom s'aplica a si mateix, per error, per ignorància o impotència: *ineptitud*. És el cas de Lear, de Macbeth, d'Hamlet i de tants altres com el Willy Loman d'A. Miller. Però la tragèdia no sempre exigeix la mort, ni tampoc és necessari que la mort sigui tràgica. Hi ha tragèdies sense morts, veritables tragèdies on els personatges continuen respirant, movent-se, més enllà del punt en què la vida ha demostrat la seva inutilitat per una espontània, natural reducció a l'absurd o al no-res. Quan creiem que alguna cosa passa, que els nostres actes estan plens de sentit, en realitat no ha passat res, no hem fet res. La vida humana? El buit subratllat per una espera inútil i tan perfectament ximple com la d'aquell Giovanni Drogo, oficial militar d'*El desert del Tàrtars*, de Dino Buzzati, que comença molt jove i acaba vell tota la seva carrera en el mateix destí professional, una fortalesa defensiva, una plaça forta aïllada en la frontera, a l'aguait de la previsible aparició del molt temut exèrcit Tàrtar... Un exèrcit enemic que l'oficial, en jubilar-se sense saber on anar, mai no ha vist ni tan sols de lluny. També aquí és X un esdeveniment mancat.

I és el mateix que ens diu *Tot esperant Godot*. Perquè Godot és l'equivalent dels Tàrtars, el que menys importa és que la versió de cada cosa sigui optimista o pessimista. Cap al final, Pozzó comenta de Lucky que a més de ser totalment mut ni tan sols és capaç de gemegar. Vol dir que fins i tot l'expressió de dolor, els planys de l'opressió li són negats! Aleshores, Vladimir (Didí) pregunta: «Mut! De quan ençà?». I amb la resposta de Pozzó, el seu discurs, esfereïdor, arriba a resumir l'absoluta i definitiva inutilitat de l'existència humana, el temps de cada humà reduït a un instant fugaç, imperceptible:

Quan acabareu d'emmetzinar-me amb les vostres històries de temps? És insensat! Quan! Quan! Un dia, no en teniu prou amb això?, un dia semblant als altres dies, es va tornar mut, un dia jo em vaig tornar cec, un dia ens tornarem sords, un dia vam néixer, un dia morirem, el mateix dia, el mateix instant! No en teniu prou amb això? (*Més calmat.*) Les dones infanten a cavall d'una tomba, el dia resplendeix un instant, i de seguida torna la nit (Beckett, 1960: 146-147).

Infantar a cavall d'una tomba és donar la mort amb la mateixa vida: vida/mort, davant/darrere. És el sentit últim de la inefable existència de Dionysos. El mateix dia, el mateix instant, la vida i la mort. Instantaneïtat de la vida, de la llum, llampec en les tenebres. Un dia és qualsevol: un punt indestriable en el mapa enfollit del temps expandint-se en totes direccions, a l'infinit, per a la redempció, en un instantani no-res, del sofriment de cadascú en viure...

El recorregut que proposo —ja ho veieu— no és cronològic, sinó conceptual. Així que ara tornem enrere i vegem-ho amb el més desgraciat dels homes, l'Èdip de Sòfocles. Si Aristòtil considera *Èdip Rei* la tragèdia més reeixida, és perquè essent profundament tràgica no es troba a gaire distància, si anem a mirar, de la comèdia més grotesca. Un cop perduda la creença en el «més enllà», introduït l'escepticisme que ho capgira tot i fa veure a l'home el valor de l'existència en ella mateixa, com a tràmit i destí alhora, és que hi ha alguna cosa més hilarant que l'extraordinari encadenament de dissorts del personatge? Èdip ha sortit al món i viatja per allunyar-se de l'indret vers el qual es dirigeix sense ell saber-ho. En un malencontre, comet un homicidi en defensa pròpia; però

l'enemic que mor, Laios, és son pare, que ell mai no ha conegut. Arribat a la porta de Tebes, i com a premi a la seva saviesa en respondre a la capciosa pregunta de l'Esfinx que té assetjada la ciutat, li és donat d'entrar i casar-se avantatjosament, com a premi, amb la seva reina Jocasta. Passat el temps, Èdip, respectat rei de Tebes, és pare de dues filles, Antígona i Ismene, que li ha donat la seva dona. Tot això són antecedents de l'obra de Sòfocles en la qual Èdip, en ocasió d'una epidèmia de pesta a la ciutat i mitjançant la figura del savi cec Tirèsias, acaba descobrint la identitat de Laios com a son pare, aquell que anys enrere morí a les seves mans deixant vacant el tron que avui ocupa ell mateix a Tebes, casat amb la viuda, la seva pròpia mare. La llosa de la gran Prohibició, és a dir, l'incest lligat al parricidi, no podia caure més estrepitosament sobre el personatge transgressor.

Repassem mentalment el seguit d'horroros que dona peu a la trilogia sofòclea —car l'*Èdip Rei* comença quan gairebé tot ja s'ha esdevingut, just abans que el personatge descobreixi la seva identitat i la situació en què es troba—, i no veurem excessiu el que segueix. Víctima innocent del destí, Èdip s'infligeix el càstig d'una mort simbòlica treient-se els ulls. Però, pot ser culpable dels seus actes Èdip, l'home que sap molt i alhora ignora tot de si mateix?:

Oh llum, que més no et vegi! Salta als ulls que sóc nat dels qui no es podia, i que tinc tracte amb els qui no es podia, i que els qui no es devia he mort (Sòfocles, 1977).

Coneixedor dels límits que la convenció social imposa a la vida humana, Èdip ignorava en canvi el seu veritable camí, el que l'havia de menar a la seva fi. La triple impossibilitat moral a la qual es refereix i que ha traspassat sense

saber, ha estat el factor X de la seva autoanul·lació. Ha ignorat tot el que li era vedat: ha nascut on no havia de néixer, ha fet el que no podia fer, ha tractat amb qui no devia. Ell, coneixedor de l'home, no sabia res de si mateix. Aquest *si-mateix* del personatge, *si-mateix* remot, identitat exòtica, és alhora la de l'*altre* amb qui ha d'anar a xocar. Perquè la tragèdia salta en el moment d'aquest xoc entre un jo-mateix imaginat, construït durant una vida com el veritable jo, i l'altre jo profund, desconegut, unimaginable: l'únic i veritable jo que fa de la vida humana una fuita cap el no-res final.

Reduït a una ceguesa simbòlica que és pitjor que la veritable mort, car deixa la víctima en vida, ben conscient, però al marge de tot i de tothom alhora, la mort d'Èdip fa del personatge el més desvalgut dels homes. A la pregunta: «A qui dec la vida jo?», Tirèsies ha donat forma paradoxal a la resposta, que tanmateix evita: «El dia aquest [que ho sàpigues] la vida et donarà, i la mort». Desvetllar el secret, adquirir el saber, equival a viure plenament; la plenitud, però, és cosa d'un instant. Perquè, immediatament després, l'error de la vida és corregit per la mort. Però arrencar-se els ulls també equival a l'auto-castració en el simbolisme inconscient. Després de tot, el que enfronta Èdip a les limitacions socials com a conflicte de la seva existència és la vida en un manifestar-se simple i immediat. És l'impuls primari, irresistible a cops, el que anul·la el coneixement del personatge en l'àrea delicada del propi jo. Vivint-se veritablement, Èdip ni tan sols pot saber que aquesta veritat del viure's el separa fatalment de les conveniències del viure general. Bon coneixedor de la naturalesa de l'home, malinterpreta els signes perquè n'ignora els fonaments. I és que els signes (socials, cultu-

ral) mai no es fonamenten en la naturalesa, que roman al marge de la significació. No és estrany, doncs, que davant la necessitat (o la conveniència?) de donar-se la mort, de desaparèixer com qui mai no ha existit, el personatge es doni la mort mitjançant un desplaçament simbòlic que és possible d'analitzar com un recurs retòric. Treure's els ulls és «la part pel tot» de la metonímia, aquest desplaçament dels significants; però no això sol: també és la *condensació* pròpia de la metàfora. Així s'explica que en un sol acte, el d'arrencar-se els ulls, se n'acompleixen tres: la ceguesa literal, la castració i la mort simbòliques. Privat de la visió, el món desapareix engolit per la foscor; castrat, per a ell s'esborra l'esperança d'una continuïtat de vida que es prolonga en la descendència. I aquesta mort simbòlica ja només podrà redimir-se per mediació d'Antígona, la filla que l'ha d'acompanyar en el seu pas errant. Filla i germana seva, Antígona és, a l'ensem, la continuació i el doble de la seva carn. Amb la seva presència, a Èdip li és restituït, simbòlicament sempre, allò mateix que per via simbòlica ha hagut de pagar com a càstig per la seva ignorància: recobrar la vida amb la vida que Antígona li dedica, recobrar el sexe en la mesura que per a l'inconscient el fill retorna el penis perdut... Cec com és, encara, la visió és recuperada mitjançant els ulls de la filla que ara li fa de llàtzer. A *Èdip a Colonos*, després que Creont li ha pres la filla que l'acompanya, Èdip li diu referint-se a Antígona: «covard que, inerme com estic, *m'arrenques l'ull/ després dels ulls que em manquen*, i te'n vols anar» (la cursiva és meua). A què es refereix —metafòricament i tot— aquest ull que li arrenquen després d'haver-los perdut tots dos, si no a la seva filla Antígona, única garantia per a la mica de llibertat que encara tenia?

Èdip ha acomplert el cicle de la pròpia vida com un cercle viciós, el final del qual és el començament. Tot ha passat, doncs, i no ha passat res. El final és un començar de nou després d'una expiació necessària per haver nascut. El mateix raonament cal aplicar-lo al final, a la veritable mort d'Èdip tal com l'exposa Sòfocles a *Èdip a Colonos*. Cridat per un déu, el personatge veu la seva mort i es dirigeix amb Teseu al lloc del seu repòs final. Però no es deixa guiar: «Et guiaré tot d'una jo al mateix lloc, / jo, no tocat per guia, on me cal morir». No és estrany que Hegel vegi la mort del personatge com una restitució: «aleshores aquest home acabat sent la veu d'un déu que el crida. Els seus ulls es transfiguren i hi veuen, els seus ossos es transformen en la defensa de la ciutat que li ha ofert hospitalitat... Aquesta tranfiguració per la mort representa per ell i per nosaltres la seva reconciliació amb la pròpia individualitat» (Hegel, 1979: 287). Atès que ningú no l'ha volgut, que tothom l'ha fet fora, ara Teseu haurà de callar el lloc on reposen les despulles d'Èdip —«no el descobreixis mai a cap mortal del món»—, per tal que el cos «et faci un baluard com molts escuts i llances importades, sempre aveinat» (Sòfocles, *Èdip*). Aquí la mort és un retorn a l'origen, al ventre de la terra, al lloc de la pau, on no hi ha dolor, com si res no hagués esdevingut: «t'ha pres un numen —diu després el Missatger— o el terral soler dels morts, que, dolç badant-se, l'ha acollit on no es pateix» (Sòfocles, *Èdip*).

Nietzsche, a *El naixement de la tragèdia*, explica (1977: 50) a partir d'Apolodor l'antiga llegenda del rei Mides que vol subjectar el company de Dionysos, el savi Silè, sense aconseguir-ho. Quan arriba a fer-se'l seu, Mides li pregunta què és millor per a l'home, el bé suprem. I Silè calla. Però, atiat pel rei, al capdavant li diu, enmig d'un riure

estrident: «Raça miserable de curta durada, fills de l'atzar i la fatiga, per què em vols obligar a dir-te el que més t'interessaria ignorar? El bé suprem, inaccessible, és no haver nascut, no *ésser*, *ésser no-res*. I, en segon terme, per a tu el bé és morir aviat.» Preguntat per la felicitat humana, Silè calla. També Tirèsies, interrogat per Èdip sobre el seu origen (saber la veritat ha d'equivaler al benestar feliç...), també calla. Però tant un com l'altre acaben per parlar. I la resposta només comporta la decepció en la paradoxa. La vida feliç és per qui no ha nascut. Quan sabràs la veritat, «el dia aquest, la vida et donarà, i la mort»...

7 *El cercle es tanca*

La història d'Èdip és una orgia, però de dolor; una festa d'horror, després de la qual el personatge es desperta tolit però lliure. De què, lliure? De la imaginació. Lliure de tot allò que la fantasia dels homes ha produït com a *raó de l'existència* —com si l'existència s'hagués de justificar, ben disposada—, lliure d'una raó que en la idea grega d'una sort reservada a cadascú, una sort inalterable i prefixada, no té res de raonable. El Cor canta, en l'*Èdip Rei*:

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

Si hom només obté aquesta penosa llibertat després d'haver deixat la imaginació a banda, aleshores el missatge de la tragèdia és clar: ens hem de mantenir sotmesos al dolç esclavatge de la imaginació. Hom no pot ser veritablement feliç si no és a còpia de somnis. Hi ha una felici-

tat per a l'home, pero cal que sigui imaginària. La realitat s'encarregarà d'enderrocar-la, com en el cas d'Èdip, que ha volgut saber què li reservava el món, què hi havia darrere de l'imaginari. La principal qualitat del somni, com la del plaer per Aristòtil, consisteix en la instantaneïtat: fora del temps, també els és barrat l'espai. El somni, de la felicitat, del plaer, és el perfil sense gruix amb el qual dibuixem els límits de l'existència: allí on l'ésser, naturalment fluent, esdevé més inconsistent i fugitiu.

No sé si això és tràgic o no. Prefereixo pensar que donada una fe en l'omnipotència divina i en l'home com a joguet miserable dels déus i de si mateix després, això és la tragèdia, compendi esfereïdor de tota la dissort humana que apareix en esvair-se els somnis. Però aleshores introduïu-hi l'escepticisme, la incredulitat en el destí, com fa Eurípidès. El dubte ho desbarata tot, i el seu producte s'aproxima molt a la imatge de la realitat. Desaparegut el dit del déu que assenyala la via de l'adversitat, la natural fatalitat humana es converteix, automàticament, en matèria bufa (quan no esdevé melodrama). Per irrespectuós que sembli, Èdip en el nostre món podria ser substituït experimentalment per Stan Laurel i Oliver Hardy, cada un dels quals ens reenviaria a una de les identitats en contradicció del personatge tràgic (decisió en el procedir i patafi final). Podria ser substituït pels germans Marx o, potser millor, per Chaplin fugint d'aquell gran talòs que el vol apallissar... Sempre experimentalment. De fet, però, no cal anar tan lluny, perquè més enllà de l'encotillada tragèdia clàssica francesa del *Grand Siècle*, o de la recuperació dels mites per part d'Anouilh, Sartre, Camus, etc., el relleu modern d'Èdip és el duet irrisori de *Tot esperant Godot*. Si Gogó i Didí no són encara defi-

nitivament còmics és perquè l'acció ens fa veure el delicat procés durant el qual la transcendència és dinamitada, substituïda per la immanència, abolint del tot el que fóra el motor de la tragèdia antiga, com ja hem vist en Shakespeare. No és ja, com sembla creure Doménach, que un cop rescindit el contracte de l'home amb el dispositiu metafísic, aparegui el dispositiu pròpiament humà (i repeteixo: això és Shakespeare). És que desaparegut el primer, hom s'adona, amb Beckett, que no hi ha res on assentar el segon, que ni tan sols existeix.

Ara la transcendència fragmentada, esmicolada, evitada —veritable signe dels temps—, es deixa veure aquí i allà, per minúscules porcions, just el lapse necessari per gaudir d'un esglai pautat per la inacabable diversió que ens produeix la futilitat de l'existència humana; és un moment de recés curtíssim, un instant de reflexió entre dues riallades de les quals ens arrenca la comèdia. I d'això ens cal veure en l'obra de Beckett una acta notarial pràctica a afegir a la teòrica que Aristòtil havia aixecat sobre el cadàver de la tragèdia clàssica.

En aquest punt, potser us preguntareu per què no hi ha tragèdia avui, tret dels intents de ressuscitar-ne alguna de clàssica i presentar-la ben clenxinada en un teatre... romà si és possible. En fi, per què no hi ha tragèdies avui? Per què tot són comèdies? Potser és el teatre de l'última realitat: la *intranscendència*. Que la tragèdia sigui morta no significa que hagi desaparegut de l'horitzó. La dansa japonesa Butoh, per exemple, és una manifestació d'allò tràgic reduït a una essència que apunta a l'estadi més evident dels cossos que malden per entrar en acció ençà del llenguatge.

Abolida la transcendència, el cos és el més sòlid que li queda a l'home, i tanmateix el Butoh ens ensenya que la seva és una realitat vacil·lant, una màquina que trontolla. Fora d'això, la tragèdia s'ha desplaçat. Primer, quan es produeix escenificada al servei exclusiu de l'art teatral, és un plat de delicadesa per a paladars molt fins. Segon, si el teatre sempre implica un acte social-comunitari, com m'he esforçat per explicar, aleshores la tragèdia veritable ha desaparegut del teatre perquè gràcies als mitjans de comunicació, a la política propagandística dels partits, és la mateixa societat la que vacilla i ens serveix allò tràgic dintre i fora d'escena, en versió representada o real, a cada pas i repetidament. La «tragèdia», aquesta paraula que el periodisme aplica a les desgràcies en general, els accidents amb morts, a tota mena d'esdeveniments dissortats, és omnipresent sense necessitat de pujar als escenaris. Vegeu els actes d'un terrorisme que, estès per tot el planeta, ja no ens permet saber on, en quin lloc concretament, és el problema. I l'Irak, l'Afganistan, els assassinats racistes, les freqüents violacions sexuals a l'Índia, la situació del poble palestí en la seva relació amb Israel i Egipte, i Síria, i les rebel·lions en els països àrabs, el tren que descarrila i provoca gairebé un centenar de morts sense saber per què, l'avió que cau i no se salva ningú, el pare que assassina els fills com Medea els seus, o la dona que llença el seu fill per un balcó, o l'home que mata la seva dona i penja la gravació que ha fet de l'acte a facebook amb una salutació als «amics»... I ara poseu un llarg etcètera, perquè no s'acaba. Repetit i augmentat moltes vegades a la pantalla, comentat i interpretat en desenes de tertúlies, a la TV, a la ràdio, als diaris, tot això ens persegueix diàriament, ens ateny com una marea imparable i ens ofega. La societat

no ens dóna la catarsi per dosis com a l'antiga Grècia. No, ens l'administra a l'engròs mitjançant molts i diversos episodis de violència, de manera que ja no distingim entre aquella violència sacrificial, necessària com a medicina (*pharmakon*), i la violència generalitzada en un planeta tribal sense cap control relatiu a una condició humana tan primitiva i actual alhora.

Barcelona – Maó, agost de 2013

Bibliografia citada

- Aristòfanes (1974): *Comèdies, vol. v: Les Tesmofòries, Les granotes* (tr. cat.: M. Balasch), Fundació Bernat Metge, Barcelona.
- Aristòtil (1985): *Retòrica. Poètica* (tr.: Joan Leita; ed.: Alberto Blecuà), Laia, Barcelona.
- Barba, E.; Savarese, N. (1990): *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (tr.: Yalma-Hail Porras/Bruno Bert), Librería y Editora «Pórtico de la Ciudad de México», Mèxic.
- Beckett, S. (1960): *Tot esperant Godot* (tr. cat.: Joan Oliver), Moll, Palma de Mallorca.
- Brentano, F. (1983): *Aristóteles* (tr.: M. Sánchez Barrado), Labor, Barcelona.
- De Quinto, J. M. (1962): *La tragedia y el hombre*, Seix Barral, Barcelona.
- Doods, E. R. (1965): *Les grecs et l'irrationnel* (tr. fr.: M. Gibson), Flammarion, París.

- Doménach, J.-M. (1969): *El retorno de lo trágico* (tr.: R. Gil Novales), Seix Barral, Barcelona.
- Eurípides (1977): *Tragèdies 3* (tr.: Carles Riba), Curial, Barcelona.
- Festugière, A.-J. (1986): *La esencia de la tragedia griega* (tr.: Miquel Morey), Ariel, Barcelona.
- Freud, S. (1972): «Totem y Tabú», *Obras Completas*, v (tr.: L. López-Ballesteros), Biblioteca Nueva, Madrid.
- . (1974): «El porvenir de una ilusión», *Obras Completas*, VIII (tr.: L. López-Ballesteros), Biblioteca Nueva, Madrid.
- Garmendía, I. M. (1986): *Acerca de la «Nueva idea de la tragedia antigua», de González de Salas, en el contexto estético de la época*, Tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona.
- García Márquez, G.: *Crónica de una muerte anunciada* (diverses edicions).
- Girard, R. (1978): *Des choses cachées depuis la fondation du monde. (Recherches avec J. M. Oughourlian et G. Lefort)*, Grasset, París.
- . (1982): *Le Bouc émissaire*, Grasset, París.
- . (1990): *La Violence et le Sacré*, Albin Michel, París.
- . (1999): *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Grasset, París.
- . (2004): *Les origines de la culture*, Hachette, París.
- González de Salas, J. A. (1778, 2a ed.): *Nueva idea de la tragedia antigua (o Ilustración última al libro singular «De Poetica» de Aristóteles)*, Antonio de Sancha, Madrid.
- Hegel, F. (1979) *Esthétique*, vol. 4 (tr. fr.: S. Jankélévitch), Flammarion, París.
- Kaufmann, W. (1978): *Tragedia y filosofía* (tr.: Salvador Oliva), Seix Barral, Barcelona.
- Kott, J. (1977): *El manjar de los dioses* (tr.: J. Tovar), Era, Mèxic.

- Murray, G. (1949): *Eurípides y su tiempo* (tr.: A. Reyes), FCE, Mèxic.
- Nicolaïdis, N. (1988): *La théopragie*, Dunod, París,
- Nietzsche, F. (1977): *La naissance de la tragédie. Frags. Posthumes (Aut. 1869 – Print. 1872)*, (tr. fr: M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy), Gallimard, París.
- Piepper, J. (1974): *Una teoría de la fiesta* (tr.: J. J. Gil Cremades), Rialp, Madrid.
- Platon (1964): *Le Banquet. Phèdre* (tr. fr. et notes: Émile Chambry), Garnier-Flammarion, París.
- Salabert, P. (1986): *Imatges. Inimatges*, Laertes, Barcelona. (2a ed.: *Inimágenes*, tr. de J. Xibillé, Universidad del Valle, Santiago de Cali, 1997).
- . (1996): *El espacio intermitente de la acción en el teatro*, Episteme, València.
- . (2005): «Retrat de Dionysos amb un efecte calidoscòpic», *Revista Díonysos* 8–9, Penedès. pp. 6–17.
- . (2009): *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida*, Cendeac, Múrcia.
- . (2013): *Teoría de la creación en el arte*, Akal, Madrid.
- Sòfocles (1977): *Tragèdies*, I (tr.: Carles Riba), Curial, Barcelona.

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*