

# La quimera de la tragèdia

Francesc Calafat

I  
Tragèdia contemporània. La simple enunciació de l'expressió espanta una mica, és com si veiés caure al meu damunt vint-i-cinc segles d'història. És com si es presentés en un puny, de sobte, tot l'embolic de preguntes i problemes registrats en la pell del teatre al llarg del temps. Per aquest motiu, i per ordenar una mica les meues idees, iniciaré la divagació a partir de l'*Antígona* d'Espriu, perquè encarna un fet ben il·luminador per al tema que tractarem: passem en un mateix text d'una versió fidel a la concepció clàssica de la tragèdia, l'escripta el 1939 i publicada el 1955, a una altra ja obertament moderna, l'edició de l'any 1969.

En la primera versió Espriu desossa la faula tràgica clàssica i la redueix als elements essencials: la guerra fratri-

da, el dolor causat per la desaparició de les persones estimades. L'esclat tràgic es visualitza a través del xoc frontal entre dues voluntats: Antígona, que representa el costum de soterrar els familiars, i Creont, representant de la llei i de la ciutat, que es nega a soterrar Polínices per la seua la condició de traïdor. En la versió definitiva Espriu ens regala una sorpresa final: la incorporació d'un personatge escèptic i irònic, el Lúcid Conseller, que altera la gravetat clàssica i aporta una mirada nova, tot recuperant de l'obra de Sòfocles la veu discrepant del Cor i d'Hèmon. En una paraula, aquest individu ambigu introdueix una ambigüïtat nova a l'espai ja de per si ambigu de la tragèdia.

Ara ja hem aplegat al punt on volíem. Carles Miralles, reputat hel·lenista i autor d'una edició crítica molt bona de l'*Antígona* d'Espriu, reco-



$$C_m^n = \binom{n}{m} \frac{n!}{m!(n-m)!}$$

neix l'aportació d'aquest personatge fantàstic, per bé que considera que amb ell l'obra perd per complet la noblesa i la «cloenda sentenciosa d'una tragèdia clàssica», perquè «el grotesc té la capacitat de pervertir la compassió tràgica traslladant-la al món del ridícul i de la befa».

Davallem del mite a la realitat incerta. El Conseller reial pateix en la pròpia pell els efectes del nou autoritarisme de Creont. I «des del nivell de la confusa vida, és a dir, del sofriment», analitzarà els fets que passen i descriurà els protagonistes com a personatges patètics, víctimes de les pròpies paraules, de la seua il·lusió. Les paraules d'Antígona i de Creont no són cap veritat absoluta, única i exclusiva. Tampoc no ho eren en Sòfocles. A fi de comptes, el Conseller vol dir-nos que la vida és un gran conflicte irresoluble, un joc de morals i interessos, que les relacions humanes vénen solcades de zones d'ombra que mostren la impossibilitat de minvar les dificultats d'entendre's. Amb les reflexions del nou protagonista, passem del cercle de la fatalitat, pròpia de l'*Antígona*

clàssica, al cercle de la casualitat — que ja va veure Hegel amb clarividència en l'*Estètica*—, un dels trets més clarament definidors de la tragèdia moderna.

Les tragèdies gregues posen sobre la taula que el valor moral és vulnerable a la història i, per tant, tots els valors són vulnerables. D'aquesta manera, del parlament del Lúcid Conseller emanen qüestions tan medul·lars com ara: ¿Fins a quin punt la nostra vida és independent? ¿Quin paper té la raó en tot això? I ¿quina mena d'autonomia és la més adient per dur una vida raonable? ¿Fins a quin punt es pot suportar l'atzar en la nostra vida? ¿Fins on podem arribar per tal que la nostra vida siga òptima des del punt de vista humà?

Amb el Lúcid Conseller, la tragèdia ja no forma part del passat immediat i dels personatges mítics, sinó que de colp i volta abasta tots els ciutadans de Tebes. La tragèdia, ara, plana en l'aire, és imprevisible i pot aparèixer i abocar-se sobre els ciutadans en qualsevol moment. És el terror de la tirania, que no se sap mai

quan estrenyerà la soga sobre el coll dels individus. És l'angoixa i la incertesa que contamina la vida, que assetja en cada acte que fan, en cada lloc on van, en cada paraula que diuen.

Recapitem. L'escriptura definitiva d'*Antígona*, on s'aconsegueix una harmonia d'elements clàssics i moderns, aporta un conjunt d'elements que formen part de la tragèdia moderna: la casualitat; la ironia, que, com mostra Shakespeare, no és incompatible amb la tragèdia; l'heroi sacrificat que assumeix el seu destí i deixa pas a l'antiheroi (Lúcid Conseller) o a la víctima passiva; i, per últim, la defensa que fa el protagonista de la seua independència i que porta de ple al tema de la identitat, un dels fonaments del drama modern.

## II

L'obra d'Espriu ens pot agradar més o menys, pot ser més o menys original, però pense que no es pot negar que siga una tragèdia. I de tragèdies com la d'Espriu, n'hi ha un grapat al

segle XX. Per tant, ¿d'on ve l'obsessió de la mort de la tragèdia que deia Nietzsche? El filòsof proclamà la mort del gènere perquè el bo d'Eurípides introduí una certa racionalitat i s'evaporà la foguerada dionisiaca, que segons ell era l'essència del gènere. Darrere de la seua *bou-tade* hi ha el plantejament d'un seguit de qüestions suggerents. Però la versió de l'alemany, per molt estimulant que siga i ens fascine, no deixa de ser una lectura, una versió parcial.

L'elegia més recent l'ha escrita George Steiner en *La mort de la tragèdia*, un assaig brillant ple de lectures magnífiques i interpretacions agosarades. En les primeres pàgines escriu que des dels gloriosos temps de la Grècia clàssica «la tragèdia ha callat en el teatre», encara que més endavant afirma que aquesta forma de teatre fixa el seu caràcter definitiu en el segle XVII. Totes les temptatives posteriors, per extraordinàries que siguen dramàticament, en són només versions parcials, aproximacions. Un reflex pàl·lid del que ha de ser la tragèdia. Al final del llibre,

després d'aquesta espectacular condemna a mort, Steiner amolla com aquell qui no vol una frase perturbadora: «també és possible que la tragèdia s'haja limitat a canviar d'estil i convencions». Sense comentaris, de moment. No tot el món sembla que opine el mateix. No és estrany trobar-se de tant en tant l'expressió *tragèdia moderna*, només cal donar una ullada a la selva d'Internet. Siga com siga, per bé que moribunda, la tragèdia continua donant guerra.

Aquesta enyorança per la forma de la tragèdia antiga no és cap novetat i si repassarem la història podria semblar-nos més aviat un fenomen cíclic. Sorpren que aquesta lamentació només es produeca en l'àmbit d'aquest gènere. No és gens habitual contemplar lírics contemporanis doldre's perquè no s'escriga poesia com la de Píndar o com la dels trobadors. Tampoc no ho és la reivindicació de compondre música com la de Mozart o Bach.

La fixació que de vegades s'ha donat per aquest gènere em fa pensar si la maledicció que perseguia el ca-

sal dels Labdàcides no es deu haver instal·lat entre les bambolines del teatre; és com si no hi hagués unes altres formes d'encarar-s'hi. O que fos imprescindible escriure tragèdia i fer-la com ho van fer aquells escriptors fundacionals de la literatura. No vull dir de cap de les maneres que siga sobrer preguntar-se si és possible escriure tragèdies ara, o per què en un temps tan tràgic com el nostre no s'escriuen tragèdies o no se n'escriuen més. ¿Quin temps no ho ha sigut?, podríem afegir. ¿Com encendre els escenaris si els mitjans de comunicació ens enceguen amb la bogeria del món? ¿Per parlar dels infortunis dels humans cal només la tragèdia? ¿Es pot activar un sentit tràgic de la vida al marge de la tragèdia? Independentment de la resposta concreta que es pugui donar, i que cadascú resoldrà segons els seus interessos, el que importa és que la perquisició mateixa et du a repensar si els recursos i les perspectives poden ser adients per explorar determinats efectes i temes. I et demana escorcollar davant un problema concret què i com ho haviem fet abans de nosaltres.

Al meu modest entendre, quan parlem de tragèdia em fa la impressió que potser parlem massa a la lleugera, ja que segurament sense adonar-nos-en en parlem com d'una cosa absoluta, com si fos una circumferència perfecta i tancada. Qui haja llegit Hegel, Nietzsche, Jaspers o el mateix Steiner descobrirà que hi ha tantes concepcions d'allò que és tràgic com aproximacions se'n fan. Peter Szondi ja va dir que el tràgic no existeix com a essència. I abans de continuar per aquest camí caldria deixar ben clar que el teatre tràgic, com qualsevol gènere, no és un codi tancat, és una empresa en marxa. Els clàssics no seguien cap recepta. Evolucionaven, acceptaven, rebutjaven i experimentaven coses noves. No tenien una idea tancada del gènere, tampoc no hem de caure nosaltres en aquesta temptació. Avui cap lector dubta que Shakespeare va concebre grans tragèdies. En el seu temps ho dubtà la majoria, si més no dels entesos. Fins i tot Samuel Johnson en el prefaci a les seues obres en deia «no són ni tragèdies ni comèdies, sinó més aviat composicions d'un altre tipus». El que nosaltres avui contemplem com

una unitat indiscutible, no sempre ho era. És comprensible que ho observem com un bloc, però alhora hem de ser conscients dels vaivens. El mateix Peter Szondi preferia encarar la qüestió tràgica des d'una perspectiva més pragmàtica, però dins de l'òrbita de Hegel, i la veia com una modalitat dialèctica d'aniquilament efectiu. Això és, el xoc de contraris en un procés dialèctic que dona com a resultat la fi del que, no havent de desaparèixer, deixa amb la seua absència una ferida incurable.

George Steiner considera que quan ens referim al «teatre clàssic» sabem a què ens referim; tal volta no amb tota la precisió, però amb prou claredat per reconèixer-lo. D'entrada, molts hi estariem d'acord. Jo també, com també puc estar d'acord amb la breu definició que en fa. Així, entre altres coses, diu «el teatre tràgic ha de tenir com a punt de partida el fet de la catàstrofe. Les tragèdies acaben malament. El personatge tràgic és destruït per forces que no poden ser enteses del tot ni derrotades per la prudència racional». Després afeg que quan les causes de la desfeta són temporals,

quan el dilema pot ser resolt per mitjans tècnics o socials, llavors ens trobem amb el drama, però de cap de les maneres amb la tragèdia. És una aproximació encertada, sens dubte. I en aquestes paraules hi poden haver algunes idees neuràlgiques del gènere. Però també és una aproximació una mica restrictiva, perquè té com a model obres que van en la línia d'*Èdip rei*. No totes les tragèdies compleixen sempre tots els preceptes tràgics. El conflicte i la catàstrofe i el dolor solen ser trets definitoris d'aquesta mena d'obres, però no obliguen que sempre acaben malament. I així no ho fan un nombre significatiu de títols, com per exemple *Les eumènides*, *Les suplicants* d'Èsquil, o *Filoctetes* de Sòfocles. Aquesta darrera obra, posem per cas, té un final feliç, ja que l'heroi sota la protecció d'Hèrcules torna a Troia: «en viatge feliç fes-me anar, sense dany, / allí on em porten el magne Destí / i el consell dels amics i el numen de tot / domador, que ho ha dut a bon terme». D'altra banda, la inevitabilitat no sempre és un fet imprescindible. Només en posarem un cas. En *Els set contra Tebes*, tot i l'hecatombe final,

Èsquil estima que la mort d'Èdip s'hauria evitat si Laios hagués escoltat l'oracle que l'advertia que per a salvar Tebes no havia de tenir descendència, però «sucumbint a un dolç mal consell», no en fa ver cas. També caldria admetre que algunes tragèdies com *Ió* i *Alceste* d'Eurípides tenen ben poc de tràgiques i possiblement cauen del costat de la tragicomèdia. En *Ió*, Apol·lo, el pare del protagonista, és un violador de jovenetes, comunica oracles falsos i no sap eixir-se'n, dels embolics que crea. No hem de ser més tràgics que els tràgics. De fet, en la *Poètica* d'Aristòtil, que n'és una anàlisi bàsicament formal, els sentiments adolorits no hi apareixen.

El dolor i el patiment aterridor són decisius en el teatre clàssic, que vol mostrar, com diu Jean-Pierre Vernant, la «lògica il·lògica que regeix l'ordre de les activitats humanes», però això no vol dir que aquesta concepció haja de coincidir necessàriament amb el nostre sentit tràgic de la vida, on té cabuda la idea de la vida com una cosa absurda, sense sentit... El desenllaç d'*Antígona* és destructiu, aterridor, però no entra dins de l'absurd,

per tal com la protagonista assumeix amb consciència la seua actitud. L'heroïna compleix amb un deure i no va trista a la seua mort, sinó tot al contrari: amb pas decidit. Per un altre cantó, Èsquil pinta el dolor amb una força inesborrable, perquè el considera part de la vida, però alhora pense que creu, com observem en *Les eumènides* i en *Les suplicants*, que el conflicte es pot resoldre per mitjà de la raó i de les institucions de la ciutat, convertides en garantia de la justícia i de l'ordre social per damunt dels interessos particulars. Els clàssics eren de l'opinió que les desgràcies no s'han d'oblidar. L'horror s'ha de conèixer per poder-hi actuar. Per això, al costat o per damunt dels guanys que pot reportar la justícia, Èsquil esculpeix el crit de Cassandra en *Agamèmnon*, que malgrat els segles segueix esborronant la pell dels lectors. La tragèdia, pel paper cívic que exercia, tenia un valor positiu que avui, és clar, ja no té. L'escenari, il·lustració d'un univers esquinçat i problemàtic, servia per avivar la discussió, la denúncia i la comprensió dels conflictes que afectaven els ciutadans.

Per tancar aquesta relació d'alguns elements del teatre tràgic, n'apuntaré, expeditivament, dos més. El primer, imprescindible per a Steiner: la «intolerable càrrega de la presència de Déu». És clar que la presència de la divinitat en el món antic, i no tan antic, és omnipresent. Però l'omnipresència i l'impacte directe sobre les obres no els veig tan clars. És obvi el tema de la predestinació, del malefici sobre determinades famílies com les d'Agamèmnon i Antígona, però en la peripècia vital que decideix la seua vida no és una presència directa. I si ens fixem en una obra citada, *Filoctetes*, la intervenció d'Hèrcules és la que evita el desastre de l'heroï. Si passem a Shakespeare, segurament la qüestió és més incerta, sobretot si dirigim la nostra mirada a algunes obres com ara *El rei Lear* o *Otel·lo*. Amb tot, sense desaparèixer del tot, la soga divina cada vegada estreny amb menys força el destí dels personatges. En segon lloc, no hauríem de limitar el nucli temàtic únicament als motius més arrelats. Aquest no hauria de ser mai, ni de bon tros, un espai clos. De vegades, inclinem la balança cap a les obres denses amb

tensions ètiques o d'una forta càrrega intel·lectual, però pagaria la pena no perdre de vista aquelles obres que expressen esquinçaments dolorosos en personatges anònims, com podria el ser cas de *Les troianes*. En aquest sentit, Shakespeare era tot un entès en la varietat de tensions en les relacions humanes.

### III

No crec que siga massa exagerat dir que el llenguatge dramàtic modern ha tingut com a objectiu escenificar la tragèdia de l'home contemporani. En aquesta aventura, als creadors els calia un llenguatge més mal·leable que les limitacions temàtiques i els esquematismes de les col·lisions entre personatges. Al drama li calgué eixamplar les trames, els conflictes i experimentar amb llenguatges, registres i ressorts d'intensitat dramàtica (simbòlics, expressionistes, nous espais escènics...). Des de llavors, l'expressió del patiment humà, l'obsessió per la identitat personal i les tensions interiors, l'alienació, l'enfrontament de l'individu amb l'entorn es covaren

sota la trivialitat, ara via introspecció psicològica, adés amb la recerca d'un llenguatge no aristotèlic que tirà endavant la dramaturgia alemanya, amb Bertolt Brecht al capdavant. En aquest procés tumultuós de creació els autors no van perdre mai de vista la tragèdia, fins i tot es podria dir que amb una intensitat renovada (només cal tenir en ment l'eclosió de les lectures teatrals dels mites clàssics), per una raó ben senzilla: s'hi troben les claus genètiques dels grans conflictes humans. Ara bé, la seua lectura no sempre anava encaminada a mobilitzar aquesta fórmula teatral, sinó que més aviat formava part d'un procés més ampli de recerca d'un *llenguatge tràgic*, el qual sovint integrava en el drama modulacions renovadores, la barreja de registres teatrals (grotesc, humorístic...). Aquesta combinació d'elements dificulta en l'actualitat la delimitació dels gèneres i la identificació d'una obra amb un gènere determinat.

Aquella inclinació cap als clàssics grecs és comprensible. Després de l'eufòria pel progrés en el segle XIX, arribava amb el segle XX el cataclis-

me. Amb les dues guerres mundials, l'esclat de l'horror arribà a unes dimensions mai no conegudes. I, per molt que es digués que eren causa d'un foll o de l'excusa que fos, tot el món sabia que aquells desastres eren, dissortadament, causa i efecte, per dir-ho així, de la societat moderna. ¿Com es *representa* aquesta follia? ¿La tragèdia és suficientment tràgica per expressar virtualment aquells museus vius del terror? Sóc dels que pensen que no condueix enlloc ofuscar-se a preguntar per què els dramaturgs no foren capaços de donar forma a aquest horror com ho feren els grecs, pel fet que preguntes així esdevenen més perturbadores que no productives. Els clàssics no van escriure *aquest* horror, ells van escriure el *seu* horror. És cert que es van fer obres sobre aquest tema, i algunes de molt dignes. Però no és aquesta la pregunta fonamental que ens fem. Seria just creure que molts autors s'ho van plantejar. Com també seria raonable suposar que alguns autors pensaren que, si no els era possible transcendir l'anècdota, potser els resultats serien més una paròdia que cap altra cosa. Altres simplement no ho feren per

respecte als morts i vius. En aquest context la proliferació de versions d'obres clàssiques no és cap signe de fracàs; ans al contrari: per als autors que les escrigueren era l'única via possible d'escenificar els distints rostres del terror, de visualitzar alguns dels interrogants que intervenen en conflictes d'aquesta factura, de passar de l'anècdota personal a la reflexió general.

El que esdevé espectacular de l'esmentat llibre de Steiner és el fet que passe, amb excepcions, molt per damunt tota l'exploració de recursos de la dramaturgia moderna. Més encara quan una de les coses que valora del teatre clàssic és que traduïa els mites i el pensament en llenguatge teatral. Steiner admira aquesta permeabilitat en el món antic, però les temptatives del segle ni les considera. I els homes de teatre dels primers cinquanta anys del segle xx feren esforços titànics, si més no en alguns moments, per transformar la vida, el pensament i les *mitologies* del seu temps en pell teatral, aquest llenguatge tràgic en un teatre de situacions límit. Unes vegades, a través de cerimònies familiars o jocs

de la veritat, ens mostren la destrucció de l'individu i una societat esquarterada per les convencions i l'egoisme (Eugène O'Neill, Arthur Miller, Edward Albee). D'altres, en els drames de l'existencialisme, ens enfronten amb problemes de consciència i situacions desesperades on l'individu ha d'exercir la seua llibertat o la seua follia. Els crits també es manifesten en les estratègies de distanciament de Bertolt Brecht, que tot i no voler-ho, aconseguí moments d'alta intensitat emotiva i tràgica en *Mare Coratge*. Fins i tot, des de la trinxera de l'antiteatre, *Tot esperant Godot*, considerada pel mateix Samuel Beckett com una tragicomèdia, no deixa de ser una antitragèdia tràgica.

En aquest corrent de renovació del llenguatge tràgic hem de destacar en el nostre teatre la figura de Josep Palau i Fabre, un dels pocs autors que ha reflexionat sobre la modulació tràgica i la seua evolució i l'ha duta a terme en diverses línies, de les quals destaquen les obres dedicades, des d'una òptica allunyada del psicologisme, al mite de Don Joan i on la càrrega tràgica es basteix sobretot

d'aquest personatge apàtic i desesperat, botxí i víctima, que pot fugir de la imatge de la seua figura i viu condemnat a la seducció compulsiva i la insatisfacció perpètua.

En els darrers anys, en l'àmbit britànic hi ha gestos que constaten un reviscolament dels registres tràgics, uns fets i uns autors que conec molt parcialment. Abans de continuar és d'interès assenyalar, encara que segurament té poc a veure amb els llenguatges teatrals, que algunes de les aportacions al pensament ètic en les darreres dècades s'han basat en la relectura del món grec, en alguns casos de la tragèdia, com les de Martha C. Nussbaum. Tornem al nostre fil. El màxim de la defensa nova de la tragèdia l'ha feta Howard Barker, un creador d'obres potents i originals, obsedit a no deixar-se domesticar per la cultura dominant, i que ha escrit una defensa combativa del gènere: rebutja la tragèdia corrent (atur, drogues, agressions) i reclama la connexió amb les pulsacions compulsives i titàniques dels grans tràgics. Reivindica explorar els secrets de la tragèdia, alguns dels quals estan encara

per descobrir, soterrats per la retòrica erudita. Concep el gènere com a desafiament a les idees rebudes. És la forma més devastadora de l'ordre social, la més fosca i, alhora, la més gran afirmació de vida, perquè pel fet d'estar a la vora de l'abisme pot expressar l'inexpressable i les emocions més complexes.

El discurs tràgic de Barker es vol allunyar de la influència shakespeariana. Part de les seues grans peces se situen l'endemà d'una catàstrofe, ja siga postrevolucionària o postbèl·lica, caracteritzades per l'excés, la violència, les ambientacions oníriques, fosques, els jocs d'identitats, les evolucions a salts (del tràgic al grotesc) i situacions extremades per esbrinar el que els humans tenen de terrible i de magnífic, de racional i irracional. Com que és un univers que vol ser amoral i rebutja la reconciliació entre les parts enfrontades, la catarsi té poc paper en les seues obres. El seu títol de més èxit és *Escenes d'una execució*.

Ara l'autora que està despertant més interès és la malaguanyada Sarah

Kane, que, pel que conec, posa tota la seua passió en un teatre de crispacions rotundes, personatges cínic, abúlics, arbitraris, com el protagonista de *L'amor de Fedra*. L'excés, la gratuïtat, un llenguatge entretallat però tens, caracteritza aquesta obra que cau en ocasions en massa esquematismes. Aquesta violenta, passiva i revulsiva recreació de l'esquelet tràgic explora comportaments inquietants. L'obra, llegida a cremadent, em fa pensar que, tot i que el grau d'obertura del seu objectiu literari no és molt ampli, ofereix una mirada d'alta tensió. Aqueixa és la seua virtut, que sap inflar d'una tremolor morbosa i de ràbia unes situacions que en unes altres mans serien pur exhibicionisme d'avorriment i galdades.

L'obra de Sarah Kane s'inscriu en bona part en aquella línia que vol teatralitzar la incomunicació i la buidors dels personatges. El protagonista de la peça esmentada més amunt és com un sonàmbul que ni va cap avant ni cap enrere. Sap que no vol saber. Rebutja qualsevol lligam afectiu, fins i tot el joc amorós és una simple transacció carnal, i damunt molesta.

Fet i fet, és un personatge errant en l'espill buit de la seua ment. Aquesta renúncia total, i ara ja parle en general, també es reflecteix en la llengua i en ocasions pot acabar en un simple quequeig.

Molts autors actuals opten per aquesta modulació teatral, però ni de bon tros és l'única possible per parlar del nostre present. Hi ha altres alternatives que no volen tancar portes, sinó obrir-les, que no bandegen les interrogacions de la identitat, encara que no trobem mai cap resposta, com podrem comprovar més endavant.

Entre els crítics hi ha una certa tirada a relacionar l'estètica violenta i grotesca de Barker i Kane amb Artaud, pel fet que segurament aquesta agressivitat teatral requereix una expressivitat física que defuig les interpretacions més habituals. És una associació ràpida i útil d'entrada. Però quan hi insisteixes més, t'adones que és molt superficial, perquè per a Artaud els moviments del cos i altres recursos no eren cap mitjà expressiu per reforçar l'obra, sinó que eren l'objectiu últim. Artaud anhelava l'allibera-

ment dels impulsos, el desvariejament dels sentits. El deliri. Això es veu molt bé quan es pensa en l'evolució de Palau i Fabre, un admirador de l'artista francès, en qui cerca inspiració. Pel que ell ha contat, les seues aspiracions teatrals inclinades en part cap a la tragèdia eren incompatibles amb el nucli dur de les idees d'Artaud. El seu ideari, si restes la vessant més delirant, pot desembocar en propostes paregudes a les que fa la Fura dels Baus, ara com ara molt allunyades del revulsiu que busquen els autors anglesos.

El llenguatge tràgic pot derivar en objectius contraposats, com podem veure en *La mort i la donzella*, d'Ariel Dorfman, i *La cabra o qui és Sylvia*, d'Edward Albee. La primera, escrita durant les primeres passes de la recuperació de la democràcia argentina, aspirava a través de la violència i de la catarsi de la història a somoure les consciències dels espectadors per mitjà del terror i la pietat. En canvi, la segona, subtítolada «Notes per a una redefinició de la tragèdia», va dirigida a remoure el convencionalisme americà. Albee esborra els límits dels gè-

neres i juga amb la riulla negra i les llàgrimes, passa de la broma més desbocada a l'estupor per fer un drama sobre el trencament de les convencions i fer emergir els dimonis més secrets i estranys.

En el nostre idioma, Manuel Molins en *Trilogia de l'exili* elabora tres aproximacions expressives del llenguatge tràgic. A partir de les figures de Nietzsche, Verlaine, Rimbaud i Wittgenstein recorrem les distintes etapes de la modernitat. Els personatges, pura dinamita vital i intel·lectual, duen a terme una exploració personal fins als límits de la follia, a la recerca de la seua veritat. Representen la crueltat de la revelació, per bé que siga assoladora. Un viatge a l'abisme personal sacsejat per tensions oposades entre la racionalitat i la irracionalitat, el tràgic i el grotesc... En l'obra que protagonitza Nietzsche, *Dyónisos*, ens submergim en el món dionisiac de la tragèdia clàssica, mentre que en *Els viatgers de l'absenta* coexisteixen dues catàstrofes: una, la de Rimbaud, que, obsedit per rebentar les convencions, acaba en urpes d'allò que més odiava, estar mort i sote-

rrat cristianament; l'altra és la tortura existencial de Verlaine fins al final de la seua existència, on reconeix el secret que el perseguia. En la darrera obra, dedicada al doctor Wittgenstein, *La màquina del doctor Wittgenstein*, segurament la representació de la tragèdia és més original i indirecta. Ací, tres personatges, l'assassí, el metge i el filòsof, representen, com la màscara que acompanya l'obra, les múltiples cares de la personalitat i el complex joc que s'estableix entre la realitat i les aparences.

En el darrer número de la revista PAUSA Diana González, per explicar la dimensió dramàtica de Sarah Kane, citava Michael Maffesoli, qui afirmava que el temps actual, ara no importen les causes, és tràgic. ¿Quin temps no ho ha sigut? ¿La vida és tràgica o nosaltres la percebem com a tràgica? ¿Només és pot escenificar el sentit tràgic de la vida tràgicament? La realitat té mil cares i podem parlar-ne des de moltes òptiques diferents i totes seran, o podran ser, igual de vàlides. El que compta al cap i a la fi és el fet que el resultat siga penetrant, poderós.

Potser la defensa en aquests moments de la tragèdia, per la complexitat que representa, és ja un senyal positiu, pel simple fet que suposa, d'entrada, una interrogació pertinaç a la realitat i amb voluntat de remoure una mica el panorama teatral, que segons alguns comentaris viu una situació acomodàcia. En qualsevol circumstància, el més gratificant, pel que hem vist, és que els autors que es decanten en algun moment pel llenguatge tràgic no cerquen una recepta establerta, sinó que més aviat, com han manifestat Barker o Albee, la seua pràctica va orientada per la voluntat de replantejar-se el gènere o assajar intensitats amb la integració de llenguatges diferents.

No sé si al nostre temps li convenen tragèdies. Sospite que si es convertís en moneda corrent, el seu efecte seria paralitzador. El que sí sé és que si mai hi ha d'haver cap imperatiu, aquest ha de sortir de la urgència creativa de l'autor. De ningú més.

#### BIBLIOGRAFIA

En la redacció d'aquesta aventura, a banda dels autors esmentats, m'han acompanyat, i molt ben acompanyat per cert: Albin Lesky, *La tragèdia grega*; Martha C. Nausbaum, *La fragilidad del bien*; Eugenio Trias, *Drama e identidad*; Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, i, de l'últim, *El espejo roto*.