

Tragèdia i articulacions del tràgic

Carles Garriga, Pau Gilabert Barberà (eds.)



Índex

Pròleg, per Carles Garriga i Pau Gilabert Barberà	9
ESTEBAN CALDERÓN DORDA	
El dilema trágico de Orestes en el teatro español de la segunda mitad del siglo xx	19
ERNEST MARCOS HIERRO	
«The continuous parallel»: la tragèdia antiga en el teatre «comercial» de T. S. Eliot	35
STEFANO NOVELLI	
Una metafora floreale di largo successo. Da Eschilo ai giorni nostri e ritorno ...	67
SIMONE BETA	
<i>Ercole al bivio</i> tra la tragedia e la commedia: il personaggio di Ercole nel melodramma	81
PAU GILABERT BARBERÀ i MONTSERRAT JUFRESA MUÑOZ	
<i>Phaedra</i> by Jules Dassin (1962). The tragic convergence of ancient Greece and contemporary times	97
PAU GILABERT BARBERÀ	
<i>Antigone will give you her dignity. Reflections on Antigone in New York</i> (1997) by Janusz Glowacki.....	119
M. CECILIA ANGIONI	
Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini: la guerra nell' <i>Oresteia</i>	135
JOSEP ANTONI CLUA	
Acotacions a la versió de <i>Women of Trachis</i> i de <i>Homage to Sextus Propertius</i> d'Ezra Pound: traduccions creatives i metàfores d'identitat	153

NATALIA PALOMAR	
Remedar a otro personaje entre <i>dramatis personae</i> en las tragedias de Sófocles ..	167
DARIA FRANCOBANDIERA	
L'effetto tragico: la catarsi aristotelica secondo Henri Weil.....	191
CARLES GARRIGA	
Níobe: tragèdia, dret i destí en Walter Benjamin	221
PIERRE JUDET DE LA COMBE	
La filosofia del tragico, pensiero della salvezza. Come uscirne (da filologo)?	237

Pròleg

El final reeixit de tot projecte d'investigació, bé que no pas l'únic, sol ser la lògica publicació dels seus resultats. S'arriba així al final d'un procés d'alguns anys en què un seguit de professors i professores, sota la direcció d'un investigador o una investigadora principal, han aprofundit un tema del seu interès i l'han debatut i contrastat en reunions periòdiques. En el curs d'aquests anys i com a fruit d'un treball ininterromput en el temps, els investigadors publiquen individualment diferents articles que, des de perspectives varies però que tracten totes el mateix tema, esdevenen ja els primers membres d'un corpus que trigarà encara a prendre la forma definitiva. Així ha estat també en el nostre cas, però, naturalment, mancava treure a la llum aquella usual publicació final i conjunta —no pas individual— en què la vertebració de les diferents contribucions la dona precisament la persistència en les perspectives diverses d'un tema nuclear, l'abast del qual és prou ampli perquè de fet les aculli i fins i tot les demani.

L'objectiu final del nostre projecte «Tragèdia i articulacions del tràgic» obeïa al propòsit d'examinar les tragèdies representades a l'Atenes del segle v aC per, partint-ne i avançant en el temps, fer visible i entenedor un llarg i variat camí d'articulació «d'allò tràgic», resultat final d'un procés transhistòric fet d'oblits i de recuperacions. En cerca, doncs, d'aquesta articulació progressiva, hem partit dels orígens i hem arribat fins ara mateix, car aquelles primeres tragèdies, pel fet d'haver estat transmeses i interpretades des d'aleshores en períodes historico-culturals diferents, són a la base d'una tradició secular. Com no podia ser altrament i atesa la formació i convicció de l'equip d'investigadors, s'ha procedit aplicant una metodologia filològica tant a la lectura i l'anàlisi dels textos de les tragèdies antigues com als que són fruit de la tradició, d'índole, època i llengua molt diverses. Només així era possible interrogar els textos, tots sense distinció, amb la voluntat d'obtenir un seguit de respostes que, en definitiva, ajudessin a perfilar encara més els conceptes «tragèdia, tràgic i tragicitat», als quals la filosofia ha arribat tradicionalment només a partir de certes tragèdies.

Així és com s'ha procedit en les etapes primera i central del nostre projecte, però, com ja assenyalàvem tot just començar aquesta breu introducció, ens pertoca ara fer la presentació del volum que aplega les contribucions de gairebé tots

els investigadors i les investigadores del projecte. Cinc són els grans àmbits temàtics en què s'inscriuen: tradició clàssica *stricto sensu* en textos dramàtics, *libretti* d'òpera i guions cinematogràfics; traducció creativa de textos dramàtics antics; moments significatius en la història de la interpretació de termes clau de la *Poètica* d'Aristòtil; aprofundiment en la definició dels recursos dramàtics emprats pels tràgics grecs, i els conceptes «tragèdia, tràgic i tragicitat» com a objecte de reflexió filosòfica. Tanmateix, més enllà dels temes que tracten les aportacions personals de cada investigador i investigadora, allò important és precisar que han estat objecte d'exposició i de debat en trobades periòdiques fins a arribar al moment de la seva publicació final. I paga la pena de remarcar igualment la participació en el projecte de professors i professores de països diferents, cosa que ha possibilitat el necessari diàleg i contrast de parers entre especialistes en filologia clàssica d'origen i tradicions d'estudi diversos. Valguin com a preàmbul, doncs, aquestes breus indicacions i, tot seguit, abordem la presentació específica de cadascun dels treballs.

Si ens atenim al títol del projecte, res no és més lògic que aquest volum final contingui un bon nombre de contribucions pertanyents a l'àmbit estricte de la tradició clàssica, fet que palesa de bell nou la petja secular i altament significativa que la tragèdia clàssica ha deixat en la literatura occidental, sotmesa, com és natural, a les interpretacions que els diferents contextos historico-culturals han acabat imposant-li. En aquesta ocasió, gairebé tots els articles de tradició clàssica aborden obres contemporànies i ho fan circumscriuint l'anàlisi a l'obra singular d'un únic autor, o a obres diferents d'autors també diferents. Aquest darrer, per exemple, és el cas de l'article del professor Esteban Calderón (Universidad de Murcia), «El dilema trágico de Orestes en el teatro español de la segunda mitad del siglo xx», que examina un seguit de tragèdies espanyoles del segle passat (*Electra* [1949] de José M.^a Pemán; *Orestíada* [1960] d'Antonio Martínez Ballesteros; *Egisto* [1971] de Domingo Miras; *Clitemnestra* [1986] de M.^a José Ragué; *La urna de cristal* [1989] de Ramón Gil Novales, entre d'altres) agrupades aquí pel fet de compartir la referència a aquell dilema, tal com l'exposen l'*Orestea* d'Èsquil, les *Electra* de Sòfocles i d'Eurípides, i l'*Orestes* d'aquest darrer. L'heroi es debat en elles entre l'obligada *eusébeia* o pietat envers les lleis religioses no escrites que l'insten a ajusticiar la seva mare per venjar la sang paterna, i l'*asébeia* o impietat a què l'acte criminal l'aboca en no mostrar el respecte degut a un progenitor. Es fa palès així el desempament humà davant forces superiors, contra les quals tota resistència humana esdevé inútil, a l'espera que qui pot fer-ho desfaci finalment el nus tràgic. En les tragèdies espanyoles analitzades i per causa d'una laïcització evident de la tragèdia antiga, el dilema tràgic d'Orestes desapareix. Un bon nombre aborden el tema de la

Guerra Civil espanyola, i l'absència del pla diví fa que l'home s'enfronti tot sol al seu error tràgic i al destí. Conseqüentment, el context històric i social les dota d'una funció tan noble com la catarsi col·lectiva i, en lloc de centrar-se en la relació vertical amb la divinitat, ho fan en el drama de l'ànima o psique. És així com aquesta nova concepció de la «tragicitat» trenca amb la que es desprèn d'aquell dilema grec, car les versions contemporànies alliberen l'heroi de l'aporia, i «allò tràgic» acaba difuminant-se en altres dimensions de naturalesa sociològica, política o psicològica.

Sense abandonar l'àmbit de la literatura però examinant ara diverses obres d'un únic autor i centrant l'atenció en el mètode compositiu, la contribució del professor Ernest Marcos (Universitat de Barcelona), «“The continuous parallel”: la tragèdia antiga en el teatre “comercial” de T. S. Eliot», presenta una anàlisi molt acurada de quatre de les seves obres comercials: *The Family Reunion*, *The Cocktail Party*, *The Confidential Clerk* i *The Elder Statesman*, bo i comparant-les amb la corresponent tragèdia grega de referència, és a dir: *Oresteia* d'Èsquil, *Alcestis* i *Ió* d'Eurípides i *Èdip a Colonos* de Sòfocles. En fer-ho, el professor Marcos treu a la llum i alhora explica l'anomenat «mètode mític», que amb l'acarament analògic de la contalla antiga —el mite—, ple de sentit, i la realitat contemporània, caòtica i informe, aconsegueix que aquesta darrera atenyi la forma i l'ordre desitjats. El mètode mític esdevé, per tant, no només un recurs preuat al servei de l'escriptor, sinó també allò que permet al crític literari descobrir, en les obres que analitza, el deute que els diferents autors han contret amb el conjunt de la tradició literària anterior. D'altra banda, l'examen minuciós de semblances i diferències, tant pel que fa a la trama com a la caracterització dels personatges, permet copsar l'objectiu i l'aplicació del paral·lelisme continu que Eliot estableix entre el món del mite i el món contemporani, quan posà en pràctica el projecte de renovació del teatre comercial en vers que l'ocupà en els darrers vint anys de la seva vida.

Les imatges i metàfores de què s'ha servit i se serveix la literatura, fonts inesgotables d'emissió i translació de significats, han desvetllat també l'interès d'un dels investigadors del projecte. La contribució del professor Stefano Novelli (Università degli studi di Cagliari), «Una metafora floreale di largo successo: da Eschilo ai giorni nostri e ritorno», fa el seguiment analític d'una d'aquestes imatges presents tot al llarg de segles ininterromputs de literatura: la flor collida prematurament com a metàfora de la també prematura pèrdua de la virginitat. Novelli opta perquè el seu recorregut retrocedeixi des de la contemporaneïtat fins a Èsquil, bé que és conscient que el moviment invers fora igualment possible. No hi fa res, tant en un cas com en l'altre s'imposa l'evidència: tot i que la formalització del *tópos* obeeix a mòduls compositius i estilístics di-

versos, en la seva estructura profunda, la coherència i la complementarietat són absolutes. En el poema *Digitale purpurea*, de G. Pascoli, i a *Orlando Furioso*, d'Ariosto, es desenvolupa gairebé al dessota de tota la composició, mentre que a Catul (72, v. 39-47) s'articula mitjançant una semblança explícita, plana i lineal, com en el cas de Safo (fr. epitalàmic), que, tanmateix, condensa la imatge en uns quants hexàmetres. Ara bé, és a *Els set contra Tebes*, d'Èsquil (333 i s.), on, segons Novelli, trobem la síntesi més viva i patètica de la imatge. Allí, gràcies a la creació d'un clímax de cruesa en què l'augment de la força expressiva fa de contrapunt a la concisió del text, són les mateixes donzelles, encara immadures per al ritu nupcial, les que són collides i arrancades per crear unions no volgudes entre esclaves captives i enemics conqueridors. Finalment, Novelli crida l'atenció sobre la trista coincidència del tòpic amb fets ocorreguts en conflictes bèl·lics i situacions calamitoses actuals.

La mateixa naturalesa del mite, al capdavant una contalla, justifica —no cal dir-ho— la seva presència secular en tota mena de gèneres literaris, les obres dels quals li deuen, sovint totalment, la seva vertebració. En aquest sentit, l'article del professor Simone Beta (Università degli studi di Siena), «*Ercole al bivio* tra la tragedia e la commedia: il personaggio di Ercole nel melodramma», després d'abordar breument el mite d'Hèracles en la tragèdia i la comèdia gregues (Sòfocles, Eurípides i Aristòfanes), examina àmpliament la tradició del mite d'Hèracles en els *libretti* d'òperes, bé que centrant-se exclusivament en un episodi: el seu capteniment poc viril com a esclau d'Òmfale. Analitza, doncs, una llarga llista d'òperes compostes entre els segles xvii i xx, des d'*Ercole in Lidia* de Giovanni Rovetta (1645); *Ercole effeminato* de Maurizio Cazzati (1654); *Hercule filant* de Louis Fuzelier (1721); *La nouvelle Omphale* d'Étienne-Joseph Floquet (1782); *Omphale* de Francesco Antonio de Blasis (1817), etc., fins a l'òpera bufa en tres actes de Claude Antoine Terrasse intitulada *Les travaux d'Hercule* (1901), segons el llibret de Robert de Flers i Gaston Armand de Caillavet. En acabar l'anàlisi, Beta manté que l'explicació més enraonada de l'origen d'aquest episodi mític és la seva relació amb cultes a Hèracles, en els quals es preveia la disfressa com a part d'un ritual pensat per apartar l'iniciat de qualsevulla ambigüitat sexual i convertir-lo en un home adult. Tanmateix, si es tenen en compte les versions còmiques del mite, però sense oblidar les tràgiques que també són a l'origen del seu vessant heroic, s'arriba a la conclusió que el fet de presentar-lo sotmès per amor a la reina de Lídia fins a esdevenir-ne l'esclau és la venjança d'homes ni tan fascinants ni tan forts com ell, és a dir, la mateixa venjança que creà la història de Samsó. I postil·la: «Que potser hi ha una venjança més refinada que veure el més fort dels seductors derrotat per una dona?».

El cinema, òbviament, no pot acreditar els segles de tradició de l'òpera, però fins i tot fent un mínim recompte dels mites clàssics presents, explícitament o implícit, en tantes i tantes pel·lícules, es demostraria que mite clàssic i cinema havien d'esdevenir un binomi inevitable. Essent com és el cinema un hàbit cultural estès arreu del món, és precisament gràcies al setè art que moltes persones contacten amb el mite per primer cop. La contribució del professor Pau Gilabert i la professora Montserrat Jufresa (Universitat de Barcelona) sobre el guió cinematogràfic de Jules Dassin i Margarita Liberaki, «*Phaedra by Jules Dassin (1962). The tragic convergence of ancient Greece and contemporary times*», incideix, doncs, en la vigència del mite antic per la condició atemporal i universal dels seus temes, de manera que els guionistes poden traslladar amb naturalitat i encert la tragèdia *Hipòlit*, d'Eurípides, al món dels naviliers grecs del segle xx. Fidels en el seu cas a la *Poètica* d'Aristòtil i a les seves tesis sobre la tragèdia, aquest reeixit drama contemporani posa l'accent en el gran error (*megálē hamartía*) dels protagonistes principals, i és així com, bo i apropant la Grècia contemporània a l'antiga, totes dues acaben convergint en un guió amarat de *hýbris*, premonicions vàries, capteniments irracionals, culpes o errors tràgics, reconeixements o *anagnórisis* acompanyades d'un capgirament sobtat de la situació o *peripéteia*, i, per descomptat, ironies tràgiques. Comptat i debatut, Jules Dassin i Margarita Liberaki, com molts d'altres, s'autoreivindiquen com a hereus i beneficiaris d'una tradició grega secular amb un enorme poder de seducció —dinàmic i no pas passiu—, de manera que, malgrat que no abandonen el model tràgic antic, triomfen per mèrits propis en el seu excel·lent exercici d'adaptació i recreació.

No menys inevitable, tot al llarg de la història de la tradició clàssica, ha estat el binomi mite clàssic i teatre. Les raons que abans adduíem per explicar-ne la felicitat confluència en el món del cinema no són pas ara unes altres, sinó les mateixes, per bé que, en el cas del teatre, l'art escènica per excel·lència, la dimensió en volum i quantitat de la tradició és aclaparadora. El professor Pau Gilabert (Universitat de Barcelona) centra la seva atenció en la tradició més immediata amb una contribució intitolada «*Antigone will give you her dignity. Reflections on Antigone in New York (1997) by Janusz Glowacki*». El dramaturg polonès hi aborda un tema tan tràgic i persistent en les societats d'ara mateix, i en les de tots els temps, com és la injustícia inicialment innominada, però aquí circumscrita al drama punyent de persones marginals i marginades, i al no menys punyent d'immigrants i refugiats, tots ells compartint —i no pas sense friccions— un mateix espai públic, com ara un parc de la ciutat de Nova York. El text de Glowacki reix a treure a la llum l'èpica quotidiana d'aquests degradats personatges, en principi no pas necessitats de cap referent clàssic que

els atorgui dignitat, però, com tants altres autèntics «conreadors de tradició clàssica» abans que ell, el consagrat dramaturg vol i sap construir una colpidora analogia entre els personatges principals i la trama d'*Antígona* de Sòfocles, i els seus «marginals», qui sap si amb la pretensió de provocar en els espectadors contemporanis una autèntica catarsi que els purifiqui per sempre més d'un menyspreu tristament consolidat.

Sense abandonar de fet l'àmbit de la tradició clàssica, dos dels investigadors del projecte han volgut examinar el fenomen de la traducció creativa i no pas literal de textos tràgics antics, fenomen que, com en casos anteriors ja esmentats, revela clarament el vessant més dinàmic d'aquella tradició. Així, per exemple, la contribució de la professora M. Cecilia Angioni (Universit  degli studi di Cagliari), «Eschilo nelle parole di Pier Paolo Pasolini: la guerra nell'*Oresteia*», tot centrant l'atenció en alguns passatges d'*Agamèmnon*, d'Èsquil, revela els trets originals de la traducció pasoliniana de l'*Oresteia*, en qu  es fa evident la voluntat de traslladar la poesia de les paraules gregues d'Èsquil —sovint amb la interposició de la traducció francesa de Mazon— a la poesia de les paraules italianes. Ergo, la poesia com a tal s'imposa a l'acadèmic rigor filològic, per bé que la creació pasoliniana d'imatges de sem ntica diversa i en un context diferent de l'original grec re xi a reproduir-ne la força expressiva. Emparant-se en el canvi semàntic inevitable de les paraules, Pasolini renuncia a una traducció literal o classicista i prefereix buscar suport en un plantejament analògic que permeti revelar el sentit pregon del text original. Opta, doncs, per una hermen utica literària de les paraules —car són elles les que construeixen la imatge, i no pas el mite— i en descarta l'exegesi. El resultat final d'aquesta manera de procedir és un canvi radical en la valoració de la guerra, ja que, mentre que en el text d'Èsquil  s la conseq ncia de la *h bris* o desmesura de l'expansió imperialista promoguda pel sector democràtic, fet que n'impedeix la condemna radical, per contra, l'oposició a la guerra per part de Pasolini  s total, car considera que es troba sempre en la base de tota follia imperial. Angioni recorda, a més, que en la versió filmada de l'*Oresteia* —quan Pasolini trasllada la guerra de Troia al continent africà— no dubta a emprar imatges crues i molt violentes de la guerra contemporània de Biafra.

L'altra contribució en l'àmbit de la «traducció creativa» és la del professor Josep Antoni Clua (Universitat de Lleida), «Acotacions a la versió de *Women of Trachis* i *Homage to Sextus Propertius* d'Ezra Pound: traduccions creatives i metàfores d'identitat», en què examina i exposa els trets característics de la poesia d'Ezra Pound centrant-se, com anuncia el títol, en la traducció de les *Traqu nies* de S focles, i en *Homage to Sextus Propertius*. Després d'una breu presentació del poeta americà com a estudi s de grans tradicions po tiques —la clàssica,

la provençal i la xinesa, per exemple—, i de recordar la familiaritat de Pound amb la lírica arcaica i la tragèdia gregues —tal com queda reflectit en la seva obra més coneguda, *The Cantos*—, Clua aborda la traducció de *Women of Trachis* (1954), tragèdia que concep com un ritual o *dance drama* —en un estil derivat del japonès Noh— i, més particularment, com un *ancient choral dance*, és a dir, com una *modernist translation as performance text*. Trencar així amb les regles acadèmiques de la traducció literària, bo i emprant un llenguatge popular, lluny de la grandiloqüència amb què les tragèdies gregues havien estat traduïdes. Tanmateix, la més interessant de les seves obres clàssiques és *Homage to Sextus Propertius* (1917), amarada d'un clar esperit antièpic des del qual denuncia la niciesa de l'imperialisme, ja sigui el romà de l'època d'August o el britànic del 1917. Es tracta d'una traducció molt lliure, no pas literal, de les *Elegies* de Properci, en què opta per una transposició —*lato sensu*—, de vegades qualificada de «traducció pastitx», d'una sensibilitat antiga. Pound parla de *logopoeia*, de dansa de l'intel·lecte entre les paraules, de manera que primer cal cercar la veritat enterrada en un diccionari no convencional, mirar de trobar l'expressió adient i viva en el discurs contemporani i, finalment, descobrir-la en el propi geni.

Tot al llarg de la història de filologia clàssica, la lectura analítica de les tragèdies gregues ha donat lloc igualment a un seguit de valoracions dels elements compositius i recursos dramàtics, ja siguin els comuns al gènere o bé els propis i característics d'un dramaturg concret. Des d'aquesta perspectiva, l'article de la professora Natalia Palomar (Universitat de Barcelona) «Remedar a otro personaje entre *dramatis personae* en las tragedias de Sófocles» treu a la llum, en quatre tragèdies concretes de Sòfocles (*Electra*, *Ajax*, *Antígona* i *Filoctetes*), allò que considera un recurs dramàtic recurrent: la imitació per part d'un dels personatges del drama, del discurs pronunciat per un altre personatge. Els exemples adduïts són suficients i prou il·lustratius per poder avaluar els efectes dramàtics resultants en cada cas concret i també en general. Es constata en primer lloc l'íntima connexió entre el discurs de l'imitador i la tensió màxima del drama, incidint-hi, doncs, i incrementant-ne el patetisme, i insisteix també en la construcció dels personatges, tant de l'imitador com de l'imitat. La imitació actua igualment com un factor de persuasió entre personatges i fins i tot d'engany. Per acabar, els exemples aporten una base suficient per pensar que Sòfocles empra aquest recurs dramàtic en la mateixa construcció de l'argument mitjançant el que podríem considerar escenes comprimides —allò que podria representar l'actuació de diversos personatges en un escenari i un moment específics és representat per un sol personatge a l'escenari i en el moment en què es troba—, que prefiguren allò que tindrà lloc o presenten actuacions prèvies dels personatges, decisives per a la comprensió del drama. Naturalment, no és possi-

ble pronunciar-se sobre la manera concreta en què els actors procedien en aquest tipus d'actuacions, per bé que l'autora de la contribució pensa en la qualitat de la veu i la seva versatilitat com a elements essencials a l'hora d'oscillar, mitjançant la imitació, entre personatges diferents.

La referència teòrica per excel·lència de l'antiguitat clàssica quant a la tragèdia grega és, sens dubte, la *Poètica* d'Aristòtil. Segles ininterromputs d'anàlisi d'aquest text imprescindible han posat en evidència la dificultat, tal vegada insuperable, d'atènyer la correcta interpretació —grega i aristotèlica, i no pas condicionada per contextos culturals posteriors— de molts dels seus termes capitals. I, entre ells, la catarsi (*kátharsis*) que els espectadors haurien d'experimentar per efecte de la por (*phóbos*) i la pietat (*éleos*) en contemplar (*theâsthai* > teatre) la representació d'una tragèdia (1449^b23-29) ha estat objecte d'interpretacions diverses i fins i tot irreconciliables. En la línia, doncs, del que ha estat la història de la interpretació d'aquest terme, la contribució de la professora Daria Franco-bandiera (Université de Lille), «L'effetto tragico: la catarsi aristotelica secondo Henri Weil», presenta una exposició molt acurada i extensa de tot el relacionat amb la tesi de Henri Weil (*Über die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles*, 1848). No oblida, però, les interpretacions anteriors, analitza filològicament altres textos aristotèlics que contribueixen a una interpretació més ajustada del terme (*Pol.* VIII, 1342^a7-18; *EN* VII, 1154^a26-31) i, finalment, contrasta la tesi de Weil amb la posterior de J. Bernays («Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie», 1857). Per a Weil i des d'una reivindicació empírica antiromàntica i antiidealista, cal descartar qualsevulla interpretació moralitzant o estètica de la catarsi aristotèlica per passar a entendre-la com una «purgació» tant de la por com de la pietat. Considera que ambdues són una necessitat constant de l'home, que en sent una mena de set dolorosa que cal saciar. Com més aguda és aquesta mancança emocional, més gran és el desig de deixar-la enrere i també el plaer experimentat quan, per causa de la representació tràgica, l'ànima de l'espectador s'omple de bell nou de pietat i de por. Tot i que Weil reconeix en part les seves idees en la tesi posterior de Bernays, per a aquest darrer la catarsi tràgica és un fenomen accessori o secundàriament hedonístic, mentre que per a Weil és plaer en si mateix.

La tragèdia ella mateixa també és una referència teòrica de primer ordre en l'assaig de Walter Benjamin *Zur Kritik der Gewalt*, de què s'ocupa Carles Garriga (Universitat de Barcelona) a «Níobe: tragèdia, dret i destí en Walter Benjamin». Amb el propòsit d'imaginar la possibilitat d'una forma política que no estigui subjecta a l'esquema de mitjans i de fins, Benjamin va pensar en una forma de política regida per la justícia, que anomenava «violència divina». Oposava aquesta violència divina a la violència mítica, que, en darrer terme,

requeia en l'esfera sinistra del dret i del destí, com es podia veure, deia, en l'exemple de Níobe. Però la figura de Níobe remet inevitablement al personatge de tragèdia, i és aquest l'espai en què l'heroi tràgic, amb el seu silenci obstinat, pot resistir, malgrat la seva culpa i el càstig, a la tirania dels déus. D'aquesta manera, Benjamin reprèn en allò essencial la teoria del tràgic que havien iniciat més d'un segle abans Schelling i Hölderlin, i així la tragèdia i la reflexió sobre el tràgic tornen a aparèixer en la modernitat, ara amb una funcionalitat etico-política en resposta a les tensions d'una època especialment convulsa.

La teoria del tràgic, que des dels primers anys del segle XIX domina d'una manera o altra la reflexió sobre el gènere, fa reposar la interpretació de les tragèdies en la filosofia, però en realitat no hi reposa menys la línia empirista que pretén no fer-ho. Pierre Judet de La Combe (Centre Georg Simmel, EHESS/CNRS, París) assenyala aquesta circumstància en la seva contribució «La filosofia del tragico, pensiero della salvezza. Come uscirne (da filologo)?» i explica que tot el segle es trobava travessat pels esforços dels filòlegs per encarar els problemes que se'ls plantejaven a l'entorn de la llibertat del subjecte confrontada amb la necessitat del destí o de les institucions esdevingudes ja pètries. Al segle XX, la teoria del tràgic es veu enriquida amb noves aproximacions polítiques, sobretot de tipus marxista, o amb orientacions de caire teològic, que, en darrer terme, es poden remuntar a Hölderlin. En tots els casos, però, es manté una dimensió metafísica que els filòlegs sempre han vist com una perspectiva inquietant. Hi ha, però, una manera de buidar el concepte de crisi, essencial en la tragèdia, dels seus components filosòfics o teològics: entendre la crisi tràgica com un esquema concret «in un modo pratico, materiale, attraverso le sorprese, le catastrofi dell'azione, attraverso lo iato che rimane fra tutto quello che posso fare e dire i personaggi e il destino che malgrado loro realizzano».

CARLES GARRIGA
PAU GILABERT BARBERÀ

Barcelona, octubre 2018

El dilema trágico de Orestes en el teatro español de la segunda mitad del siglo xx

Esteban Calderón Dorda

Universidad de Murcia

ABSTRACT: The tragic dilemma of Orestes in the Spanish theater of the second half of the twentieth century. In the preserved Greek tragedies, it is possible to analyze the tragic dilemma of Orestes in its entire dimension, either in a complete way in the *Oresteia*, or in a partial way in *Orestes* and in the two dramas entitled *Electra*. The religious-type approach is, in summary, the following one: if Orestes kills his mother, he commits ungodliness, but also if he does not. On the contrary, the contemporary studied authors eliminate the religious element, thus altering the meaning of the tragic.

KEY WORDS: tragedy, Orestes, tragic dilemma, contemporary theater.

En el teatro español contemporáneo no encontramos ninguna pieza teatral que lleve el nombre de Orestes, si bien hay una serie de obras en las que, en mayor o menor medida, aparece como personaje. Una situación bien distinta de la que atestiguamos en la tragedia griega, que no solo nos ha transmitido una obra con su nombre —el *Orestes* euripídeo—, sino que da nombre a la única trilogía que conservamos completa: la *Orestía* de Esquilo. Es cierto que ninguno de los tres dramas de dicha trilogía lleva por título el nombre de nuestro héroe, pero no es menos cierto que en el conjunto de la *Orestía*, Orestes se presenta como denominador común, de suerte que constituye una acción en tres partes: en el *Agamenón* se plantea un asesinato, que es respondido con otro en las *Coéforas* y cuya espiral de violencia es zanjada en las *Euménides*. Sófocles y Eurípides, por su parte, se interesan más por la acción de la segunda parte en los dramas que llevan por título *Electra*, mientras el último trágico aborda en el *Orestes* el tema de las *Euménides* y el destino del héroe tras su crimen. En cualquier caso, hay un hilo conductor que une el conjunto de todas las piezas y es el dilema trágico de Orestes y su resolución.

Como es tema conocido, no voy a abundar en ello, pero sí quisiera resumir el aspecto fundamental del caso. Ante todo, hay que señalar que aquí el homicidio no es un asunto de responsabilidad pública, sino un asunto privado, toda vez que se trata de la lealtad al yévoç. En este sentido, Orestes se enfrenta a una confrontación de piedades: por una parte, debe obedecer a la divinidad (εὐσέβεια);

por otra, debe respetar la vida de los progenitores (αἰδώς). La primera se impondrá sobre la segunda (A., *Ch.* 896-899) al plantear el caso como un φόνος δίκαιος. No obstante, acabar con la vida de una madre es algo constitutivo de ἀσέβεια, de manera que Orestes es juzgado por el Areópago, y no por el Delfinio, por entender que se trata de un φόνος ἐκ προνοίας, esto es, un crimen premeditado.¹ El destino trágico de Orestes queda resumido excelentemente en una aporía (E., *El.* 975-976): si no ejecuta la venganza debida por el homicidio de su padre, será considerado δυσσεβής, porque no ha actuado de acuerdo con las leyes del γένος, es decir, vengar la muerte de uno de sus miembros con otra muerte (φόνῳ φόνοσ) es algo legitimado por el γένος. Ahora bien, si da cumplimiento a la venganza y acaba con Clitemestra, su madre, también será δυσσεβής.² Casi al comienzo del *Orestes* (194) lo resume Eurípides sintéticamente con un oxímoron: es legal, pero no está bien hacerlo:³ ΧΟ. δίκᾱ μέν. ΗΛ. καλῶς δ' οὐ. Trágico dilema.

Las estructuras paratácticas de la lengua griega plasman la ambivalencia de esta reflexión mediante una ambivalencia piedad/impiedad. El propio Orestes lo expresa así en la tragedia que lleva su nombre con una antinomia, en este caso con el par ὅσιος / ἀνόσιος (*Or.* 546-547), es decir, lo que está permitido por los dioses y lo que es reprobado:

ἐγὼ δ' ἀνόσιός εἰμι μητέρα κτανών,
ὅσιος δέ γ' ἕτερον ὄνομα, τιμωρῶν πατρί.

El dilema trágico está servido. A la postre, Orestes se decantará por la antigua justicia familiar, la θέμις, conjunto de normas ancestrales y consuetudinarias de la comunidad. Sin embargo, la justicia trufada de venganza siempre deja un sabor amargo y los trágicos griegos se inclinarán por soluciones diferentes que no compete abordar aquí y ahora.⁴

Por otra parte, la muerte de Egisto a manos de Orestes es cuestión muy otra, ya que aquel era simple y llanamente un adúltero; según la audaz definición de Casandra, un ἀνὴρ δυσδάμαρτος (A., *Ag.* 1319), «un hombre mal casa-

1 Sobre estas cuestiones, cf. MACDOWELL, 1963: 73-75; VERNANT y VIDAL-NAQUET, 2002: 56-59; PALAO HERRERO, 2007: 293-295.

2 Cf. CALDERÓN DORDA, 2015: 52-53. En el *Agamenón* de Esquilo lo δυσσεβές concita lo que es ἄναγνον y ἀνίερον (*Ag.* 220), «impuro» y «profano».

3 Cf. WILLINK, 1986: 117. O como dirá más adelante, τὸ καλὸν οὐ καλόν (*Or.* 819), «lo correcto no es correcto», modismo sofístico de un tipo bien conocido en el discurso ateniense en el 409/8 a. C., cf. WILLINK, 1986: 218.

4 Sobre esta cuestión podrá verse mi artículo titulado «Orestes y la impiedad del héroe», de próxima aparición en la revista *Atene e Roma*.

do», y, en consecuencia, su conducta estaba asimilada jurídicamente a la de un κακοῦργος, «un malhechor». Así las cosas, el adúltero podía ser ejecutado *ipso facto* por el marido, el padre, el hijo o el hermano, es decir, por los parientes de sangre de la mujer adúltera, por estimarse como una «muerte legítima». ⁵ Por tanto, para los trágicos griegos la muerte de Egisto se ajusta a derecho.

Dicho todo esto como preámbulo necesario, me interesa ahora analizar, sin pretender agotar el tema, cómo plantean y resuelven el anterior dilema trágico un elenco de autores teatrales españoles de la segunda mitad del siglo xx.

En 1949 se estrenó la *Electra* de José M.^a Pemán,⁶ que aparece con el subtítulo de *Tragicomedia en dos partes*, lo que nos alerta de que muchos de los elementos del modelo clásico estarán ausentes o transformados y, en consecuencia, se notará escasa entidad trágica. Se trata de una versión libre, no sometida al dictado de ningún trágico en concreto.⁷ En cierto modo, esta pieza pemaniana podría recordar —y anticipar— una parodia posterior: la novela de Álvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969). La escena se desarrolla en Argos, que no es sino la España de la época, y Orestes representa la mentalidad progresista del exterior.⁸

El argumento de Pemán es claramente moralizador, ya que elimina el problema del matricidio. Orestes no mata a Clitemestra, ya que las bases morales del autor y de la sociedad contemporánea no podían admitir ni el adulterio ni el matricidio. Los sentimientos de Clitemestra hacia Egisto quedan justificados no por el despecho hacia Agamenón, sino por una especie de sentimiento puro hacia aquel que le lleva a traspasar ciertos límites. De hecho, Clitemestra no comete ningún crimen premeditado, sino que todo queda reducido a una muerte accidental, un resbalón «casual» en la bañera (pág. 1881), parodia del crimen en la bañera que relata Esquilo. Pemán no puede permitir que tenga lugar el matricidio, de manera que Orestes y Electra no se mancharán las manos con la sangre de su madre, sino que será esta quien ponga fin a su propia vida. En definitiva, el gaditano nos presenta una Clitemestra moderada y ni siquiera queda claro que haya sido la autora del crimen.⁹

⁵ Cf. CANTARELLA, 1996: 39 y 42-44.

⁶ PEMÁN, 1964, edición por la que cito.

⁷ Cf. HERNÁNDEZ MIGUEL, 2005: 54-55.

⁸ Mientras que en las abundantes páginas dedicadas a la *Electra* pemaniana por PACO SERRANO, 2003: 87-III, no hallamos ninguna concreción acerca de la identificación de los personajes, en el trabajo de HERNÁNDEZ MIGUEL, 2005: 56-63, sí que es posible leer varias identificaciones como, por ejemplo, Orestes-D. Juan de Borbón, Egisto-Franco, Argos-España, que para mí son evidentes, y a las que se podría añadir Agamenón-Alfonso XIII.

⁹ CALDERÓN DORDA, 2009: 294.