

ESCRIPTURA I DOLOR

La condició tràgica en *La douleur*
de Marguerite Duras

Ivet Zwatzko i Pou

NIA: 193709

Dir. Jaume Subirana Ortín

Facultat d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

Curs 2020-21

AGRAÏMENTS

En primer lloc, al director d'aquesta recerca, el professor Jaume Subirana, per la comprensió dins i fora del treball, per la paciència, l'empenta i l'escolta; pel constant optimisme i, sobretot, per haver orientat amb rigor i dedicació aquest treball, sempre amb un somriure afable, amb aportacions insòlites quant als paral·lelismes entre la tragèdia grega i l'obra literària moderna aquí analitzada, *La douleur* de Marguerite Duras.

Al professor Antonio Monegal, per sembrar el germen de la recerca, primer sense saber-ho, després amb l'encoratjament de seguir investigant en les reformulacions de la tragèdia en l'època contemporània i el text de Duras. També al professor Carles Besa, per les consideracions, els suggeriments i l'excel·lent bibliografia especialitzada que m'ha prestat i recomanat. A la professora Victoria Ciriot, per la introducció al món de la literatura comparada, en general, i al mètode comparatiu d'Erich Auerbach, en particular; i a la inestimable *aventura* de posar els textos de costat i deixar que parlin.

Aquest treball tampoc no hauria estat possible sense l'ajut i la paciència de tots aquells que han col·laborat generosament amb observacions, correccions, consells, ànims i, a vegades, el silenci necessari per llegir, escriure i lliurar-se a aquestes pàgines. Tieta, Mateu, Dídac, Joan, Abril, Jordi, Marta i els que descuido. A tots vosaltres, gràcies. I sobretot, a en Tommaso, per fer menys tràgica aquesta recerca, per ser-hi sempre, en tots els sentits que el verb pot tenir. Sense tu no hauria estat possible.

ÍNDEX

SINOPSI	5
INTRODUCCIÓ	6
PART I. OBJECTE D'ESTUDI	
1. LA TRAGÈDIA MODERNA: IMPOSSIBILITAT O TRANSFORMACIÓ?	12
1.1 Consideracions sobre la mort de la tragèdia	12
1.2 El problema del tràgic	17
1.3 El «retorn del tràgic» a la literatura contemporània	22
PART II. LA CONDICIÓN TRÀGICA EN LA DOULEUR DE MARGUERITE DURAS	
2. L'ESCRITURA DE MARGUERITE DURAS: ENTRE LA FICCIÓ I LA MEMÒRIA	28
2.1 Una poètica (post)modernista	28
2.2 Les màscares del «jo» en la narrativa autobiogràfica	32
2.3 Quan la literatura «fa vergonya»	36
3. ARTICULACIONS DE LA TRAGÈDIA EN LA DOULEUR (1985)	39
3.1 La douleur i els tràgics grecs: una anàlisi comparativa de l'hýbris antiga i moderna	39
3.2 L'escriptura de «la douleur» o l'expressió d'un tràgic modern	46
CONCLUSIONS	49
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	53

Avançar en aquell trajecte visceral,
sense perdre l'alegria de les paraules.

—HILDA HILST, *Do desejo*

SINOPSI

¿Pot haver mort, la tragèdia, i que se segueixi representant l'*Èdip Rei*? O, d'altra banda, aquesta ha canviat de rostre amb l'exposició massiva de l'horror que el segle XX propicià? Si és així, podem parlar de tragèdia pròpiament? Aquest Treball de Final de Grau d'Humanitats titulat «Escriptura i dolor. La condició tràgica en *La douleur* de Marguerite Duras» basteix un discurs crític i teòric que vehicula possibles respostes a aquestes preguntes a partir de l'anàlisi comparativa de *La douleur* (1985) de Marguerite Duras (1914-1996); un text que bascula entre la ficció i la memòria, entre el dietari personal i l'anotació dels pensaments deliriosos compartits per gran part d'aquella societat civil que va viure —o sobreviure— l'Europa de mitjans del segle passat. Sense pretendre donar una solució definitiva i definitòria a la qüestió del tràgic en la contemporaneïtat, la recerca ressegueix i presenta els elements fonamentals d'aquesta cruïlla de confluències: entre la filosofia de la tragèdia, la teoria dels gèneres literaris i de la cultura, l'anàlisi intertextual i la relació del text amb el seu context històric particular, amb la premissa que només des d'aquest entramat de fonts i disciplines, només en un diàleg flexible, permeable i híbrid, podem aproximar-nos a la literatura com a camp del saber intrínsecament humà.

Paraules clau: *tragèdia, tràgic, teoria de la literatura, literatura contemporània, literatura comparada, Marguerite Duras, La douleur, Auschwitz*

INTRODUCCIÓ

Després de la sentència de George Steiner sobre «la mort de la tragèdia» (1961) l'expressió «tragèdia contemporània» sembla que només pugui ser llegida o bé com un oxímoron, o bé com un error per desconexió del significat del substantiu. Una de les alteracions més grans entre l'«Antiguitat» i la «Modernitat», seguint la terminologia de Peter Sloterdijk (2009), té a veure amb la totalització del «jo» cartesià que inhabilita la possibilitat del tràgic. Això no obstant, la tragèdia no ha desaparegut de la vida de l'home ni de les produccions literàries dels darrers segles. La colossal proposta teòrica entorn d'aquest subgènere dramàtic i de la noció de tràgic, des de la *Poètica* d'Aristòtil fins a l'actualitat, evidencia que ambdues categories són ben presents en les societats actuals. Encara més, no és ambiciós afirmar que l'abisme ètico-moral, filosòfic, estètic i literari que suposà Auschwitz i que semblava escapar de soca-rel qualsevol possibilitat d'art no còmplice del seu horror, fou paradoxalment un esperó de creació poètica i reflexió crítica per molts dels qui després serien considerats les grans veus de la literatura i el pensament occidental de la segona meitat del segle XX. Potser l'esperit que vehiculava la tragèdia àtica ha perdut irrecuperablement la possibilitat de manifestar-se en la seva forma original, però no són pocs els autors que asseveren que ha transmutat en altres formes literàries, des de la crisi del món modern que féu trontollar Europa durant bona part del segle XX. Emprant els mots de Jean-Marie Domenach, la Història europea dels darrers cent anys ha culminat inevitablement en «le retour du tragique» (1967).

En aquesta línia, la literatura moderna no pot desvincular-se de la realitat històrica, anímica i cultural que la desenvolupa, així com no ho fa *La douleur* (1985) de Marguerite Duras. Una obra que, estructurada en cinc breus relats, el primer dels quals bateja el llibre i és l'objecte d'anàlisi d'aquest treball, intuïm pròxima als models de la tragèdia grega, precisament perquè en ella es conjuren les coordenades que els teòrics i pensadors contemporanis han dilucidat per la nova expressió d'aquesta modalitat literària i categoria per designar un fenomen existencial. A propòsit del Treball de Fi de Grau que teniu a les mans, per tant, es pretén resseguir tant les causes i concauses d'aquest retorn del tràgic en època contemporània, com veure'n l'eco específic en l'escriptura d'una autora de renom com ho és Marguerite Duras, precisament perquè és en la literatura on millor s'aprehèn el significat ocult de la tragèdia i el tràgic. Ara bé, no convé fer un pacte estret i restrictiu de lectura i interpretació amb l'obra d'una escriptora que, prolifera no només en el terreny de la literatura, sinó també en el de la imatge i l'activisme polític i social, escapa de classificacions i delimitacions, fuig dels gèneres preconcebuts i estàtics i obvia les generalitats estètiques i formals. Així ha de concebre's també el text que vehicula l'aplicació de l'objecte d'estudi d'aquesta recerca, precisament perquè definint-se a si mateix com una mostra d'«antilitertura» i d'intent frustrat de relatar l'horror i la barbaritat del genocidi nazi, permet transgredir les barreres del «jo» positivista i fer un exercici d'aproximació al que és *altre*.

No volem concloure aquesta part de la introducció sense mencionar la rellevància que té, per aquesta recerca, una proposta teòrica com la que defensa Daniel-Henri Pageaux a *La littérature générale et comparée* (1994), a propòsit de l'àmbit d'actuació de la literatura comparada. Segons l'hispanista francès, aquesta metodologia d'anàlisi i teoria de la literatura no pot i no ha de contemplar el seu objecte d'estudi aïlladament, ni com una mera successió d'històries de les literatures nacionals i regionals, ni tampoc com el substrat per edificar abstraccions filosòfiques i sistemes de lectura independents, sinó més aviat com un conjunt lingüístic que cal abordar des de les influències, les analogies i les divergències que tenen lloc entre una i diverses cultures, i de forma tant diacrònica com sincrònica; així com des de les connexions i relacions que hi ha entre la literatura en si i els altres coneixements proporcionats per la resta de ciències humanístiques (1994: 7-12). Aquesta és la vocació i la perspectiva que fa d'eix vertebrador del treball.

OBJECTIUS I HIPÒTESIS

Objectiu general

L'objectiu principal d'aquest treball parteix de la idea que cal aproximar sabers i disciplines i promoure la interdisciplinarietat del coneixement per entendre millor la cultura contemporània. Només així, podem aproximar-nos d'una forma més plena i fidedigna a les motivacions, les actituds i les conductes humanes que, al capdavant, és d'on neixen i d'on beuen els productes literaris i artístics del nostre moment històric, fruit i deutor també d'una àmplia i complexa tradició cultural.

Objectius específics

Tenint present l'objectiu principal, pretenem:

- Indagar en les causes de la «mort de la tragèdia» i la seva possibilitat de superació a partir d'algunes de les grans veus de la filosofia i el pensament occidental actuals.
- Explorar les diferències i els punts en comú entre la tragèdia i el tràgic en la línia de la classificació aristotèlica i la seva posterior revisió i crítica, des de la Grècia arcaica fins al moment actual.
- Fer una recerca biogràfica, històrica, documental i crítica de la vida i l'obra de Marguerite Duras i, en concret, dels textos memorístics i ficticials de la seva experiència durant el desenllaç de la Segona Guerra Mundial a França, el mes d'abril de 1945.
- Analitzar concretament *La douleur* en relació amb la configuració antiga i moderna del tràgic i de la tragèdia.
- Donar a conèixer el corpus literari de l'escriptora francesa des de perspectives extrafilològiques que contemplin aproximacions interdisciplinàries i transversals.
- Contribuir a l'elaboració d'un corpus teòric i crític en català sobre la tragèdia i el tràgic, igualment com de *La douleur* de Marguerite Duras, atesa la mancança de bibliografia especialitzada en aquesta llengua.

Hipòtesis

La hipòtesi principal del treball és que en l'estètica durasiana i, en concret, en *La douleur* (1985) no només podem entrellucar trets característics de les primeres mostres tràgiques de la Grècia arcaica-clàssica sinó que, a més, es reconfigura i problematitza una etiqueta literària que semblava inamovible com la de «tragèdia». Una segona hipòtesi, lligada a la primera i estudiada a bastament per molts autors, planteja que l'essència de la tragèdia aristotèlica, el tràgic, ha transmutat en una categoria menys palpable i restringida, però igualment present, a partir de la «mort de Déu» nietzscheana i, sobretot, amb l'aflorament del sense sentit després d'Auschwitz i el final de la Segona Guerra Mundial.

METODOLOGIA: FASES I ESTRUCTURA

Fases

El procés de creació del treball ha constatat de cinc fases diferents. Un cop escollida la temàtica de la recerca i la seva aplicació al text en qüestió, la primera fase ha estat destinada a la planificació i organització del treball, al plantejament de les hipòtesis i els objectius i a la tria del material bibliogràfic. La segona fase ha estat de lectura, recerca i buidatge exhaustiu de la bibliografia sobre l'objecte d'estudi, les fonts principals del qual són llibres de teoria del drama, de la tragèdia i el tràgic, d'història i estètica de la literatura, textos literaris considerats tragèdies o propers al gènere tràgic, tractats historiogràfics i filosòfics i, finalment, articles científics que investiguen entorn d'aquestes mateixes qüestions. Una tercera fase ha estat dedicada a l'anàlisi del text, que ha consistit a resseguir estèticament, intertextual i temàtica *La douleur* de Duras a partir dels elements més paradigmàtics i estructurals de les fonts antigues considerades tràgiques. La quarta fase s'ha conferit a la redacció i elaboració del discurs crític del treball. Per acabar, la cinquena fase ha estat la de revisió i correcció, fase en la qual s'han verificat dades, contrastat informacions i revistat les fonts informatives.

Estructura

Aquest estudi es vertebrava a partir de dos eixos centrals que en constitueixen les dues parts principals: l'«Objecte d'estudi» i «La condició tràgica en *La douleur* de Marguerite Duras». La primera part (capítol 1), en format d'un sintètic estat de la qüestió a propòsit de la matèria d'estudi; la segona, dedicada a l'anàlisi estètica i formal (capítol 2) i comparativa (capítol 3) del relat de Duras en relació amb la «mort de la tragèdia» i la seva reaparició en època contemporània, igualment com pel que fa als textos antics amb els quals dialoga literàriament. Prèviament, però, la introducció ofereix el plantejament del tema i els interessos que han portat a delimitar-lo com a tal, a partir d'uns objectius —un de general i sis d'específics—, de dues hipòtesis i, finalment, de la metodologia, en la qual s'exposen les fases i l'estructura de la investigació, a part d'una breu menció a les limitacions metodològiques de la recerca, els criteris de referenciació i a la bibliografia utilitzada. La primera part, titulada «La tragèdia moderna: impossibilitat o transformació?», proposa

un marc teòric i conceptual que permet situar i discutir l'objecte d'estudi en les diferents propostes que han realitzat, entorn d'ella, autors com Aristòtil, Friedrich Nietzsche, George Steiner, Albin Lesky, Miguel de Unamuno, Theodor Adorno, Jean-Marie Domenach, Terry Eagleton, Peter Szondi i Stefan Hertmans, per citar els més rellevants. Alhora, aquesta emmarca les hipòtesis en el si dels debats més fèrtils i originals que hi ha hagut, històricament, a propòsit de la qüestió de la tragèdia i el tràgic, ara però visualitzant-los sincrònicament per tal de poder extreure'n les conclusions més pertinents en correspondència amb el període històric actual. Inclou un capítol dedicat al perquè de la «mort de la tragèdia», un segon a la problemàtica entorn del concepte de tràgic i un tercer que, basant-nos en les teoritzacions dels dos anteriors, articula una resposta a la possibilitat i les característiques de les mostres literàries tràgiques en la modernitat.

La segona part del treball, al seu torn, s'estructura a partir de dos capítols, titulats respectivament «L'escriptura de Marguerite Duras: entre la ficció i la memòria» i «Articulacions de la tragèdia en *La douleur* (1985)», que configuren el corpus analític de la investigació. Cadascun d'ells presenta les relacions entre la tragèdia grega i el corpus literari durasià en dos nivells d'anàlisi diferents. Així doncs, el capítol 2 i els seus subapartats confegeixen un estudi contextual, estètic i formal del corpus literari de Duras en general en el si del seu moment històric, emmarcat en l'encreuament entre la tradició literària moderna i l'inici de la postmodernitat cultural, en el qual s'inscriu cronològicament, estilística i temàtica. Així mateix, els dos darrers apartats focalitzen més específicament en les tècniques narratives, la tipologia textual i el pensament poètic de *La douleur*, text que aquest treball es proposa d'estudiar més a fons. D'altra banda, el capítol 3 dóna compte dels paral·lelismes temàtics, simbòlics i estructurals que, des d'una perspectiva d'anàlisi intertextual i partint de la noció d'*hybris*, podem establir entre els passatges entorn de la figura de Penèlope a l'*Odissea* —relat èpic en el qual neix la tragèdia grega i es conjuga el tràgic—, i l'escriptura de ficció autobiogràfica que l'autora francesa publicà el 1985, basant-se en la pròpia experiència durant la França ocupada i col·laboracionista de la primavera del 1945. Les dues perspectives, tal com s'estableix al darrer punt d'aquest capítol, lluny de ser contradictòries o excloents, teixeixen un entramat polièdric, relacional i multifocal que aporta solucions complementàries a la qüestió de la tragèdia contemporània aplicada a l'obra de Marguerite Duras, precisament perquè l'aborden des d'una mirada múltiple i transversal que nodreix d'una forma més completa i íntegra l'anàlisi literària.

Per acabar, les conclusions donen compte de les idees més significatives d'aquesta investigació, tant en relació amb els objectius proposats com dilucidant les possibles respostes a les hipòtesis plantejades i palesant quins fronts han romàs oberts a propòsit de la matèria d'estudi escollida i la seva aplicació a *La douleur*. En el capítol, s'hi inclou també una memòria final en la qual es fa una valoració global del procés de creació del treball, de les dificultats i els punts forts, i de la rellevància d'una aproximació transversal com aquesta en l'estudi dels textos literaris. Finalment, les

referències bibliogràfiques exposen les fonts utilitzades per la realització d'aquest Treball de Fi de Grau d'Humanitats.

LIMITACIONS METODOLÒGIQUES

En l'elaboració d'aquesta investigació, cal tenir en compte dues limitacions generals. Primerament, la grandiosa i vastíssima bibliografia entorn de la tragèdia i el tràgic, inabastable en temps i extensió per un Treball de Fi de Grau, per la qual cosa s'ha optat per recórrer només als autors fundacionals del seu problema i, d'altra banda, també a aquells que han parlat i discutit estrictament entorn de la «mort de la tragèdia» i la possibilitat de la tragèdia i el tràgic contemporanis. Aquesta limitació, amb tot, obre les portes a futures recerques que ampliïn el focus bibliogràfic i donin encara més profunditat i valor a les anàlisis literàries de tragèdies i expressions culturals tràgiques en l'actualitat. En segon lloc, cal esmentar que el criteri de citació ha sigut, en la mesura del possible, sempre en la llengua original del text o el concepte en qüestió. Per aquesta raó, cada vegada que es menciona l'obra de Duras apareix en el seu nom original. Tanmateix, en l'anàlisi comparativa del primer apartat del capítol tercer, titulat «3.1 *La douleur* i els tràgics grecs: una anàlisi comparativa de l'*hybris* antiga i moderna», per fer més amena la seva lectura i comprensió, s'ha preferit citar els fragments il·lustratius de *La douleur* de Duras amb la traducció catalana de Blanca Llum Vidal i Arnau Pons: *El dolor*, publicat per LaBreu Edicions l'any 2019.

Altrament, és important fer esment en una elecció terminològica relativa a les paraules «modernitat», «contemporaneïtat» i els seus derivats, que trobem al llarg de tot el treball, ja que sovint s'empren com a sinònims o equivalents, en la línia de la proposta teòrica de Sloterdijk a *Du mußt dein Leben ändern* (2009), que estableix que la més gran escissió filosòfica de la tradició europea tingué lloc entre l'«Antiguitat» —el període grecollatí clàssic i l'edat mitjana— i l'inici del món modern (2012: 272).

Part I. Objecte d'estudi

1. LA TRAGÈDIA MODERNA: IMPOSSIBILITAT O TRANSFORMACIÓ?

1.1 Consideracions sobre la mort de la tragèdia

La sentència de mort de la tragèdia no accepta matisos. Si la tragèdia ha mort, la seva permanència al món només és possible a través de la *reproducció* dels textos dramàtics d'Èsquil, Sòfocles, Eurípides o bé també els de William Shakespeare i Jean Racine, tot i els matisos¹ que hem d'afegir a l'etiqueta «tragèdia» en l'obra literària d'ambdós dramaturgs. Per tant, la tragèdia és morta, però roman de la mateixa manera que se segueixen fent servir les càmeres analògiques en l'era digital: sense que tingui massa sentit (Domenach, 1969). En conseqüència, l'*Èdip Rei* de Sòfocles, considerada la tragèdia per excel·lència segons Aristòtil, sobretot per la seva composició formal, ja no pot vehicular cap dels seus propòsits originals (Steiner, 2011: 162-163). Nosaltres, individus del segle XXI, no podem entendre la seva naturalesa exclusivament col·lectiva, el seu caràcter eminentment cívic, la seva obligatorietat política, perquè deixant de banda l'assistència al teatre i la recitació de poesia en veu alta —i no errarem en afirmar aquestes són pràctiques ben poc esteses al conjunt de la societat actual—, la literatura es redueix, de manera gairebé total, a l'esfera de la lectura i l'escriptura.

I la lectura no pot ser sinó interna, personal, íntima i intransferible. Talment com l'acte d'escriure. Llegir —llegir *i pro*— només pot fer-se solament, com escriure —escriure *i pro*. En aquest sentit, la literatura ja no és un afer públic. La (in)consciència més impenetrable és l'únic element encarregat de desxifrar les taques de tinta negres espargides pel paper. La universalitat a què, com a màxim, podem aspirar és que la interpretació que en fem no s'allunyi gaire de les interpretacions que en faran els altres. I quant a l'escriptura, és també aquesta l'única en poder assumir la tasca infernal de semblar formes pel paper de manera ordenada per tal que de conformar significants. Que aquests signifiquin ja és una altra cosa. Tot per arribar a la conclusió que hem entès el mateix suposant que el text diu alguna cosa que pot entendre's igualment per les dues bandes, la de l'autor i la de l'actor, fet que res ni ningú pot assegurar. Per això, un personatge de Luigi Pirandello es pregunta:

E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valor delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sè, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!
(1990: 48)

¹ George Steiner assegura que la producció teatral de Shakespeare i Racine, encara que tingui característiques de tragèdia en molts sentits, no pot ser plenament considerada com a tal (Steiner, 2011: 15). En Shakespeare, perquè, sobretot en la seva etapa de maduresa, inclou corrents de reparació esplendorosa del gènere humà, en què la reconstrucció pública i la salvació esdevé possible. A més, argumenta Steiner, el dramaturg de Stratford-upon-Avon incorpora el còmic i el problema de la responsabilitat individual, que no és pròpia del gènere tràgic de la Grècia antiga (2011: 25-50). Quant a Racine —i, en part, també a Corneille—, el teòric i crític literari considera que el resultat del caràcter hermètic de la dramaturgia neoclàssica francesa, si bé és cert que no contempla cap element aliè al propòsit tràgic (2011: 51), té més a veure amb «peces valuosíssimes d'un museu» que amb el caràcter viu de la tragèdia àtica. Per això mateix, Steiner conclou, seguint la tesi de Thierry Maulnier, que només a França aquestes veus poden ser enteses en qualitat de poetes tràgics, però que per la resta d'Occident sempre seran llunyanes i, per tant, han de renunciar a qualsevol aspiració d'universalitat; ben al contrari del que passa amb els textos de Sòfocles, Eurípides i Èsquil (Steiner, 2011: 51-94). També en aquesta línia Stefan Hertmans argumenta que la tragèdia shakespeareana i neoclàssica francesa no té la «actualidad delicada y paradójica» de la tragèdia grega autèntica (2009: 11).

En aquest sentit, pretendre que una fórmula literària com la tragèdia —gestada, consolidada i culminada fa més de dos mil anys—, vehiculi alguna cosa equiparable a alguna de les altres que conformen les societats occidentals actuals és una quimera de temeritat i dimensions ingràvides. «És evident que el significat de les paraules modernes no pot resultar sinó la suma del seu significat originari més la història d'aquest significat» (2012: 26), adverteix Joan Ferrer Gràcia a l'inici de la seva antologia de fragments presocràtics, *De Tales a Demòcrit* (2012). Però ni tenint-ho en compte i sent-ne absolutament conscients, mai s'és davant del text sense filtres ni distorsions (2012: 27-34). No hi ha manera, doncs, de poder fer arqueologia i entendre els textos en les mateixes premisses que els van originar.

Això no obstant, seguim representant tragèdies clàssiques constantment. *Èdip Rei*, com tantes d'altres, omple programacions de teatres, cartelleres de cinemes, arguments de llibres, metàfores en poesia. I no només: l'adaptem, la versionem, la discutim, l'analitzem, la contradïem, la critiquem i la recuperem incansablement. L'actualitzem en contextos contemporanis, la fem servir de símil en les nostres experiències quotidianes, la transformem en sintagma per designar símptomes i fenòmens². En altres paraules: seguim utilitzant la història del príncep labdàcida com un símbol per dir quelcom que no podem precisar exactament, però que percebem com a constitutiu de les nostres vides. Ara bé, el que és rigorosament no ho sabem: se'ns mostra ocult, velat, irracional. No ho podem arribar a delimitar del tot, el seu esperit se'ns revela escàpol. Precisament per això, la tragèdia ja no té cabuda al segle XXI. Tampoc, però, no en tenia el segle passat, ni fa dos o tres. Des del dramaturg francès clàssic del segle XVII, Jean Racine, amb obres com *Phèdre* (1677), i amb l'excepció matisada d'alguns noms com els de Georg Büchner i August Strindberg, essent sempre cautelosos i restrictius pel que fa a la taxativa d'aquesta asseveració, no hi ha obra tràgica a l'Europa moderna. Perquè aquesta part del planeta que va veure néixer un gènere literari incomparable «en lo inagotable de su significado, su economía de medios y la autoridad personal de su invención» (Steiner, 2011: 12), també ha escapçat de sota-rel l'espai per la irracionalitat i el sense sentit de l'existència humana: l'essència pregonada del tràgic que configura la tragèdia.

«La imagen del hombre como no deseado en la vida, como alguien a quien “los dioses matan por diversión como los chiquillos crueles matan moscas” es casi insoportable para la razón y la sensibilidad humana» (2011: 13) escriu George Steiner al «Prefaci» de la reedició de 1979 del seu assaig *The Death of Tragedy* (1961). Un dels arguments centrals de l'assaig és l'hegemonització de la religió monoteista, sobretot la cristiana, que ha imperat a Europa durant segles, responsable de convertir les guerres tràgiques en, simplement, conflictes bèl·lics justos o injustos (Steiner, 2011:

² Un dels exemples més evidents i coneguts de la permanència de la tragèdia en la cultura contemporània és la denominació d'«Ódipuskomplex» —en català, «complex edípico» o «complex d'Èdip»— al desig eròtic i la pulsio de mort que, segons la psicoanàlisi, l'infant sent vers la mare i el pare respectivament, en les primeres etapes de la seva vida (Chemama, 1996: 121-123). Desenvolupat per Sigmund Freud el 1905, aquest complex és un dels descobriments centrals de la teoria psicoanalítica freudiana i posterior (Piglià, 2000: 57-64).

21). Conseqüentment, s'hi afegeix el conreu potser subtil però eficaç d'una cultura construïda sobre la creença racional, finalista i utilitària de l'estar-existint-ara per un futur que vindrà; sobre la tradició teleològica de viure sempre *per a* i castrar la possibilitat de viure per viure (Steiner, 2011: 23). Fruit a parts iguals i a l'estil d'un peix que es menja la cua, el relat judeocristià de l'existència humana i el racionalisme positivista filosòfic del seu pas per aquest món, s'imposaren finalment entre els segles XVII i XVIII com a forma única d'entendre'l i ser-hi (Steiner, 2011: 280). Dit d'una altra forma, la «mort de la tragèdia» té a veure amb la idea de ser incapaços de no voler deixar de comprendre totalment el que ens envolta. Perquè la filosofia és la primacia de l'enteniment, del desig d'enteniment, és la lluita de la Raó contra la no-Raó, contra el que sigui que no és ella mateixa. O, en mots del crític literari, l'intent d'«arrojar la luz sobre el mundo de las sombras que rodea al hombre» (Steiner, 2011: 20). La tragèdia, per contra, és un descens constant i ineludible vers el món del patiment i el caos (Steiner, 2011: 25). Com assevera Dante a l'epístola XIII a Cangrande della Scala, «quod tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est foetida et horribilis» (*Epistole* XIII, 28-29). De fet, és justament per aquest motiu que bateja la seva obra cabdal amb el substantiu *commedia*.

Així mateix, la *kátharsis*³, condició bàsica i premissa indispensable per fer d'un text dramàtic una peça tràgica, queda doncs desplaçada del seu terreny primigeni. No hi ha *hamartía megalé*⁴, provocats pels Déus o desencadenats per l'*hýbris*⁵ dels herois tràgics, en les conductes i els actes dels personatges literaris actuals, ni que aquests s'identifiquin de manera pulcra i sense desajustos amb un públic més que disposat a experimentar l'*éleos* i la *phóbos*⁶ de la història narrada, conseqüència

³ La traducció més acceptada del mot *κάθαρσις* —*kátharsis*— és «purificació», precisament pel seu origen en l'àmbit de la medicina (Sánchez Palencia, 1996: 142). En aquest sentit, la «purificació» que provoca el drama tràgic és alhora física i espiritual. Aquí, Aristòtil segueix el camí que havia emprat Plató al *Fileb* —en grec, *Φίληβος* i en llatí, *Philebus*—, quan desenvolupa que els poetes tràgics fan plorar i alegren ensembles (48a 5) o, més endavant, especifica que provoquen una barreja de plaer i dolor en el seu públic (50b). Amb tot, Aristòtil és el primer a emprar aquesta paraula en l'àmbit de la poètica (1449b 28), manlevant-la del seu camp semàntic original. Val a dir que, malgrat la voluminosa i variada quantitat d'estudis sobre l'origen i les característiques d'aquest terme, encara no hi ha un consens absolut sobre l'exegesi de la utilització del mot en l'obra aristotèlica (Wellek i Warren, 1985: 44).

⁴ En el grec d'Aristòtil, es parla d'*ἁμαρτίαν μεγάλην* —*hamartía megalé*— per designar el causant de la fatalitat i el motor que condueix a l'esdeveniment tràgic (Aristòtil, 1453a 15), i element que és també origen i raó de ser del tràgic (Pavis, 1998: 489). Aquest terme, com estudia Lorena Jiménez Justicia, tot i ser ambigu perquè tant s'aplica a judicis morals com al pur error intel·lectual (2014: 27) no contempla que l'heroi passi de la virtut a la maldat, ja que, si fos així, la tragèdia no provocaria «pietat i por» al públic sinó ben al contrari, aquest sentiria «repugnància» vers el protagonista, per dir-ho amb el filòsof (1452b 30-1453a). Aristòtil insisteix molt en la necessitat que els personatges de la tragèdia siguin millors «que entre nosaltres» (1448a 4), «que nosaltres» (1454b 9) i «que la gent real del present» (1448a 16-18) perquè sense la distància de la realitat que la representació literària propicia no podria tenir lloc la purificació (Rius, 2017: 18-19).

⁵ L'*hýbris* —en grec antic, *ὑβρις*— és el terme clàssic per anomenar la desmesura i l'excés, l'ímpetu que porta, a l'heroi tràgic, a franquejar el límit entre el món dels déus i el món dels mortals, un límit que no pot ser traspassat impunement (Croon, 1967: 159). Malgrat que el concepte deriva possiblement del domini jurídic (Chantraine, 1968: 196), en la Grècia àtica al·ludeix a una gosadia de traspassar els límits del que és considerat l'espai personal, no en un sentit de caràcter moral de l'individu, sinó més aviat en el de transgressió de la *Μοῖρα* —*Moirai*; la part que ha estat designada a cadascú en la divisió del destí. Tot i això, és cert que el concepte va sovint de la mà d'actituds individuals relacionades amb el descontrol dels propis impulsos i de les passions. L'*hýbris* ha de concebre's com una falta, una entitat negativa que es defineix per la seva contrària: l'«ètica de la moderació i la sobrietat» (Godoy Contreras, 2016: 164) que obeeix al proverbi de Protàgores recuperat per Plató, *pántōn chrēmátōn métron estīn anthrōpos* —literalment, «l'home és la mesura en totes les coses» (Plató, *Crat.* 385e6-a1). Altres estudis etimològics situen el seu origen semàntic en el camp de la naturalesa, com una forma per descriure el desbordament del cabal dels rius —en concret, el del riu Gíndes, nom actual del qual és Diala— o bé en la insolència d'algunes criatures infrahumanes com els centaures (Heròdot, I, 189).

⁶ Al capítol sisè de la *Poètica* (1449b-1450b), Aristòtil estableix que mitjançant «la pietat i la por» —en grec, *ἐλεος καὶ φόβος*; *éleos* i *phóbos*—, dels personatges que actuen s'aconsegueix la purificació o catarsi d'aquestes mateixes afeccions en el públic (Aristòtil, 1449b 27).

indispensable per l'*anagnórisis*⁷ del protagonista i la consegüent purificació col·lectiva que ha de tenir lloc en la interpretació teatral. Nietzsche ja havia augurat aquesta negativa amb el seu cèlebre tractat on subratlla els orígens i les característiques de la tragèdia grega, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871), al mateix temps que erigia els postulats, a un altre text publicat pòstumament, però que ha de llegir-se en relació amb el primer, de la fractura entre la paraula i la cosa; fractura que advocava per un món que no és sinó el de la representació. Així doncs, des de Nietzsche i Foucault —i amb l'astúcia d'un Schopenhauer que preconitzava en aquesta direcció— sabem que la realitat és la realitat del llenguatge, que tot és codi de comunicació i discurs, i que, per tant, no existeix el món sense el món de la paraula. En aquest context ja no dicotòmic⁸, sense déus ni herois, orfe de principis fonamentals i categòrics i de múltiple resolució i matís infinit, altres formes literàries havien d'aparèixer per tal d'abastir l'experiència humana, cada vegada més segura de si mateixa i autosuficient (Sobejano, 2001: 273).

Amb tot, l'exposició massiva de l'horror que presencià el segle XX, invertí els absoluts i, altrament, els termes teòrics establerts i consolidats. Si l'Holocaust no pot ser qualificat de tràgic, pocs adjectius queden per poder-nos aproximar a l'atrocitat elevada d'haver inventat una «fàbrica de morb»⁹ a plena consciència racional, la maquinització i burocratització de l'assassinat (Arendt, 2003: 73), la corrupció decisiva del món dels significants (Kristeva, 2020: 241) i la taxació final d'indecència i redundància frívola de les arts i la literatura (Adorno, 1984: 367). No ha de sorprendre que Philippe Lacoue-Labarthe exclamés, a *La fiction du politique* (1987), que la mort definitiva de Déu no fou a tombant del segle XX sinó que va tenir lloc a Auschwitz (1987: 62). Els homes, que havien gaudit d'un bondados Protector que els guiava i els creava sentit per les seves vides, queden ara desamparats davant d'un cosmos que resulta ser mut i que els gira l'esquena (Hertmans, 2009). El mateix Steiner, al final del cèlebre assaig, faria un matís que, sota la qualificació de «nota de recuerdo y no de argumentación crítica», vaticinava que «el trágico podría resucitar» (2011: 279). Qui parlava de «la mort de la tragèdia» com a punt final definitori i aniquilador, sense possibilitat d'aquesta després de l'assassinat, sembla que només la contemplava en els marcs classificadors del subgènere dramàtic, d'una tragèdia que complís tots els requisits aristotèlics, tant en l'àmbit formal com en l'àmbit temàtic, i que acabaria morint després del breu

⁷ Aristòtil, al capítol XI, parla d'ἀναγνώρισις —*anagnórisis*— per denominar l'instant en què l'heroi tràgic s'adona —descobreix, se li revela— que ha estat vivint en la ignorància i entra en una fase de reconeixement (1452a 30-34).

⁸ En general, els estudiosos de la tragèdia clàssica consideren que aquesta es configura a partir de la síntesi de dos impulsos oposats (García Gual, 2018: 12), «l'esperit apol·lini» i «l'esperit dionisiac», que estableix Nietzsche a l'inici de l'assaig sobre els seus orígens (2013: 47). Com dilucidarem més endavant, però, el «sentiment tràgic» (Unamuno, 2020) que hi ha al rerefons de l'obra dramàtica i que es vincula directament amb «la pietat i la por» que aquesta ha de causar, per la mateixa naturalesa, és dionisiac, irracional; escapa de ser convertit en *lógos*. No oblidem que *lógos*, en grec antic λόγος, significa Paraula i Raó ensem (Panikkar, 1992: 07), de manera que les accions de *raonar* i *enraonar* estan lligades des dels orígens etimològics dels verbs que les designen. Així, per exemple, ho argumenta Miguel de Unamuno: «La razón, lo que llamamos tal, el conocimiento reflejo y reflexivo, el que distingue al hombre, [...] debe su origen al lenguaje. Pensamos articulada, o sea reflexivamente, gracias al lenguaje articulado, y este lenguaje brotó de la necesidad de transmitir nuestro pensamiento a nuestros prójimos. [...] El pensamiento es lenguaje interior, y el lenguaje interior brota del exterior. De donde resulta que la razón es social y común» (2020: 365).

⁹ El terme que encunya Hannah Arendt a *Eichmann in Jerusalem* (1963) és «Mordfabrik», paraula que significa literalment assassinat, homicidi —«Mord»— i fàbrica —«Fabrik» (Arendt, 2003: 73).

període de setanta-cinc anys i escaig que la va veure néixer (Steiner, 2011: 12), ja que la tradició epistemològica racional no ha deixat de proliferar des del moment just en què el «socratism de la moral», la seguretat de l'home teòric i la suficiència dels seus raonaments positius van imposar-se en la jeràrquica vida de les polis (Nietzsche, 2012: 33). Però davant l'evidència que Auschwitz es presenta gairebé com el final lògic que trobem al capdamunt de la vertiginosa escala d'esdeveniments de la modernitat històrica, després de la Revolució Industrial (Griffin, 2011), és innegable que, igualment, forma part de «ese género de cosas que derrotan el lenguaje» (Steiner, 2011: 280), fet que deixa la porta entreoberta a la irracionalitat, a la part dionisiaca i escàpola del perquè de l'existència humana, tant en la vida dels homes com en la seva producció literària.

1.2 El problema del tràgic

Sí, i altra vegada Sí i No. Senyor capità, sí i no? El *no* té culpa del *sí*, o el
sí del *no*? M'ho vull rumiar bé, tot això.
(Se'n va a grans gambades, primer lentes, després més ràpides.)
—GEORG BÜCHNER, *Woyzeck*

L'adjectiu «tràgic» ha penetrat a la vida quotidiana en pràcticament totes de les seves esferes i modalitats i no només com un epítet per designar els autors de tragèdies dramàtiques (Domenach, 1969: 19). Constantment, es qualifica a esdeveniments i fenòmens de «tràgics», i fins es pot arribar a parlar de «tragèdia» quan el fet es presenta incomprensible i, al mateix temps, sembla ser l'últim esglai d'una estructura preexistent i superior, que transcendeix les causes immediates que l'han provocat (Escola, 2002: 11; Lesky, 1966: 20). Per això mateix, són molts els estudiosos que han intentat definir i dilucidar el terme, encara que pel seu esperit centrípet i de radical complexitat, com més bé enfoquem l'objecte, més disminueixen les possibilitats de trobar les paraules que l'expliquin d'una forma més o menys inequívoca (Lesky, 1966: 17). Segons els mitjans de comunicació i les opinions majoritàries, les «tragèdies» no s'afarten d'envair portades de diaris, telenotícies i converses de carrer. Perquè no solament episodis de la talla de l'assassinat del president dels Estats Units l'any 1963 han sigut qualificats de tragèdies (Domenach, 1969: 19-20; Escola, 2002: 12), sinó que també s'escriuen i es representen tragèdies contemporànies¹⁰ i es parla constantment de situacions, històries i desenllaços tràgics en relació amb textos d'altres espècies literàries que contemplen la narrativitat (Hertmans, 2009: 11). Potser, al capdavant, més que l'existència de tres grans gèneres literaris com establia Aristòtil a la *Poètica*¹¹, n'hi ha dos. Ho corrobora Gérard Genette a *Fiction et diction* (1979), distingint entre la «littérature de fiction»¹² i la «littérature de diction»¹³ (Genette, 1991). Igualment com Hilda Hilst que, en l'època de la seva producció tardana —quan s'inicià, de fet, en la creació dramàtica—, apuntava que «només hi ha dos tipus de literatura, la poesia i la ficció» (Hilst en González Fernández, 2017: 14). La seva diferència, afegia, es troba en el fet que la ficció, independentment del grau de realitat que inclogui, sempre es compromet amb la vida.

En aquesta línia, la de distinció teòrica entre els termes «tragèdia» i «tràgic», si no sempre resulta suficient, almenys és força il·luminadora. Quan parlem de «tragèdia» ens referim exclusivament a l'*espècie* literària en el sentit aristotèlic del terme (Pavis, 1998: 487) —ergo, el que fa tant quantitativament com qualitativament d'un text, generalment dramàtic, una tragèdia (Rius,

¹⁰ Per citar-ne alguns exemples, el «teatre de la crueltat» d'Antoni Artaud o el «teatre de la catàstrofe» de Sarah Kane i Howard Barker són considerats propostes dramaturgiques de tragèdia contemporània (Mayorga, 2006).

¹¹ A la *Poètica*, Aristòtil estableix que hi ha tres grans gèneres literaris: l'èpica, el drama i la lírica que es diferencien segons els materials amb què es fa (1447a-1447b) i segons què es representa (1448a).

¹² Genette defineix la «littérature de fiction» com aquella literatura «qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets» (1991: 26) i, de fet, l'exemplifica amb la història d'Èdip, en tant que Aristòtil la considerava paradigmàtica perquè commovia fos quin fos el mode de representació (1991: 27).

¹³ D'altra banda, Genette exposa que la «littérature de diction» és aquella «qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles» (1991: 26). No exclou, però, que puguin haver-hi amalgames i fórmules mixtes entre ambdós tipus de literatura.

2017: 50-52). La definició més completa i econòmica, encara avui vigent, és la que ens ofereix la *Poètica*, en què el seu autor estableix que

la tragèdia és, doncs, una representació d'una acció seriosa i completa que té una certa magnitud, amb llenguatge ornamentat de manera diferenciada per cada un dels components de l'obra, feta per uns personatges que actuen i no mitjançant la narració, i que per mitjà de la pietat i la por aconsegueix la purificació d'aquesta mena d'afeccions. (Aristòtil, 1449b24-28)

Partint de la descripció aristotèlica, Patrice Pavis (1998) parla de cinc elements¹⁴ fonamentals pel funcionament de la tragèdia: l'*hamartia megalé* que posa en marxa el remolí d'esdeveniment, l'*hybris* dels personatges que no els deixen claudicar ni rendir-se, el *pathos* intern i inexplicable d'aquests en el procés de davallada cap a la misèria, l'*anagnórisis* final de l'heroi tràgic, quan se li desvetlla la seva conducta iracunda i obstinada, i la *kátharsis* del públic en l'experimentació del terror i la pietat pel seu desenllaç fatal del protagonista (1998: 487). Ara bé, tot i que usem el terme per designar el gènere dramàtic, i que Aristòtil certifiqui que efectivament la tragèdia és sempre poesia (1449b-1450a), també sovint l'utilitzem per parlar de situacions o incidències inesperables en la quotidianitat. De fet, el mateix autor del primer tractat de teoria literària acaba entrant en contradiccions referint-se a ella. En diversos moments apunta que la tragèdia és *en* la Història i pot prescindir de la teatralitat (Sarrazac, 2008: 68). Diu Aristòtil, per exemple:

En aquesta obra [l'*Anteu* d'Agatò], els fets igualment que els personatges són inventats i no per això agrada menys. Així doncs, no sempre cal atènyer-se a les *històries tradicionals de què estan fetes les tragèdies*. (sic) (1451b 21-24)

I més endavant:

Cal organitzar la història de tal manera que, fins i tot sense veure-ho, qui escolta els fets que s'esdevenen s'esgarri i es compadeixi amb motiu de què està passant, *com li passaria a qui escoltés la història d'Èdip*. (sic) Aconseguir això per mitjà de l'espectacle no és tan propi de l'art, i necessita escenificació i despesa. (1453b 3-9)

En aquests fragments, no queda clar si la tragèdia és la mateixa història d'Èdip i, per tant, el poeta ha d'intervenir poc per tal de representar-la i aconseguir l'efecte desitjat, o altrament, Aristòtil fa referència a la «història d'Èdip [explicada per Sòfocles]» —fet que, llavors, no contradiria la tesi més acceptada que assimila tragèdia i gènere dramàtic—, si ens atenim al fet que en altres ocasions n'assegura la preponderància quant a model excel·lent de tragèdia (1452a 4). Deixant de banda aquesta polèmica, sembla evident que Aristòtil emfatitzi, almenys quan parla d'obra dramàtica explícitament, que l'estructura textual, el *mythos*, és fonamental respecte de l'espectacle, perquè «la força de la tragèdia existeix sense representació ni actors» (1450b).

Quant a la noció de «tràgic», la conjectura és encara més ambigua i recelosa, precisament perquè encara que s'emmarqui en el terreny de la filosofia, escapa de les maneres del seu mètode analític i discursiu, el que li serveix per discernir i clarificar l'objecte que estudia. En primer lloc, cal remarcar que el tràgic no és sinó en el subjecte: el seu problema és ontològic, constituent de

¹⁴ Per una definició d'aquests elements i la seva problematització, vegeu les notes de les pàgines 14 i 15 del subcapítol «1.1 Consideracions sobre la mort de la tragèdia».

l'experiència subjectiva, inextricable d'ella mateixa. Per això mateix, Miguel de Unamuno fa referència a un sentiment tràgic «dels homes» —*hominem*—, i no a un sentiment tràgic humà —*humani*—: aquest substantiu concret i no l'adjectiu abstracte és el que designa «el hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere, sobretodo muere, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere, el hombre que se ve y a quien se oye» (Unamuno, 2020: 345). En definitiva, el que pot *experimentar* el tràgic. I així, malgrat que neixi en el terreny que és el de la clarificació i la classificació; contra Hegel i el seu aforisme que tot el racional és real i viceversa, també hi ha categories que la raó basteix sobre irracionalitats (2020: 348) perquè el tràgic n'és una d'elles. Com a tal, es resisteix a solucions que el delimitin, l'empresonin en els murs de la paraula: molt abans que anunciar, «lo trágico acosa [...] nos autoriza a mantener en suspenso todo el tiempo posible el juicio y las conclusiones» (Domenach, 1969: 8). Per aquest motiu, en grau considerable no es pot dir *què* és, i només se n'esbossen intents que, com a màxim, determinen causes i conseqüències, sempre de manera imperfecta, sempre de manera provisional. En aquesta mateixa línia, Peter Szondi afirma:

La historia de la filosofía de lo trágico no está exenta de una determinada condición trágica. Guarda semejanza con el vuelo de Ícaro. Porque cuando más próximo se halla el pensamiento al concepto general, tanta menor es la adherencia del elemento substancial al que debe su impulso. [...] En el momento en que una filosofía alcanza, en cuanto filosofía de lo trágico, mayor envergadura que el mero conocimiento de la dialéctica en la que coinciden sus conceptos fundamentales, [...] deja instantáneamente de ser filosofía. (1994: 229)

Per tant, el tràgic és també *presentiment*, en tots els sentits que atorguem a la paraula, ja que amb el seu prefix exposa dos dels trets distintius del fenomen: que en la seva mateixa constitució incorpora una idea de destí —«un dieu [que] rôde derrière le fait divers» (1991: 196), manllevant els mots de Roland Barthes—, i que, consegüentment, fins que aquest no es materialitzi, el subjecte viurà en un estat de tensió, contradicció i ambigüïtat (Domenach, 1969: 23-24) que ineludiblement acabarà en un escenari d'injustícia sense ni culpables ni remeis per pal·liar-lo. Així doncs, i fins i tot si acceptem la clàusula de mort de la tragèdia steineriana, fàcilment podem concloure que el tràgic permuta en cada moment històric; que cada nova consciència hegemònica o corrent de pensament, si tracten de conceptualitzar el que no pot ser conceptualitzat, podran fer encabir en aquest calaix de sastre algunes de les seves innovacions filosòfiques o reformulacions que els eren precedents. Tanmateix, no tots els fenòmens que escapen del llenguatge poden ser agregats sota aquest paraigua: la ciència del coneixement de Déu és una «màquina antitràgica» (Saint Giron, 2008: 64) perquè és positiva, és una «escala de mà» com la que utilitza Ludwig Wittgenstein per construir el seu *Tractatus* (1921). Per contra, el sentiment tràgic seria la batzegada en caure insospitadament d'aquesta escala fins a una posició prèvia, desconeguda, silenciosa i catastròfica on, paradoxalment, tot apunta que s'hi arribaria de manera lògica¹⁵ i inevitable. Per això, malgrat que la ciència teològica

¹⁵ Només a tall anecdòtic, però igualment il·lustratiu, el mestre Ibn Rushd (1126-1198), més conegut pel seu nom llatinitzat, Averroes, un dels primers comentaristes de la *Poètica* i gràcies al qual tenim notícies del tractat aristotèlic, considera la tragèdia una «ars laudandi», contràriament a la comèdia, que és «ars vituperandi» (Bobes Naves, 1997: 12). Aquest discerniment li permet col·locar la Tragèdia a una branca de la Lògica, més que no pas considerar-la una expressió de la disciplina poètica (1997: 13). Per més informació, vegeu: BOBES NAVES, María del Carmen (1997). «Introducción», a: *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros. pàg. 9-27.

sigui racional i il·luminadora, també pot haver-hi un sentiment tràgic en el devot creient «de carn i ossos» (Unamuno, 2020). En aquesta línia, Hölderlin desacredita Nietzsche i Steiner i afirma que, en efecte, el tràgic grec prefigura el tràgic cristià (Hölderlin, 1965). Igualment, Unamuno exclama:

Así, cada uno por su lado, judíos y griegos llegaron al verdadero descubrimiento de la muerte [...], el sentimiento trágico de la vida [...] es cuando engendra la humanidad al Dios vivo. El descubrimiento de la muerte es el que nos revela a Dios, y la muerte del hombre perfecto, del Cristo, fue la suprema revelación de la inapelabilidad de la muerte, la del hombre que no debía morir y murió. (Unamuno, 2020: 394)

Això no obstant, la dissecció entre els dos termes pot conduir-nos a incongruències greus de fons (Lenson, 1975: 4-6), perquè pressuposa que la tragèdia i el tràgic són entitats independents tot i que relacionables, i comporta que pugui fer-se'n deduccions que, finalment es resolen com apories. En primer lloc, si afirmem que el concepte de tràgic deriva de la tragèdia, en un desplaçament que aniria des de la literatura al pensament, acabem aplicant als textos literaris categories filosòfiques posteriors al seu moment històric i, per tant, alienes a ells —relatives, per exemple, a l'existencialisme filosòfic de principis del segle XX (Escola, 2002: 13). Contràriament, si entenem el «sentiment tràgic» com un universal que funciona ahistòricament, ¿com és possible que expliquem aquest fenomen existencial, encara avui, a partir d'un corpus reduït d'obres dramàtiques escrites fa prop de tres mil anys? Com resol Marc Escola, la relació entre el tràgic i la tragèdia és molt més complexa i intricada del que es pot precisar, justament perquè abans que res, el problema del tràgic és una qüestió de poètica: «Il se trouve que le texte fondateur de la discipline, la *Poétique* d'Aristote, est aussi un livre sur le tragique comme effet d'une syntaxe, laquelle définit proprement un genre littéraire» (2002: 14), ratifica Escola. En altres paraules, el que constitueix tant la tragèdia com el tràgic és, en última instància, el llenguatge. En el primer cas, perquè un gènere literari serà sempre una noció intrínseca a ell i, quant al segon, precisament perquè és gràcies a aquest que es realitza l'*anagnòris* de l'heroi i, conseqüentment, s'esdevé l'efecte de catarsi en el públic —per dir-ho amb el filòsof grec—, o de «suprema revelació de la inapel·labilitat de la mort» —com diu Unamuno. Podem concloure que l'analogia entre el tràgic i la tragèdia no és sinó un entramat laberíntic de retroalimentació i juxtaposició, en què el llenguatge esdevé far i proa, pel sentit de contingència i d'irracionalitat que hi ha al cor de les dues nocions.

Així doncs, el problema del tràgic no rau tant a comprendre'l *des* de les seves conceptualitzacions filosòfiques —i, per tant, limitades tant en el context històric que les produeix com en el que les interpreta—, sinó precisament com un problema que, en cadascun d'ells, abraça l'instant en què l'individu s'adona que no tot pot ser racionalitzat i, com a tal, ha d'acudir a la fórmula literària de la tragèdia per aventurar-se a rompre el mutisme a què el (pre)sentiment sembla obligar-lo. Ja asseverava Benno von Wiese al seu assaig *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel* (1948) que, de fet, el tràgic refusarà sempre de ser tractat amb «fórmules màgiques» (Wiese en Lesky, 1966: 17). Al cap i a la fi, la tragèdia grega, o més ben dit, la necessitat que portà a la creació

de tragèdies gregues, és també «un esfuerzo del espíritu por aclarar el enigma del universo, por entender el sentido último de la existencia humana» (Alsina, 1996: 10). Partint d'aquesta premissa, afirmar o desmentir que la «tragicitat» de fons és o no és sempre igual, resulta una tasca impossible i en bona part estèril. Però la seva denominació ens obre la porta a una deducció fonamental pel nostre objecte d'estudi: hagi o no hagi mort la tragèdia, aquelles societats que pateixen un re-aflorament intuïtiu del sense sentit de l'existència i dels valors que les sustenten —és a dir, una certa re-hegemonització del sentit tràgic de la vida; encara que no ho hagin ni tan sols anomenat—, de ben segur que s'emmirallen en la distància temporal i geogràfica, i mantenen, malgrat elles, alguns elements socials, culturals, econòmics i espirituals en comú (Lesky, 1966: 17-20). Entre ells, la certesa que l'individu es troba en una època crítica, en una pugna inexplicable: «cuando los valores tradicionales tienden a esfumarse y el hombre se encuentra solo ante la vida, ante sí mismo o ante el Absoluto» (Alsina, 1966: 10), talment com Nietzsche assegura que succeí en la Grècia clàssica (Nietzsche, 2018: 33) i com Peter Berger, Roger Griffin i tants altres estudiosos contemporanis, cadascun des de la seva àrea d'estudi, postulen pel món occidental de principis del segle XX. Quan els seus individus veieren fer-se miques al «dosser sagrat» que el sustentava (Berger, 1967: 22-27).

1.3 El «retorn del tràgic» a la literatura contemporània

Ihr last gewiss ein griechisch Trauerspiel?
In dieser Kunst möcht ich was profitieren,
Denn heutzutage wirk das viel.
—JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Faust*, Part I

L'univers sencer té el diàmetre del meu crani.
—MIRCEA CĂRTĂRESCU, *Solenoides*

Exposar detalladament la llarga llista d'elements, situacions, esdeveniments i processos que han portat a un «retour du tragique» (Domenach, 1969) en les societats modernes i, sobretot, en l'inici de la postmodernitat (Maffesoli, 2000) no és exactament l'objecte d'aquesta recerca, però sí que és pertinent assenyalar el perquè del sentiment efervescent i incontenible que tenyeix el període que va des de finals del segle XIX fins als penosos i complicats anys de la segona postguerra mundial, quasi a les portes del segle XXI; el que la historiografia literària anomena «modernisme» i que s'enquadra en el que coneixem com a «crisi de la modernitat històrica» (Arendt, 1996: 151). Encara que molts llibres de text s'entestien a estudiar aquests períodes com a moments històrics separats i autònoms —Primera Guerra Mundial, període d'entreguerres, Segona Guerra Mundial—, en la línia crítica que motiva el llibre *Comunidades rotas* (2019) de Javier Rodrigo i David Alegre, tampoc no hi ha tantes escissions materials ni canvis de paradigma espirituals per tractar distintament els dos conflictes bèl·lics i el breu parèntesi temporal que els separa (2019: 20-22). Així doncs, una mirada que els contempli conjuntament permet parlar, en relació amb aquest moment històric, com el punt en què es consolida la consciència col·lectiva d'haver trencat amb alguna cosa, la sensació d'adveniment del final d'una etapa i una forma de vida, amb el punt culminant en l'Holocaust de la dècada dels trenta i quaranta del segle passat (Kertész, 2002: 26). Nietzsche s'anticipava quan parlava d'aquesta tensió que imperaria en la modernitat, preguntant-se irònicament on quedava la nostra esperança «cuando los auspicios más seguros nos garantizan un [...] un despertar gradual del espíritu dionisiaco en nuestro mundo actual» (2018: 167).

De cap manera no podem afirmar que el filòsof alemany parlés concretament d'Auschwitz, però sí que és fàcil i gens forassenyat pensar que el seu enginy profètic apuntava al sense sentit que semblaria la «terra erma» de la geografia europea després d'ell i, d'una forma encara incipient, també el període temporal dels anys precedents. Una mica en la mateixa línia que la interpretació de Walter Benjamin del famós *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee (Benjamin, 2019: 47), en el qual sembla que el filòsof vulgui advertir-nos de la imminència d'«Auschwitz e Hiroshima, las dos más grandes catástrofes de la historia humana, las dos ruinas más monstruosas, remate de la acumulación que trepa “hasta el cielo”» (Löwy, 2003: 101), just abans de suïcidar-se el 26 de setembre de 1940. Precisament perquè la noció de tràgic, problematitzada al subcapítol anterior, atempta contra els ideals racionalistes de la burgesia il·lustrada (Eagleton, 2003: 17) que Nietzsche i Benjamin tant avorrien, cadascú des del seu respectiu context filosòfic i material. Sembla ben ser,

doncs, que ambdós tenien la certesa de la fatalitat a què el vertiginós, incessant i positivista progrés moral, polític, econòmic i cultural ens havia conduït i la respectiva avocació al sense sentit de la vida. Com desenvolupa el crític literari britànic Terry Eagleton:

[Tragedy] also involves a sense of the limits of knowledge, frontiers to which Kant and Schopenhauer have recalled us in philosophy; but from this scepticism may spring a rebirth of tragic culture, in which myth will once more flourish and wisdom will come to oust science. It is little wonder, then, that tragedy and philosophy should be at daggers drawn, given that the former signifies an irreducible mystery or opacity in human affairs which is impenetrable to anything as lowly as cognition. Tragedy, in this sense of the term, is counter-Enlightenment. (2003: 18-19)

En aquest sentit, amb la proclamació nietzscheana de la mort de la tragèdia (Nietzsche, 2012: 33-34) i la posterior afirmació sobre la mort de Déu (Nietzsche, 2019: §108 i §125), assistim més aviat a la mort de la mort de la tragèdia: a una crida pel seu retorn quan aquesta vella i gastada filosofia racionalista, juntament amb els seus mitjans, ja no pugui abastir la realitat fragmentària i inconnexa.

L'autor de *Die Geburt der Tragödie* (1872) disparava, però, no cap a la noció d'absurd de les propostes filosòfiques de Jean-Paul Sartre i Albert Camus que, al capdavant, poden ser llegides com la «punta extrema» de l'humanisme ateu, reconciliador i optimista de la modernitat (Domenach, 1969: 195), sinó al mutisme de les criatures infrahumanes de Samuel Beckett, al so indesxifrable de la «glotis oberta» de Paul Celan o al murmuri mut del «llenguatge dels peixos» que buscava Rainer Maria Rilke; a la lúcida bogeria dels personatges de Georg Büchner o a l'esquizofrènica desconfiança de les paraules d'Ernst Herbeck (Hertmans, 2009: 19-26). No hi ha cap teoria, cap argumentació, cap hipòtesi que abasti completament el perquè d'Auschwitz (Mèlich i Bárcenas, 2000) i encara menys l'horror que suposa saber que, amb ell, la mort ha estat convertida en producte, que s'ha maquinitzat fins i tot —i amb una finalitat concreta al seu darrere—, la fórmula amb què els homes deixen de ser al món (Arendt, 2003: 68). Paradoxalment, aquest fet sembla presentar-se *també* com un esdeveniment inevitable (Bauman, 2015: 28-29; Griffin, 2007: 80), com un succés «“normal”, no en el sentido de algo familiar o de un componente más en una larga serie de fenómenos desde antiguo descritos, explicados y aceptados [...], sino “normal” en el sentido de que se ajusta plenamente a todo lo que sabemos de nuestra civilización [y] del espíritu que la guía» (Bauman, 2015: 29). L'error, com en la tragèdia clàssica, fou imprevisible: però el seu destí, igualment com en ella, s'entreveia des de lluny. Per això, Stefan Hertmans estableix que els nous motius que vehicularan el sentiment tràgic són, entre altres, la bogeria i la política (2009: 12).

Això no obstant, en la línia del que hem argumentat al subcapítol anterior, la veritable qüestió que cal abordar a propòsit del retorn del tràgic en època contemporània és la possibilitat del seu desplaçament, des del gènere dramàtic a altres modalitats literàries (Chevallier, 2002: 20; Lenson, 1975: 27), precisament perquè aquest es vehicula i dilucida sempre, com hem vist, des de i a partir de la literatura (Domenach, 1969: 21; Benjamin, 1990). És evident que la pèrdua de la dimensió col·lectiva i política del gènere teatral en les noves condicions d'individualitat de les pràctiques i les

activitats humanes condueixen a una intransferència comunicativa (Szondi, 1994: 23-25) i a una davallada de rellevància d'aquest entre les altres *espècies* literàries, menen a una «crisi del drama»¹⁶ (Szondi, 1994: 24) —ja que «la posibilidad del drama depend[e] de la posibilidad de diálogo» (1994: 22). I al seu torn, aquesta l'incapacita per ser el principal substrat per a la literatura tràgica. Molt probablement, la hipòtesi d'una tragèdia no dramàtica faria arrufar el nas a Steiner, ja que, com hem exposat anteriorment, la forma teatral és, pel teòric i crític literari, condició *sine qua non* de la producció literària tràgica. Potser podria arribar a considerar-la part del que, al prefaci de la reedició de 1980 de *The Death of Tragedy*, establia com a «tragèdia atenuada» (Steiner, 2011: 13), molt en la línia de la proposta de Lesky de diferenciar entre tres formes de la representació tràgica en la modernitat: la que incorpora una «visió radicalment tràgica del món», la que parteix d'un «conflicte tràgic absolut» i la que exposa una «situació tràgica» (1966: 31-32). Ara bé, ¿com es reconfigura aquest en la creació literària d'una societat que es regeix per l'absència de Déu(s) —diguem-n'hi altrament principis fonamentals—, que puguin col·lidir i mantenir-se en xoc per tal d'encarnar la lluita del racional contra l'irracional i de l'humà contra l'inhumà que hi ha al rerefons de la tragèdia àtica? I encara una altra qüestió: ¿com és possible el mateix acte de *representació* literària després de la ruptura formal a què ens abocà la modernitat artística, que condemnava la literatura a emprendre un camí hermètic i aliè a la realitat terrenal? (Barth, 1983: 288-289).

Peter Szondi dóna resposta a la primera d'aquestes antítesis desplaçant l'esforç estètic del tràgic, des de l'acció *objectiva* clàssica a la interioritat psicològica dels personatges (Szondi, 1994). No es tracta, tanmateix, de construir una cartografia ideològica i personalíssima de l'heroi, sinó de traslladar el conflicte còsmic grec en el si d'un crani concret i particular, tot sencer «en el diàmetre del seu crani», per dir-ho amb el protagonista de Mircea Cărtărescu. De fet, aquesta solució no és veritablement una corrupció de l'essència del tràgic, ja que la tradicional extrapolació que fem de la Grècia clàssica com un món objectiu, ordenat, clar i diàfan és només responsable de l'intent idealista i de la «impressió apol·línica» moderna, d'explicar aquell món sota els paràmetres vigents (Hertmans, 2009: 200). Perquè «en el moment d'arrancada de la qüestió del saber», com esbossa Ferrer Gràcia —ergo, en l'inici de la filosofia i el vast parèntesi històric on daten les primeres tragèdies (Escola, 2002: 16-17)—, «les coses no són res fora o amb independència de la seva relació amb els homes, de l'ús que aquests en fan o del paper que juguen a la vida humana» (Ferrer Gràcia, 2012: 29). Per tant, si després de Descartes entenem la realitat mitjançant la dialèctica subjecte-objecte (Levins i Lewontin, 1985: 272-278), és evident que si aquest mètode de coneixement fracassa, l'expressió literària tràgica es reclourà en els espais més pregons de la ment de les seves criatures. En altres mots, els cinc elements bàsics per a la tragèdia contemporània dels quals ens

¹⁶ A partir de l'anàlisi de les dramaturgies d'Ibsen, Txékhov, Strindberg, Maeterlinck i Hauptmann, Peter Szondi estableix que els canvis materials de la modernitat històrica han derivat en canvis en les dinàmiques socials que, al seu torn, han repercutit en la forma dramàtica, fent-la més «oberta». La relació «primitiva» que aquesta mantenia amb la realitat fan que altres expressions literàries «més èpiques» prenguin relleu en detriment del teatre: «El desarrollo de la acción se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando éste respecto a aquél como el relator épico respecto al objeto de su relato» (Szondi, 1994: 126).

parlava Pavis (1998) es reconfiguraran en conflictes interns, subjectius, dels protagonistes dels textos moderns. Així doncs, l'*hybris*, que ja en la tragèdia grega era un dels elements diferenciadors entre els herois tràgics i els èpics, i de la resta de ciutadans, prendrà el relleu del funcionament de la literatura tràgica en època contemporània, desplaçada en la bogeria, el deliri o l'hermetisme cognitiu tan característics de la literatura moderna (Hertmans, 2009: 26).

Per consegüent, la primacia de l'acció aristotèlica, l'acció que calia mimetitzar en la tragèdia àtica, es diluirà en una nova fórmula d'expressió literària tràgica sense herois únics (Rubio, 2010: 336) i on l'exterior, per tant, no serà sinó la subjectivització que en fan les veus del discurs (Sarrazac, 2008: 143), en l'eterna i aporètica repetició temàtica i formal de la crisi de la representació del segle XX que condemnava la literatura a ser un reflex inestable de la ment de les seves criatures (Chevallier, 2002: 167). Cal apuntar, seguint aquesta lògica, que la nova literatura prendrà principalment cinc trets més o menys consolidats. En primer lloc, s'acomodarà més fàcilment a les formes curtes de la prosa de ficció (Lenson, 1975: 27), ja que, en contraposició al desplaçament de l'èpica a la novel·la —ambdues generalment iniciades *in media res*—, la tragèdia clàssica i la narrativa breu, tant per extensió com per limitacions temporals, han de començar *in extremis* (Lenson, 1975: 24-25), possibilitant la sensació de formar part d'aquest cúmul d'esdeveniments precipitats, caòtics i no sotmesos a les normes del temps. Justament per això, exposa Karl Jaspers, el tràgic s'ajusta tan bé a l'estètica modernista, perquè «lo trágico está ante la intuición como un acontecer que muestra el cruel excitante de la existencia humana» (1960: 32). Així mateix ho garantia Paul Ricœur asseverant que el veritablement tràgic és el coneixement d'un mateix (1990: 451). I René Habachi feia encara un pas més enllà quan, a propòsit d'aquest «nou tràgic», assegurava «reconoceremos [su] precisión [...] en que todos entramos en él, en que no deja a nadie en la puerta. [...] Lo trágico griego tenía algo de aristócrata, ¿cabe decir que el nuevo es demócrata?» (Habachi en Domenach, 1969: 253). I si, a més, tenim en contra l'apunt del sociòleg francès Michel Maffesoli: «face au monothéisme de l'homme-Dieu, du Maître-Père, la féminisation est toujours synonyme de polythéisme, de valeurs plurielles et antinomiques» (Maffesoli, 2000: 209), podem afegir que la segona de les característiques dels herois tràgics de la (post)modernitat serà que aquests s'encarnaran, preferiblement, en els personatges femenins anònims, democràtics, dels textos literaris, talment com és el cas de l'heroïna en *La douleur* de Duras.

Així i tot, sabem perfectament com acaba el conflicte tràgic i no és amb la victòria individual —moral, material, intel·lectual— del protagonista, fins i tot encara que segueixi en vida al final del relat —com per exemple succeïa al desenllaç de la trilogia d'Èsquil, l'*Orestíada*—, perquè l'*anagnòris* només pot tenir lloc un cop assolit el desastre absolut (Steiner, 2011: 143). En aquesta línia, Eagleton (2003), recuperant el pensament lacanià, interpreta que l'esforç antic del sacrifici que fa l'heroi per tal de combatre el poder dels déus o la Natura, transmuta en la literatura contemporània tràgica tot fent un homenatge a l'altre (2003: 275-278). Aquesta és el tercer punt diferencial entre la

tragèdia antiga i la moderna: si l'heroi tràgic antic era eliminat de l'escena material per tal que es reafirmés un fonament bàsic de la vida en comunitat, l'heroi tràgic modern haurà de renunciar a la pròpia existència, sense que aquest fet impliqui una mort física literal, per demostrar a l'*altre* el valor que la legitima a tall individual. No es tracta de confirmar veritats absolutes o comprovar dogmes preestablerts, sinó de fer extensiu el sentit personal de cada vida particular als qui envolten al protagonista. No, però —només— als altres personatges. L'*altre* és, al capdavant, també el que hi ha a l'altra banda del text: autor i lector. Per això mateix, Benjamin defensava que el tràgic modern faria néixer un nou ordre social que recuperaria la vida en comunitat (Benjamin, 1990: 318). Gràcies a ell hi havia possibilitats de reconquistar la dimensió ètica de l'art i la literatura que el filòsof alemany veia en perill pels nous senders estètics que empenia la creació al tombant del segle XX. Senders estètics pels quals, per tant, caminaria l'escriptura de Marguerite Duras.

Part II. La condició tràgica
en *La douleur* de Marguerite Duras

2. L'ESCRITURA DE MARGUERITE DURAS: ENTRE LA FICCIÓ I LA MEMÒRIA

2.1 Una poètica (post)modernista

Qu'important des mots qui ne percent pas ce silence.
Qu'importe de parler d'un «moment de tombe» quand chaque parole
n'est rien puisqu'elle n'atteint pas l'au-delà des mots.
—GEORGE BATAILLE, «La Méditation»

«On peut aussi ne pas écrire, oublier une mouche. Seulement la regarder» (Duras, 1993: 30), afirma Marguerite Duras (1914-1996) al final del seu estrany *roman* dedicat a la relació embrollada entre la vida i la creació literària, *Écrire* (1993). Potser és cert que s'escriu només per a veure morir una mosca al jardí d'una casa gran als afores de París. Potser és que l'única escapatòria al veredict de l'obsenitat i frivolitat que Adorno havia afirmat per l'art després d'Auschwitz es troba en l'agonia dels darrers moments de vida d'aquest insecte ordinari. O potser és que l'eco silenciós de l'assassinat de Déu se sent millor en l'últim zumzeig de les seves ales. Sigui com sigui, la literatura de Duras es troba a la cruïlla d'aquestes tres afirmacions, que si bé semblen disjuntives o poden ser excloents, s'assimilen en la màxima que escriure, «c'est se taire. C'est hurler sans bruit» (Duras, 1993: 28). En aquest sentit, intentar incrustar l'obra de l'autora en els murs d'una «poètica postmoderna», segons li escau i se l'encasella per cronologia i estètica, no és només una tasca d'enorme complexitat i contradicció —talment com ho és intentar incrustar-la de manera categòrica en qualsevol altra tendència literària—, sinó també en bona part irresoluble, ja que la mateixa paraula «postmodernisme» condueix a un enorme ventall de definicions, sovint irreconciliables, i s'enfronta a la problemàtica de *dir-se* en el mateix moment d'estar-se desenvolupant, amb les dificultats afegides que això suposa, sobretot la que comporta la poca distància de mira i anàlisi. I encara més si li afegim la reticència del postmodernisme a erigir-se en teoria (Bertho, 1993:90-91), ja que els seus dissenyadors el conceberen augurant la inexistència de *métarécits* que expliquessin la realitat i la literatura d'una manera definitiva. Així mateix, els diferents intents de delimitació del postmodernisme apunten a elements tan variats que, sovint, resulten fins contradictoris (Eco, 1980). La mateixa construcció lingüística del terme, format per un sufix que, tot i que sembla que indiqui superació i trencament, tampoc no se n'acaba de desvincular del tot, és en si mateixa paradoxal. De fet, Andreas Huyssen assegura que, en definitiva, aquesta literatura «prefiere renunciar a la preocupación central de la vanguardia de un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero aspira a la condición de vanguardia en su presentación de las tendencias actuales» (Huyssen, 2002: 310).

D'entrada, malgrat l'exercici classificatori de presentar el corpus textual i artístic de Duras sota l'etiqueta «postmodernista» resulta, com a mínim, incomplet. No fer-ho, per contra, significa

assumir la seva condició de «moderna»¹⁷, en tant que moviment literari precedent, i aquest tampoc no li fa justícia. El més rotund que podem afirmar és que la seva escriptura es col·loca en un terreny pantanós entre l'existencialisme i l'avantguarda, la modernitat i la postmodernitat (Săfranek, 1998: 59), transitant entre els recursos formals i la incipient formulació d'una «écriture féminine» (Cixous, 1995: 179) del postmodernisme i l'aspiració profundament i utòpica de l'Art Nouveau de principis de segle. De fet, Marguerite Duras nasqué el 1914 a Gia Định (Saigon, Indoxina), en plena ebullició de l'*Avant-garde* francesa, políticament compromesa amb els ideals si no comunistes, sí plenament d'esquerres. Al mateix temps, però, que el país es mantenia encara com una potència imperialista a escala mundial (Rodrigo i Alegre, 2019: 345). Tres anys després, tenia lloc el famós i polèmic gest de Marcel Duchamp de col·locar, a la mostra d'art de Nova York que organitzava la Société des Artistes Indépendants, un orinal qualsevol i signar-lo anònimament en qualitat d'artista (Jiménez, 2019). Per molts, aquest artista francès nacionalitzat americà significa el zenit dels objectius rupturistes de les avantguardes, especialment d'aquells més crítics i disruptius amb la tradició de les arts mimètiques i, precisament per això, es considera el primer postmodern (Jameson, 1994: 56). En la mateixa línia podem considerar la figura pública de Duras: si bé la seva producció literària no s'iniciaria fins a la dècada del 1940 amb la publicació de la novel·la *Les impudents* (1943) (Adler, 2000: 169) i la teorització de la postmodernitat no tindria lloc fins a finals dels anys setanta amb *La Condition postmoderne*¹⁸ (1979) de Jean-François Lyotard, molts dels recursos lingüístics i literaris que emprà s'inscriuen en aquesta estètica *avant la lettre*; tot i que, de fet, no es faria hegemònica a França¹⁹ fins als darrers anys de la seva trajectòria —un cop consolidat el seu estatus com a escriptora després de l'èxit de *L'Amant* (1984), que la catapultà a la fama amb un enorme reconeixement públic i mediàtic, gràcies a l'obtenció del Premi Goncourt el 1984 (Adler, 2000: 512-513).

Per tant, amb l'obra artística de l'escriptora i cineasta francesa, en general, i amb *La douleur* (1985), en particular, ens trobem davant d'un corpus textual híbrid que, amb una prosa concisa i fragmentària, fa seves algunes de les premisses del postmodernisme més estrictament literari (Crolla, 1999: 15) i, d'altra banda, flirteja amb moltes de les altres tipologies textuais, com bé podrien ser-ho el dietari convencional i les memòries; ambdues dubtoses de l'hermetisme i el laberint de jocs i pautes meta-literaris en els quals s'ubica la narrativa postmodernista (Barth, 1983). Justament en *La douleur* assistim a un breu i infernal monòleg interior que, presentat en forma de

¹⁷ Per una definició del modernisme literari i les seves característiques principals, vegeu: BRADBURY, Malcolm, i MCFARLANE, James. *Modernism*. Brighton: The Harvester Press, 1978.

¹⁸ Malgrat que Lyotard fou el primer a construir una reflexió filosòfica i sociològica que expliqués la nova realitat material a partir de la noció de «postmodernitat», no seria fins a l'any 1982, amb la segona edició de *Five faces of modernity* (1977) de Matei Călinescu —en la qual afegia un nou capítol dedicat al «Postmodernism» per combatre l'obsolescència del seu mateix llibre— que es parlaria d'aquest terme en el terreny de la crítica cultural i artística.

¹⁹ És important matisar, com fa Andreas Huyssen, que «en la esfera de la vida intel·lectual francesa, el termino “posmodernismo” sencillamente casi no circulaba en los años sesenta, y aun actualmente no parece implicar la ruptura con el modernismo que sí denota en Estados Unidos» (2002: 329).

diari personal, ens autoritza a assistir al deliri agut del corrent de consciència malaltís. Ho és fins a tal punt que fagocita en paraula interior els concisos i secs diàlegs *externs* que aquesta suposadament recorda i transcriu. L'«stream of consciousness» (James, 1890: 239), el gran descobriment de James Joyce i Virginia Woolf i el tret canònic de l'escola modernista, serveix a l'autora per engolar en una única veu els personatges aliens i, alhora, desdoblar el jo-narrador en altres, per tal que aquest no es pugui reconèixer ni a si mateix com a unitat compacta, aguditzant així la impressió de follia i hermetisme. Per il·lustrar-ho amb un exemple, vegem l'entrada al Diari del 24 d'abril de 1945:

24 avril.

Il est onze heures et demie du matin. Le téléphone *qui* sonne. *Je suis* seule, *c'est moi qui* répond. *C'est* François Mitterrand, dit Morland. (sic) (Duras, 1985: 56)

El «Je», subjecte gramatical, es converteix en objecte amb el «c'est moi» que respon; i aquest, al seu torn, acaba per diluir-se en *altre* gràcies a la repetició d'estructures sintàctiques: «*qui* sonne», «*qui* réponds» i «*c'est moi*», «*C'est* François». Aquests, a més, s'assimilen gràcies a la similitud fonètica de les respectives últimes síl·labes, com passa parcialment també amb els vocables «sonne» i «seule». Així, el jo esdevé, primer, objecte inanimat —el telèfon— i tot seguit en l'individu altre que està a punt de contestar a l'aparell per parlar. És talment com si els significants s'haguessin deslligat del sentit que incorporaven, i ara els subjectes que els diuen naufraguessin sols en un «mar del llenguatge» (Piglia, 2000: 63) xuclador i vacu.

Així mateix, *La douleur* es llaça amb passatges venidors i ja transcorreguts d'ell mateix, com també amb altres creacions literàries i amb les criatures que les poblen²⁰; s'estén per la seva obra llançant un ham al futur i alhora al passat (Domenach, 1969: 220): esdevé en si mateix un món críptic, extraterrenal i eclèctic (Cohen, 1993: 58). Un món que, com postula Alain Robbe-Grillet a *Pour un nouveau roman* (1961) a propòsit del moviment literari²¹ que acaba d'encetar, no «est ni signifiant, ni absurde; il est, tout simplement» (1961:18). Tanmateix, i malgrat el desig de distanciar-se de la realitat tangible, el text no pot desfer-se de la mà que els escriu, igualment com aquesta no pot renunciar al cos que la sustenta. I aquest cos és indissociable de la seva condició femenina (Cixous, 1995: 8). En altres paraules, la implicació corporal a l'escriptura durasiana és consubstancial a la interpretació del seu text, igualment com la corporeïtat inherent de la *lletra* és l'únic camí que roman obert perquè la paraula no esdevingui sols una taca de tinta en un full en blanc. Com exposa Luce Irigaray, l'«écriture féminine» s'afirma en el cos per transcendir-lo i «permanecer [así] en lo abierto, siempre a la escucha de lo exterior, del mundo» (Irigaray, 2010: 97). Per això, la literatura de

²⁰ Per exemple, el personatge de Théodora Kats apareix a *Les Chantiers* (1954), Yann Andréa Steiner (1992), al film *Détruire dit-elle* (1970) i al conte «Théodora» (1992), inclòs a la revista *Las Nouvelles Littéraires* (Bogaert, 2012: 189-197).

²¹ Al llarg de la seva vida, Duras va mostrar sempre reticències en ser inclosa com a escriptora del *nouveau roman* de Robbe-Grillet. El 20 de gener de 1962, afirmaria a *Le Monde* que «le Nouveau Roman est perclus de consignes alors quel seule consigne d'un écrivain serait de n'en avoir aucune» (Duras en Saint-Phalle, 1962: 08). Per la seva banda, contràriament, l'escriptor i teòric d'aquest nou *roman* francès, s'entossudia i afirmava públicament incloure-la sota el paradigma dels Nouveaux Romanciers (Calle-Grube, 1981: 7). L'opinió de Christiane Blot-Labarrère (1999) és il·luminadora a propòsit d'aquesta contradicció, ja que aposta per fer una lectura del corpus literari durasià més enllà de les declaracions públiques de l'autora, sense obviar les singularitats i les diferències de l'estil de la seva prosa respecte de les dels altres integrants del *nouveau roman* (1999: 137-138).

Duras no pot esdevenir-se sense la seva dimensió epidèrmica, sensorial: «Escriure és com plorar [...] amb tot el cos» (Duras, 1993b: 28), que diu l'escriptora a *Yann Andrea Steiner* (1992) o a *Écrire* (1993): «On est acharné. On ne peut pas écrire sans la force du corps» (1993: 26). El corpus textual de Duras és, per tant, també una premonició literària de la consolidació d'aquestes perspectives feministes de l'anàlisi i teoria de la literatura, encapçalades per Luce Irigaray, Monique Wittig i Hélène Cixous; teories que beuen i es configuren partint dels postulats del postmodernisme postestructuralista d'arrel lacaniana, que emergirà amb força en el si de l'ebullició intel·lectual a finals del segle passat (Huyssen, 2002).

En definitiva, l'obra durasiana reuneix uns trets ben característics de l'estètica postmoderna de l'art i literatura, segons han establert crítics i estudiosos de la talla de John Barth (1983: 285) —no sense fer-ho irònicament. A la vegada, l'autora francesa basteix la seva proposta poètica amb una escriptura sobre la impossibilitat de l'escriptura, en la lògica «[d]el modernismo *par excellence*» (Huyssen, 2002: 322). Així doncs, en textos com *La douleur*, el llenguatge sembla que s'extirpi a si mateix per mostrar la seva insuficiència en dir l'horror d'Auschwitz i el sense sentit de les paraules (Griffin, 2007: 27), emparentant-se amb aquell Lord Chandos a qui, segles abans, els mots havien abandonat i tenia la sensació de trobar-se en un «jardí ple de remoroses estàtues sense ulls» (Hofmannsthal, 1981: 94). Alhora, com ja hem mencionat, l'autora invoca l'esperit iconoclasta de l'avantguarda més crítica socialment i política, desafiadora de l'estètica burgesa imperant, tot trencant amb les formes narratives convencionals: els gèneres literaris es combinen, el jo-narrador es projecta en una multiplicitat de veus i temps diferents, i text i imatge s'aniquilen cap al no-significable de la mort de Déu (Kristeva, 2020: 245). Amb la pretesa lleugeresa i amenitat de qui fa escórrer automàticament la consciència a través de la pàgina en blanc, Duras satura el seu escrit d'una ironia, filla a parts iguals del saber que «non si può più parlare in modo innocente» (Eco, 1980: 529) —«No hi ha cap llibre joïós sense indecència» (1993b: 28), per dir-ho amb l'escriptora—, i de l'ús atàvic d'aquesta en el drama clàssic sofoclià, talment com analitzarem en el capítol tercer. «Duras [...] comparte su risa con la tragedia», exclamava Enrique Vila-Matas (2006: 3). I és en aquest laberint verbal on situem *La douleur*, que la tragèdia moderna pot reformular-se, entre el més *aproximadament* modern —en el sentit barthià de l'adverbi (Barth, 1983: 284)— i el manierisme que suggereix l'etiqueta «post» a una literatura que si bé no pot omplir-se del tot, tampoc no s'ha acabat d'exhaurir²².

²² L'oració fa referència als títols dels dos articles de John Barth, traduïts al català per Quim Monzó, a propòsit de la definició de la narrativa moderna —«la literatura de l'exhauriment»— i la postmoderna «la literatura del reompliment». Vegeu: BARTH, John. «La literatura de l'exhauriment» i «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)», a: *Els Marges: revista de llengua i literatura*. Barcelona: L'Avenç, 1983. pàg. 269-278 i pàg. 279-289.

2.2 Les màscares del «jo» en la narrativa autobiogràfica

Puis-je faire du journal une œuvre?
—ROLAND BARTHES, «Délibération»

Cal una mica de mentida per imaginar-nos
que perseguim una mica de veritat.
—MONTSERRAT ROIG, *Dignes que m'estimes encara que
sigui mentida*

Una possible definició de la literatura, probablement en la seva forma més breu i esquemàtica, és la que la considera «l'art de la paraula»²³ o «l'art del llenguatge»²⁴ (Genette, 1991: 9). La literatura és, per tant, artificial, irreal: un producte de la ficció (Eagleton, 1998: 11). Segons aquesta premissa, *La douleur* de Marguerite Duras no és literatura. Des de la classificació aristotèlica de la realitat, en què la *Poètica*²⁵ quedava en el terreny de la imitació²⁶ —fins i tot en el cas que aquesta fos la còpia més fidedigna de la realitat—, la vida *real* d'un individu quedava exclosa de l'àmbit literari. Un diari personal, en tant que expressió escrita «[d]els fets esdevinguts» (DIEC, 2021) i les vivències i pensaments d'un individu, pertany, doncs, a un altre àmbit de les activitats humanes. Si no és literatura, difícilment formarà part de cap dels seus gèneres, de manera que parlar d'una possible re-actualització de la tragèdia en la literatura contemporània palpable en textos com *La douleur* no tindria massa sentit. Això no obstant, el llibre es col·loca sempre en biblioteques i llibreries al prestatge de «Literatura francesa», i és ben cert que hi ha ben poc que ens assegurí, a banda de les mateixes declaracions de l'autora a la primera pàgina del llibre (Duras, 2019: 15), que allò fou escrit originalment en forma de dietari i no és tot una fabulació posterior, de quan la revista *Sorcières* li encarregà la publicació d'un text de joventut (Adler, 2000: 185). En efecte, no foren pocs els crítics que qüestionaren la veracitat de la història narrada, i molts arribaren a afirmar que s'havia inventat la troballa i havia escrit íntegrament l'obra a principi dels anys vuitanta (2000: 186). «Había contado tantos cuentos», argumenta Adler, «que ya nadie la creía. Sin embargo, los cuadernos²⁷ existen» (2000: 187). Tot i això, l'autora ens presenta aquests escrits com una troballa inèdita,

²³ Segons la primera accepció que ens brinda la Real Academia Española (RAE), la literatura és el «arte de la expresión verbal», en el qual l'«expressió verbal» és el «que se refiere a la palabra, o se sirve de ella» (RAE, 2021). Segons el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC), la literatura és l'«art d'escriure i de llegir, coneixement de tot el que ha estat escrit» (DIEC, 2021).

²⁴ Són nombrosos els teòrics que van en aquesta línia. Jean Ricardou, per exemple, en el seu recull d'articles de crítica literària *Problèmes du nouveau roman* (1967), estableix que: «La littérature, après tout, ne constitue pas un objet parmi tant d'autres: tout son être est un être de langage. L'écrivain dit quelque chose, même s'il semble ne pas toujours dire les choses. L'œuvre dessine, dès lors, sinon le monde, du moins un monde. Sur le mode de l'irréel plutôt que du perceptuel, sur le mode imaginaire ou mémoriel, peut-être» (1967: 25).

²⁵ El mot «poètica», amb què Aristòtil bateja el seu tractat de teoria literària —en grec original *Περὶ ποιητικῆς*; *Peri poiètikês*—, deriva del grec *ποίησις* —*poiesis*. Fou emprat anteriorment i en la mateixa línia per Plató a *El convit*, quan aquest relaciona, per boca de Diòtima, la noció de «produir» o «fer» amb la mateixa creació literària (Plató, 205c).

²⁶ Com els estudis més recents afirmen, la paraula *mimesis* no denota exactament una imitació de l'objecte gramatical, sinó que pot recaure també en el subjecte. El seu verb, *mimesthai* —que podem traduir literalment per «fer mimesi»—, funciona aproximadament com un verb copulatiu de les llengües del nostre entorn, i consisteix a «produir i presentar una cosa que té a veure amb una altra —l'objecte—, però que és diferent d'aquesta altra; per començar, aquesta cosa és produïda amb materials propis» (Rius, 2017: 21-22).

²⁷ Actualment, els quaderns de guerra originals es conserven a l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC) de París (Adler, 2000: 187).

gairebé inexplicable: «Quant l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison? Je ne sais plus rien» (Duras, 1985: 13), esbossa a l'inici.

Tanmateix, com ha estudiat Araúxo García en la seva tesi doctoral (2006), Duras comença a introduir el dietari com a forma narrativa genèrica del seu projecte literari des d'abans de la publicació de *La douleur* (Araúxo García, 2006: 133). Des de la dècada dels vuitanta, en la redacció d'algunes novel·les com *L'Homme assis dans le couloir* (1980) i *L'été 80* (1980), la narrativa autobiogràfica comença a envair estilísticament la seva prosa de ficció. I, de fet, d'ara endavant, rarament abandonarà aquest dispositiu textual en les seves creacions literàries (Araúxo García, 2006: 172). L'enorme maleabilitat literària que el registre formal li proporciona, converteix el dietari en el substrat idoni per abocar-hi les seves confessions i les de les seves criatures literàries, el mitjà perfecte per fer prevaldre el mot per damunt de les accions i la recerca verbal per damunt la teoria, tret arquetípic del *nouveau roman* postmodern (Robbe-Grillet, 1963: 114). En aquest sentit, podem dir que la narradora del relat durasià no és la Marguerite Duras-autora, però sí que la hi trobem constantment com a «auteur impliqué»²⁸ (Genette, 1983). D'aquesta manera, sigui de forma inconscient o deliberada, es confon vida i obra fent que el «jo» real irrompi en la diegesi quan més convingui, la modifiqui introduint-li veritat pròpia o la falsegi presentant-la com un relat unívoc i veritable. Es mesclen així les dues realitats —la literària i física— en un joc de màscares en què el jo del text, per tant, és jo i és altre a la vegada (Segarra, 2021: 10).

D'altra banda, sabem des de la publicació de *La confesión: género literario* (1943) de María Zambrano que la diferència entre els gèneres literaris ha deixat de ser el grau d'elevació del seu estil lingüístic —com passaria fins a l'entrada de l'edat moderna (Auerbach, 1969)—, pel contrast de les «necessitats de vida» que els origina a cadascun (Zambrano, 1995). Com argumenta la filòsofa espanyola:

No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse. Y en el origen común y más hondo de los géneros literarios está la necesidad que la vida tiene de expresarse o la que el hombre tiene de dibujar seres diferentes de sí o la de apresar criaturas huidizas. La necesidad más antigua, fue la más alejada de la expresión directa de la vida. La poesía primera, como se sabe, es un lenguaje sagrado, es decir objetivo en grado sumo. (1995: 25)

En aquesta línia, la confessió consenteix que es desdibuixin les fronteres de l'autor i la veu del text, precisament perquè és la forma d'expressió escrita en què l'individu

no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto con el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. (Zambrano, 1995: 29).

²⁸ El concepte d'«auteur impliqué», com exposa Genette, és manllevat del que Wayne Booth havia desenvolupat en anglès com a «implied author». Així doncs, en cada relat poden rastrejar-hi «deux» instances: l'auteur réel et l'auteur impliqué, c'est-à-dire l'image de cet auteur telle qu'elle pouvait être construire —par le lecteur, bien sûr— à partir du texte» (Genette, 1983: 95-96).

Talment com podem entreveure en *Confessiones* (397-401) de Sant Agustí, *Les Confessions* (1765) de Rousseau, *Le Tunnel* (1948) d'Ernesto Sábato, *Alexis* (1929) de Marguerite Yourcenar (Pageaux, 1994: 122) o, fent-ho extensiu a casa nostra, *El quadern gris* (1966) de Josep Pla —textos d'èpoques i cronologies ben allunyades, i de llenguatges i registres ben oposats—, *La douleur* comparteix aquesta necessitat de voler incórrer en la relació indeslligable de la vida amb l'escriptura i fer-ho, doncs, en la seva forma més estreta possible, que no pot ser sinó la confessió, amalgama de record i invencions. En paraules d'Ariadna Crolla, en el corpus literari de Duras assistim a un «dislocamento elíptico del yo» (1999: 20-21).

Així i tot, quan es publicà *La douleur* l'any 1985²⁹, quaranta anys després de la seva suposada redacció, Marguerite Duras afirmava no haver retingut a la memòria l'existència de les dues llibretes³⁰, desades també durant quaranta anys en uns armaris blaus de la casa de Neauphle-le-Château, en què va escriure l'infern del mes d'abril de 1945, substrat experiencial d'on naixia el llibre. Així ho reconeix a l'incipit de l'obra: es reconeix en la cal·ligrafia del Diari³¹ i «en el detall de què hi [diu]» (Duras, 2019: 15), però que no en guarda records i sent basarda pel que s'hi conta. Com ha confirmat Paul-John Eakin a propòsit del grau de veritat en les narracions autobiogràfiques³² (1985: 9-10), tampoc no tenim manera de saber si Duras és honesta, si efectivament havia esborrat completament de la seva ment haver estat escrivint durant l'últim mes de l'ocupació nazi a París, a finals de la Segona Guerra Mundial, sobre l'espera forassenyada del marit deportat a un camp de concentració. I si acceptem que és molt probable que els fets s'esdevinguessin així vertaderament, tampoc no podem aconseguir desxifrar del tot què és el que afegí, esborrà i canvià quan finalment fou publicat el text. En aquest sentit, el Diari es converteix en un híbrid textual al marge de la classificació tradicional dels gèneres (Araújo García, 2006), en una heterogènia i discontinua³³ mescla de tipologies textuais pràcticament impossible de delimitar (Barthes, 1991: 177-178), entre la ficció i l'autobiografia, el monòleg en primera persona i el narrador aliè omnipresent a l'escenari dels fets, tot i descriure'ls des de la subjectivitat més perfilada.

²⁹ Una primera versió de *La douleur* fou publicada a la revista *Sorcières* el 1976, sota el títol «Pas mort en déportation», en un número dedicat, no sense una ironia vertaderament grotesca, al menjar i als àpats culinaris (Conte Imbert, 2014: 175). El mateix text seria posteriorment recopilat i per *Outside*, l'any 1981. No seria fins al 1985 que apareixeria, ja de forma plenament literària i en la versió que coneixem actualment, publicat a l'editorial Gallimard de París (Adler, 2000: 528).

³⁰ Com exposen els prologuistes de la traducció catalana dels *Quaderns de guerra* de Marguerite Duras, Sophie Bogaert i Olivier Corpet, hi havia un total de quatre quaderns, farcits de guixades, fragments inconnexos, pensaments personals i esborranys escrits durant el període que va del 1939 al 1945 que, per diferents que es presenten a priori, semblen tots haver estat redactats «d'un mateix raig» (Bogaert i Corpet, 2008: 9).

³¹ La majúscula del «Diari» és emprada per Duras per fer referència als escrits concrets que articulen *La douleur*, presentat en la tipologia d'un dietari personal. En aquest treball l'ús de la majúscula en el mot Diari, quan faci referència concreta al llibre, seguirà la decisió de l'autora.

³² A *Fictions in Autobiography*, Eakin atesta: «We want autobiography to be true, we expect it to be true more or less, and most of us are content to leave untested the validity of its claim to a basis in verifiable fact; most of time we are not in a position to make such a test anyway» (1985: 9).

³³ Roland Barthes considera que la discontinuïtat és, de fet, el tret característic dels Nouveaux Romanciers, precisament perquè gràcies a ella, se substitueix la vella «esthétique de la "variation"» per celle de la «translation»: moderne, sans doute, puisqu'on ne la trouve que dans quelques oeuvres d'avant-garde» (1991: 185).

Rescatant les paraules de Montserrat Roig a propòsit de l'acte d'escriure, *La douleur* pot ser definit com un recull de fragments de vida i de records «que no sé si recordo» (Roig, 1991: 157); apedaçats o emmascarats per la memòria —tant si és en el moment de ser viscuts o posteriorment—, que configuren una escriptura en què imaginació i realitat, experiència, política i Història *corporeïtzada* (Cirlot, 1995: 29), consciència i inconsciència (Bogaert i Corpet, 2008: 12), juguen, al text, una partida d'escacs en les mateixes condicions.

D'altra banda, la negativa antiliterària amb què arrenca *La douleur* no és una declaració formal sinó, més aviat, una declaració d'intencions: si *allò* no és literatura, si *allò* no és artífici, tot el que revela és vertader. És a dir, el que és veritat no és la història en si, sinó el que aquesta no diu perquè emparaular l'horror d'Auschwitz serà sempre només un intent, una formulació frustrada que, com a tal, restarà insuficient. Amb aquesta sentència, Duras estableix doblement quin és el punt de partida del seu text. Perquè un cop entrem en la lectura del relat, al capdavant, sempre tenim dues opcions. De la mateixa forma que quan ens iniciem en la lectura de *Die Verwandlung* (1935) de Franz Kafka podem decidir creure'ns que un bon dia Gregor Samsa va despertar-se transformat en «un insecte monstruós» (1978: 37) o, per contra, parar de llegir i continuar amb altres afers de la nostra vida normal i corrent, també podem estimar la mentida deliciosa del Diari de Duras. O, per contra, cloure les pàgines dels seus llibres i no retornar-hi més (Vila-Matas, 2006: 3). Quan obrim les primeres pàgines de *La douleur* fem un acte de fe. Però aquest és, ni més ni menys, que el pacte que establim amb qualsevol altre document literari (Jauss, 1976). En aquesta línia, refutar les relacions entre la vida i l'obra de Marguerite Duras és ridícul, com titllar de novel·la de ficció autònoma dels fets succeïts l'abril del 1945. I al mateix temps, també ho és creure que l'autora ha publicat unes confessions que desconeixia sense proposar-se de jugar amb elles i fer de la seva literatura, més que «un mirall al llarg del camí», que en deia Stendhal, un miratge calidoscòpic en què el significant s'esmicola en tants fragments com lectors de les seves paraules. Com l'autora mateixa confessà a Alain Veinstein, una vegada, «on fait toujours un livre sur soi. Ce n'est pas vrai leurs histoires! L'histoire inventée: ce n'est pas vrai...» (Duras en Turine, 1986: 72).

2.3 Quan la literatura «fa vergonya»

Jocasta: ¿Qué? De qué parles? Deixa-ho. El que aquí s'ha dit ha estat en va: no vulguis recordar-te'n més.
—SÒFOCLES, *Èdip Rei*

Give sorrow words! The grief that does not speak
Whispers the o'er-fraught heart and bids it break.
—WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, acte IV, escena II

En la línia del que hem dilucidat anteriorment, *La douleur* s'inicia de forma tendenciosa: la veu que escriu només té dues certeses: que «*El dolor* és una de les coses més importants de la [s]eva vida» (Duras, 2019: 15) i que, paradoxalment, no hi ha res que pugui tocar-lo, emparaular-lo, donar-li un mot que li faci sentit. El dolor de l'experiència de la guerra, d'Auschwitz, dels camps de concentració, de l'espera eterna dels qui un estima, de l'angoixa profunda per no saber si guanya la vida o la mort, és irracional. Un dolor d'aquestes magnituds és indicible, in-alineable, «pertenece a esa zona oscura, aún hoy en día difícilmente cuantificable y, por tanto, reacia a la experimentación, que denominamos *subjetividad*, término que, como el “azar”, designa la magnitud de nuestra ignorancia» (Maillard, 2009: 125). El dolor és, en altres mots, tràgic. Se situa en aquell terreny purament vivencial en què el jo es resisteix a retornar al real, però deambula entre ell i el simbòlic (Lacan en Ramírez Escobar, 2009: 11). Escapa, per tant, de qualsevol impostura de ser racionalitzat, i en el moment de viure'l a la pell —encara que sigui només en aquest precís instant— no té compensació ètica, moral i/o material. És inexorable i voreja l'absurd, perquè es viu com un «núcleo irreductible de inhumanidad» (Steiner, 2011: 29). En si mateix, el dolor forma part d'aquest abisme entre l'animalitat, l'instint pur i físic, i el *lògos*. Per això mateix, davant d'ell «la literatura fa vergonya» (Duras, 2019: 15). Així és com el judici de Duras s'assimila a la màxima d'Adorno — massa sovint mal entesa — que condemnava tota producció artística, després del genocidi nazi, en un «acte de barbàrie» (Adorno, 2018). No en la lectura reduccionista i simplista de la seva impossibilitat futura, sinó pel fet que, talment com argumenta el filòsof alemany, «quien aboga por la conservación de una cultura radicalmente culpable y gastada se hace cómplice, mientras que quien rehúsa la cultura fomenta inmediatamente la barbarie como la cual se reveló cultura» (2018: 366).

És ben cert que hi ha hagut altres genocidis i conflictes sagnants al llarg de la història d'Occident —«la organización social de la desgracia», afirma Sebald citant Kluge, «[está] programada por los errores de la historia continuamente potenciados» (2003: 73)—, però Auschwitz, suposa un trencament brutal del significat de les paraules «humanitat» i «història» (Traverso, 1997: 10). La seva radicalitat no té tant a veure amb el nombre les víctimes, amb l'extensió geogràfica i temporal (Domenach, 1969), ni amb la suposada bona voluntat dels ideals d'una banda o de l'altra; té a veure amb la inhumanitat absoluta d'haver burocratitzat la mort

(Arendt, 2003: 68) i que això passés sense trencar l'aire de la quotidianitat (Habermas, 1990: 150). La mort esdevé calculable, previsible, un número més d'un llistat infinit. Perd fins i tot el que, en un context de guerra, pot ser considerat estratègic:

el destino final de cada envío [de personas en los campos de concentración] [...] se calculaba según la «capacidad de absorción» de las diferentes instalaciones de matanza y también según las necesidades de trabajadores esclavos de las numerosas empresas industriales que habían encontrado rentable establecer sucursales en la vecindad de algunos de los campos de muerte. (Arendt, 2003: 50)

I tot això, com s'explicitava en un decret de 1939 signat per Adolf Hitler i inspirat pel doctor Robert Servatius, en nom del dret dels «malalts incurables», a morir d'una mort «sense dolor» (Arendt, 2003: 67). Així es crea la paradoxa: el país que ha abanderat la Il·lustració, que ha liderat el pensament racional i racionalitzador, el principal exponent de la cultura i el procés de civilització occidental, ha convertit la mort de desenes de milers de persones en una variable més, en una dada calculable que es pot fins i tot predir (Adorno, 2018: 330-341). O en mots de Marguerite Duras:

Comment être encore Allemand? On cherche des équivalences ailleurs, dans d'autres temps. Il n'y a rien. D'aucuns resteront éblouis, inguérissables. Une des plus grandes nations civilisées du monde, la capitale de la musique de tous les temps vient d'assassiner onze millions d'êtres humains à la façon méthodique, parfaite, d'une industrie d'état. Le monde entier regarde la montagne la masse de mort donnée par la créature de Dieu à son prochain. (Duras, 1985: 64)

Per això dir «el dolor» és impossible, no hi ha cap fórmula que pugui donar mots a l'agonia de pensar que a qui un estima potser se l'ha executat en aquesta indústria perfecta, que produeix tan tones de cossos morts com tones de pots de sabó.

Malgrat ser indicible, malgrat no poder ser emparaulat, Marguerite Duras l'escriu. Escriu el dolor d'aquells i en aquells dies i fins i tot decideix convertir-lo en un llibre. Perquè, com hem argumentat al subcapítol anterior, *La douleur* no és una mera reproducció de les pàgines d'«un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment» (Duras, 1985: 12), sinó que «se trata de una recomposición plenamente literaria» (Adler, 2000: 187), que fins i tot arribarà a reelaborar i corregir deu anys abans de ser publicat —donant compte així que era plenament conscient dels «cahiers des armoires bleues» que guardava a la cèlebre «Casa de l'escriptura» (Duras, 1993). Segons explicava el seu amic i editor Paul Otchakovsky-Laurens, a qui demanà consell sobre la possible publicació dels quaderns (Adler, 2000: 186), l'escriptora i cineasta francesa va treballar durant mesos en el text final: hi afegeix personatges o canvia el nom d'alguns d'ells, suprimeix passatges que ja havien estat destinats a formar part d'altres *romans*³⁴, s'inventa escenes per tal de donar coherència i estructura a aquells gargots escrits en tints diferents (2000: 188-189). En altres paraules, la tasca de transformació d'aquell «dolor» en una ficció plenament literària és una forma de seguir jugant a fer literatura que parla de la literatura, de transgredir les regles del joc lingüístic pel gaudi estètic. Però

³⁴ Per exemple, el primer capítol de *Les petits chevaux de Tarquinia* (1973) s'inclou en els esborranys d'aquests quaderns de guerra, com també pàgines senceres d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) i un embrionari *Madame Dodin*, publicat pòstumament (Adler, 2000: 187).

ahora és també una mena d'espiritualitat desplaçada a l'activitat artística (Griffin, 2007: 203) per contradir la mort de Déu i maldar per la pròpia subsistència davant el silenci que governa el món després d'Auschwitz. El mateix Adorno també matisaria el seu judici categòric respecte de la cultura:

El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizá haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo, sobre todo de si se puede hacerlo quien casualmente escapó y a quien normalmente tendrían que haberlo matado. [...] Como expiación [el superviviente] se ve asaltado por sueños como el de que ya no viviría en absoluto, sino que habría sido gaseado en 1944 y toda su existencia posterior no la llevaría más que en la imaginación, emanación delirante de alguien asesinado veinte años antes. (Adorno, 2018: 332-333)

Potser l'escriptura es converteix així en una via alternativa, tot i que en el marc d'aquesta futura negativitat de l'existència que postula Adorno, per una possible reaparició de l'ètica a què aspirava la tragèdia clàssica en època contemporània, tant pel qui escriu com pel qui llegeix. En aquesta línia, vegem, al capítol següent, com transmuta el tràgic en *La douleur* de Marguerite Duras i, d'altra banda, com la tragèdia antiga no cessa de dialogar amb aquest text modern a partir de l'anàlisi literària intertextual.

3. ARTICULACIONS DE LA TRAGÈDIA EN *LA DOULEUR* (1985)

3.1 *La douleur* i els tràgics grecs: una anàlisi comparativa de l'*hýbris* antiga i moderna

Tě alejabas de los nombres que hilan el silencio de las cosas.

—ALEJANDRA PIZARNIK, *Árbol de Diana*

La resolució de l'home tràgic és només aparentment heroica, [...]. Els herois tràgics que moren a la tragèdia estan morts molt abans de morir.

—HERBERT CYSARZ, *Deutsche Barockdichtung*

L'anàlisi intertextual ens permet portar a un text més enllà del context que li és propi i en el qual és creat, per així establir els vincles que es configuren entre el seu «inter-texte» (Barthes, 1973) i el d'aquells que evoca, des de la convicció plena que les fronteres textuais són permeables i invoquen sempre les paraules ja dites i les que encara s'han de dir. Partint igualment d'aquest convenciment i a l'estil d'aquesta metodologia analítica, *La douleur* de Duras i les primeres mostres tràgiques de la Grècia antiga configuren un teixit literari que convergeix, es reflecteix i es contraposa incessantment. Així doncs, podem descobrir aquestes similituds i contrastos a partir de resseguir i comparar, en el text de Duras i en l'obra homèrica, un dels elements fundacionals del tràgic, tant en l'àmbit narratiu com en l'àmbit de concepció filosòfica, com ho és el de l'*hýbris*. Un concepte que, tot i implicar una certa individualització perquè simbolitza «qui passe brutalement et orgueilleusement les bornes de sa “condition” d'homme» (Escola, 2002: 238), es complementa sempre amb la idea de l'*hamartía* i el fet que, l'orgull i la persuasió d'aquesta primera no poden envestir la realitat i el poder que els és superior (Escola, 2002: 236).

Per això, Albin Lesky (1966) considera que l'*hýbris* d'Aquil·les després de la resposta d'Agamèmnon és esperó i centre narratiu de tota la *Iliada* d'Homer (Lesky, 1966: 18-23). Lluny de ser un element *més* de la cadena d'esdeveniments cronològics típica de l'èpica, la ràbia d'Aquil·les encadena successos, personatges i impulsos que els mouen en un remolí que converteix al seu heroi, a l'heroi del gran i primer poema èpic de la cultura occidental, en un heroi tràgic (Lesky, 1966: 19). Aquesta és, en el pla temàtic, la gran divergència entre l'èpica i la tragèdia: en el relat èpic les escenes transcorren com empeses per una maquinària perfecta, exacte, constant i progressiva. En canvi, la tragèdia avança a batzegades (Lesky, 1966: 18) gràcies a l'acumulament dels fets en un breu parèntesi temporal: «en una revolució del sol o [sense] allunyar-se'n gaire» (Aristòtil, 1449b 12-13). No és aquest exactament el cas dels documents homèrics en la seva totalitat, però sí que s'hi apleguen molts elements del que després trobarem en la dramaturgia atenenca del segle V aC, en el moment d'esplendor literària que permet a Steiner parlar de «tragèdia absoluta» (2011: 13).

Aquil·les és excessiu, la seva còlera enrabia els déus i condemna a mort al seu fidel i més estimat amic Pàtrocle. I, de fet, malgrat que aquesta fúria cessi momentàniament amb el dol del seu company, el destí de l'heroi ja està escrit. Així doncs, aquesta ira desmesurada revifarà més endavant

i el portarà a matar a Hèctor, alhora que serà la responsable de guiar-lo vers el seu fatídic i ineludible final. El destí d'Aquil·les és, des del moment en què pren la decisió de retirar-se del camp de batalla al Cant I, el mateix silenci que el del fill de Meneci (Grimal, 2008: 420) i el del seu enemic de guerra, també enecat de furor irracional (Lesky, 1966: 20). No debades, el professor de Literatura Comparada de la University of Massachusetts, David Lenson, titulava el seu assaig de «crítica especulativa» sobre la tragèdia moderna, *Achilles's Choice* (1975). És la decisió d'Aquil·les la que permet fer palesa la tensió entre els dos extrems antagònics i consubstancials a la configuració dels herois:

They [all the tragic heroes decisions] are related to the poles of Achilles' choice: Should one live briefly as a completely defined individual? Or should one only endure in the timeless anonymity in which life, love, and death are passed as burdens from generation to generation—but in which even such burdens are a cause for exhilaration? The paradoxes of the tragic tradition always radiate in this way. (Lenson, 1975: 8)

Per això mateix, Pseudo-Plutarc afirmava que «la tragèdia arrela en Homer» (Buffière, 1973: 349) i Plató assegurava que «Homer és el més patètic i primer dels tràgics» (*Rep.* 607a). Aristòtil³⁵, per la seva banda, també li atribuïa aquest rol, a més de certificar que l'origen d'ambdós gèneres literaris és el mateix (Aristòtil 1449b 15) i que, per tant, «allò que té l'èpica es troba en la tragèdia, però el que hi ha en aquesta no tot es troba l'èpica» (Aristòtil 1449b 19-20). També Erich Auerbach, centenars d'anys més endavant, reconeixia al primer capítol del seu famós assaig *Mimesis* (1946) que, tot i la diferència formal entre l'èpica homèrica i la tragèdia clàssica —i deixant de banda la reticència de Schiller de voler-les mantenir separades—, aquesta primera conté també «dos elementos “retardadores” [...] [escritos] en un estilo que “nos roba nuestra libertad de ánimo”» (2017: 11), característica de la tragèdia.

Aquest retard, que el romanista alemany confereix a l'escena de l'*anagnòrisis* de Penèlope³⁶ al Cant XIX, té molt a veure amb l'*hybris* de l'esposa del protagonista. Amb tot, aquesta fúria, a diferència de la *Iliada*, no és la motiva l'avenç de l'Odissea. De fet, en aquest matís rau una de les diferències³⁷ més palpables entre els herois respectius de cada epopeia, un aproximadament tràgic (Griffin, 2009: 50-56), l'altre estrictament èpic (Griffin, 2009: 56-65). Així i tot, moltes conductes i

³⁵ Aristòtil reconeix Homer «com el poeta dels temes seriosos [...] per damunt de tots», ja que «només ell componia representacions no només bones, sinó també dramàtiques» (1448b). Afirma, doncs, que el còmic èpic *El Margites* «es troba en una posició respecte de la comèdia, anàloga a la *Iliada* i l'*Odissea* respecte de la tragèdia» (1449a).

³⁶ En la definició aristotèlica de l'*anagnòrisis*, es parla de quatre mètodes segons els quals aquesta pot tenir lloc, el primer dels quals s'exemplifica amb la cicatriu d'Odisseu que permetrà que sigui reconegut, per part de l'esclava Euriclea, un cop arriba a casa (Aristòtil, 1454b 20-40, 1455a 2-22).

³⁷ Jasper Griffin dedica tot el segon capítol del seu tractat de criticisme literari, *Homer on Life and Death* (2009) a establir les similituds i diferències entre els dos grans herois homèrics. Per més informació, vegeu: GRIFFIN, Jasper (2009). *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press-Oxford University Press. pàg. 50-80.

decisions d'altres personatges que apareixen a la segona gran obra homèrica³⁸ poden ser analitzades a la llum d'aquest concepte relatiu a la tragèdia, encara que no permeti que la qualifiquem com a tal (Crespo Gümes, 1996: 47). Odisseu és un individu audaç, enginyós: «el de l'ànima forta» o el «ple de coratge», com el descriuen els epítets que l'acompanyen. L'heroi del segon poema èpic venç sempre gràcies a l'ajuda d'Atena i la sornegueria de la mentida justa en el moment oportú (Bowra, 2005: 29), però no és un savi cec fins que s'arrenca els ulls, com l'Èdip de Sòfocles (Colli, 1975: 15), o la Clitemnestra de l'*Electra* d'Eurípides, després de decapitar el marit, «sin molestarse a en cerrar [sus] ojos y [su] boca» (Hertmans, 2009: 165). Ni tan sols és com Aquil·les o els seus enemics (Lesky, 1966: 123; 125). Perquè si, com proposa Giorgio Colli, en la cosmologia grega antiga «la follia è la matrice della sapienza» (1975: 21) i aquesta és una de les insígnies dels herois tràgics, Odisseu ni es comporta encès per cap indicatiu d'insensatesa ni, per tant, és un heroi tràgic com a tal. El seu fill Telèmac, en diverses ocasions, fa palesa la renúncia del pare d'haver sigut un heroi sense ambició, que no ha pres la mateixa decisió que catapultà el Pèlida Aquil·les a la immortalitat:

Jo, si mon pare hagués mort, no tindria un dolor comparable:
perquè, caigut amb els seus, abatut en terra de Troia,
mort entre braços amics, i després de resoldre la guerra,
bé que li haurien alçat una tomba els aqueus, tots alhora,
i, per al fill, hauria adquirit una glòria perenne.
Ara, però, les tempestes se l'han emportat, *sense glòria*,
desconegut, ignorat, mentre a mi m'ha deixat plans i penes. (sic)
(Cant I, 236-242)

I més endavant:

No va ser l'únic, Odisseu, que a Troia va perdre
l'hora i el temps del retorn; que també s'hi van perdre molts altres.
(I, 356-357)

En canvi, els herois tràgics es mouen empesos per una *hybris* que els assegura la seva mort, però que també indica que, en ella, es descobrirà alguna cosa *de més* que els farà dignes de la memòria eterna. En aquest sentit, l'*hybris* i la decisió d'Aquil·les es complementen (Lenson, 1975: 11-13). L'odissea del fill de Leartes per tornar a casa, per contra, no amaga gaires sorpreses: sabem que l'heroi «arribarà sa a terra» (Cant I, 21) i que, tot i que dissortat (I, 49; 219), l'únic que desitja és arribar a Ítaca (Griffin, 2009: 57). Ara bé, qui sí que reuneix les característiques d'obstinació, tossuderia i, al cap i a la fi, de desmesura en oposar-se a la «part del destí» que li ha estat assignada, és Penèlope (Míguez Barciela, 2013: 11-14). La seva aparició demostra que, contràriament a Telèmac³⁹, les motivacions i les conductes de l'esposa d'Odisseu estan impregnades de l'essència

³⁸ A l'article «Palabras culminantes en la tragedia griega - hybris» (2019), César García Álvarez estudia l'«hybris homèrica» (2019: 80) analitzant les accions de tots els personatges del corpus literari d'Homer que poden ser motivades per una conducta excessiva, impetuosa i de recel al dictamen dels déus i/o la Naturalesa. Per més informació, vegeu: GARCÍA ÁLVAREZ, César (2019). «Palabras culminantes en la tragedia griega - hybris», a: *Byzantion Nea Hellás, anuario de estudios griegos, bizantinos y neobelénicos*. Xile: Universidad de Chile. pàg. 75-87.

³⁹ Com ha estudiat Aida Míguez Barciela (2013), cada vegada que Telèmac fa una intervenció en estil directe, els mots previs a les seves paraules per part del narrador són sempre en termes positius (2013: 10-11). Per exemple: «Li respongué aleshores Telèmac, amb molt de senderi» (Cant I, 213). Aquesta fórmula no és un epítet estrictament parlant, però fa la seva funció, ja que, en la literatura grega arcaica, el «dir» és sempre «dir bé» —si no es diu *bé*, no es diu—, precisament perquè el fet que hi hagi una manera de dir implica que hi ha un *ser* en el dit (Martínez Marzosa, 2006: 17-21).

pregona d'aquesta força engegadora i impertorbable. Perquè mentre el jove «acceptaria de gust aquest càrrec, si Zeus [li'l] donava» (I, 390), atenint-se al que li escau com a hereu d'Odisseu i príncep d'Ítaca, Penèlope es nega a admetre que el seu marit és mort o morirà imminentment en mans de Posidó (I, 75) i que, per tant, possiblement no podrà arribar, de nou, a l'illa d'on és rei. Fins i tot quan ja és cregut per tothom que: «Ara el noble Odisseu és mort» (I, 396) i que, per tant, «el retorn [del seu] pare es va perdre per sempre» (I, 413). L'*hýbris* de la protagonista, tanmateix, no és l'arquetípica desmesura de violència i tossuderia dels herois masculins, sinó més aviat una força que es manté en segon pla narratiu, que no fa avançar els fets sinó que més aviat els congela, respectant les normes narratives de l'èpica, tot i que, en el cas concret de Penèlope i la seva condició, puguem considerar que té punts tràgics (Griffin, 2009: 143). També val a dir que, generalment⁴⁰, l'*hýbris* antiga d'un personatge femení, a qui els assumptes públics no pertanyen (I, 359), prendrà un to més relaxat que en el cas dels individus masculins (Marín, 1996: 104-105).

Evidentment, la deducció que fa Telèmac sobre la mort del seu pare és falsa, induïda deliberadament per Atena quan, «afligida i ofesa» (I, 252), l'esperona a anar a la seva recerca per tal que es restableixi l'ordre i l'harmonia al seu domicili. Les raons de la deessa giren entorn de la passivitat de Penèlope quant a fer fora els pretendents que hosteja, perquè malgrat que no pugui negar-los l'hospitalitat⁴¹, tampoc no els rebutja les «noces odioses» que aquests li demanen, raó per la qual són a casa seva en un festí desbordat (I, 324-424). I, «ells, mentrestant, van gastant i menjant, devorant la hisenda» del fill d'Odisseu (I, 240-250), com aquest confessa a la dea disfressada. Els pretendents són «arrogants en excés i orgullosos» (I, 227) i farien avergonyir⁴² a qualsevol (I, 228-229). Tots els elements que tenen a veure amb les decisions, el caràcter i l'entorn de Penèlope es descriuen en termes d'abús i desproporció i són aquests els que determinen la caracterització del personatge (Míguez Barciela, 2013: 11-13). A banda, a més, del que els altres diuen d'ella, sobretot Telèmac, que li retreu el tracte massa permissiu amb els pretendents (Cant I, 249-251; Cant XVI, 73-77). Això no obstant, i a diferència d'aquests, l'epítet de l'amfitriona no és negatiu: se la coneix com a «la molt assenyada» (I, 328) o bé «la divina entre dones» (I, 332); fet que, com argumenta Juan Antonio López Férez, demostra la seva singularitat d'heroïna literària (2003b: 39). Així doncs, talment com succeeix als seus homòlegs d'altres textos (Auerbach, 2008: 9), li basta una única intervenció/acció —la primera—, per resumir el seu caràcter. Un caràcter que, com sabem per la

⁴⁰ En el cas de l'Antígona sofocliana, heroïna dramàtica per excel·lència, la seva determinació per enterrar Polinices és moguda vertaderament per una *hýbris* absolutament tràgica, equiparable en mètodes i accions a la de Creont (Lesky, 1966: 154).

⁴¹ L'hospitalitat, com observa Joan F. Mira, és sempre una prova de les capacitats intel·lectuals i morals dels personatges de l'obra homèrica, de la diferència entre aquells personatges normals i corrents i els que són nobles d'esperit: «acollir honorablement els hostes és una virtut fonamental» (Mira en Homer, 2012: 14).

⁴² En el text original, trobem el mot *αἰσχεα* —*aíschea*—, derivat del substantiu *aískēlos*, que té tant a veure amb la vergonya com la lletjor. En aquest sentit, allò que fa avergonyir és també lleig, desfigurat, desproporcionat (Míguez Barciela, 2013: 11). Podem resoldre, doncs, que les conductes que produeixen vergonya —com la dels pretendents—, estan íntimament relacionades amb l'*hýbris*, encara que el qui n'és responsable no en sigui conscient.

màxima d'Heràclit, «*Ethos anthropoi daimon*»⁴³ (Ferrer Gràcia, 2012: 363), enuncia també el que li atorga el seu *patètic* destí:

Per favor, deixa ja de cantar les tristeses:
tinc un cor trist dins el pit, i sempre em destrossa sentir-ho,
des que em va caure damunt aquest gran dolor que no cessa.
Sempre enyorant la persona, i sempre el record del meu home,
amb una fama tan ampla que passa per l'Hèl·lada i Argos.
(Cant I, 337-344)

Com exposen Pierre Vidal-Naquet i Jean-Pierre Vernant, és en el teixit que es forma entre l'*ethos* i el *daimon* on el tràgic aflora (2002: 33) i l'*hybris* del personatge que s'hi oposa, que acaba de decantar la seva sort. Així doncs, Penèlope s'entossudirà excessivament a no sucumbir davant les opinions alienes i a mantenir-se ferma en la seva convicció: esperar al marit. Aquesta és la seva «decisió d'Aquil·les», mantinguda per una *hybris* silenciosa i constant al llarg dels següents vint cants èpics que farà que la seva figura quedi tacada de tràgic (Míguez Barciela, 2013: 11-13). Perquè gràcies a aquesta força s'enginyerà el mètode per perseverar-se en l'espera, teixint de dia una tela que aparentment havia de ser obsequi de boda i, per tal de no acabar-la, desfilar-la de nit (Cant II, 121-122). Al capdavant, és aquesta desmesura la que li fa un lloc a l'eternitat. La seva decisió no rau tant en preservar la vida o morir heroicament, sinó en escollir no resignar-se al que li ha estat atorgat. En paraules de Marina Picazo, «aunque considerada un modelo de virtud femenina, [el] trabajo [de Penélope es], de hecho, un engaño para los hombres» (1995: 18), una forma de resistència al seu rol social. No és només fidelitat el que professa la protagonista femenina, sinó també ímpetu per no claudicar, encara que l'esforç i els vint anys de demora la facin sofrir fins a la desesperança més absoluta, amb un «gran dolor que no cessa» (I, 342), que s'estendrà per la davallada discreta i clandestina però, igualment fatídica, dels cants finals de l'*Odissea*:

Àrtemis, filla de Zeus, la deessa i senyora, voldria
que m'arrancares la vida llançant-me en el pit una fletxa,
ara mateix, o que m'arrabassara un vent de tempesta
i que em duguera, portant-me per sendes de boira i de núvols,
fins a llançar-me a les boques on torna el corrent de l'Oceana,
com aquell vent que va endur-se les filles del príncep de Pandàreu.
(Cant XX, 61-66)

Quan ja no li queda esperança i el seu pla és descobert, la «qüestió del ser o no ser» d'Aquil·les també es fa palesa en l'esposa d'Odisseu. Tot i això, un cop ell arriba a casa (Cant XV) i Penèlope el reconeix (Cant XXIII), el to èpic de la lluita i el final victoriós s'acaba imposant altra vegada, condicionant la totalitat del relat i, per tant, també pel que fa a la seva heroïna (Griffin, 2009: 142-143).

⁴³ La traducció més acceptada de l'aforisme *Ἦθος ἀνθρώπου δαίμων*, atribuït a Heràclit és: «el caràcter és el destí de l'home» (Auerbach, 2008: 9-10; Sloterdijk, 2012: 213). Tot i això, corrents hermenèutics com la psicoanàlisi, precisen que el sentit pot ser també el següent: «el caràcter és el dimoni de l'home» o bé «el dimoni és el caràcter de l'home» (García Álvarez, 2020: 81). Heidegger, des de la seva ontologia postmetafísica, reivindica que el sentit original de l'oració vindria a ser «Casa per l'home, la divinitat» (Sloterdijk, 2012: 214-215). La relació etimològica entre «destí», «dimoni» i «divinitat» es troba en el fet que «el término *daimon* —en el sentido actual— recordaria, en su uso anterior, el hecho de que ser hombre y estar *poseído* significan, al principio, prácticamente lo mismo» (Sloterdijk, 2012: 221). En altres paraules, el caràcter —*ethos*—, demostra que s'és viu i, per tant, *posseït* per alguna cosa que guia i destina com la divinitat —demoníaca.

Més de tres mil anys més tard, com una nova Penèlope que teixeix —i desteixeix— mentre Odisseu torna de la guerra, la protagonista de *La douleur* de Marguerite Duras, escriu incansablement els dies que la separen del seu marit Robert L., un deportat polític, com tants d'altres, al camp de concentració de Dachau (Duras, 2019: 63). Anàlogament a la protagonista grega, tampoc no sap si ell tornarà, si mentre roman a casa a l'espera del telèfon perquè algú es pronuncii amb notícies (2019: 17, 18, 20, 21), el marit encara és viu o ja fa dies que és mort; o fins i tot si potser està morint en el precís moment en què la mà redacta:

Potser ja fa quinze dies que és mort, en pau, estirat en aquella fossa negra. Les bèsties ja li corren per damunt, l'habiten. Una bala al clatell? Al cor? Als ulls? Els seus llavis blancs contra la terra alemanya, i jo esperant tota l'estona perquè això no és del tot segur, perquè potser encara falta un segon perquè això passi. [...] Potser és dins la columna, potser camina vinclat, pas a pas, potser no arribarà a fer el segon pas, de tan cansat com està? Potser aquest segon pas no el va poder fer fa quinze dies? Sis mesos? Una hora? Un segon? (Duras, 2019: 46-47)

Això no obstant, les característiques de l'estètica literària moderna comporten una transfiguració de l'*hýbris* atàvica de l'heroïna d'Homer, silent però metaforitzada exteriorment a partir de l'acció de teixir i de la tela, que, en la línia del que hem dilucidat al capítol anterior, esdevindrà només apreciable a partir de l'escriptura de l'obsessió malaltissa per no deixar d'esperar l'altre. I a la vegada, una escriptura que, talment com el teixir de Penèlope, és fruit del dolor i és incomparable a cap altre:

El dolor és tal, que ofega, no té més aire. El dolor vol que se li faci un lloc. Hi ha massa gent pels carrers, voldria avançar per una plana gran, sola. Just abans de morir, deu haver dit el meu nom. [...] S'ha mort pronunciant el meu nom. Quin altre nom hauria pogut pronunciar? No tinc res en comú amb els qui viuen de dades generals. No tinc res en comú amb ningú. (2019: 20)

Casualitat o deliberació autoconscient de l'autora, la simbologia entorn del teixit evoca a la creació literària: com revela Juan Eduardo Cirlot al *Diccionario de los Símbolos* (1958), «el acto de tejer es equivalente a crear» (1992: 428) i, ahora, el text és sempre un «teixit de textos» (Barthes, 1973: 100-101). En aquest sentit, les decisions d'ambdues heroïnes es llacen no sols pel context que les genera —la condició de dona, la guerra, l'espera del marit—, sinó que també són sinònims etimològicament i simbòlica, es reconeixen com a iguals tot i la distància geogràfica, temporal i històrica.

D'altra banda, i a diferència del poema èpic —en el fet que, tal com s'espera del seu gènere, confereix el protagonisme de la narració a les gestes i les peripècies de l'heroi per tal de retornar a casa—, *La douleur* focalitza la diegesi en les anades i vingudes d'aquesta ment deliriosa. És a dir, inverteix l'expressió bèl·lica de l'èpica en el relat d'un turment psicològic, en una reformulació completament antièpica dels mesos de guerra (Séville, 2019: 26), en els quals els esdeveniments històrics només s'esmenten si el flux de pensament de la narradora hi recau, però mai des d'una posició aliena al jo que parla-escriu (Segarra, 2021: 11). En aquesta mateixa línia, la proposta paratextual de Genette (1982) descobreix que el títol de *La douleur*, com a factor determinant i condicionant de la interpretació literària (Genette, 1982: 11-13), reformula l'arquetípica expressió de

la guerra. I més encara si tenim en compte la seva història: els editors li havien proposat titular l'obra amb el sintagma de «La Guerre», però Duras insistí a batejar-lo amb el breu però definitori substantiu amb el qual fou publicat i es coneix actualment (Tissot, 2010: 6). Així doncs, des del primer llindar del text, l'autora ens introdueix en un món sense narracions objectives i heroïques, ens allunya de la canònica representació literària dels conflictes bèl·lics, redimensionant aquest escenari en un espai de confessió, de monòleg íntim, personal i intransferible.

En aquest monòleg, la veu narradora es podrà regir, ara sí, per una *hybris* absolutament tràgica, que deixa entreveure, en el vaivé de les seves paraules i cada vegada de forma més evident, la fatalitat del desenllaç de la història. Marguerite Duras porta la determinació de la Penèlope d'Homer als seus límits: arranca el sentit de l'espera, roba l'objecte al verb esperar. Converteix la seva espera en un interminable «esperar» que no es conjuga ni accepta complement gramatical; perquè si quan s'espera, s'espera algú o alguna cosa, la protagonista ja només espera l'espera, i és aquesta espera l'únic que la manté en vida:

Estic a punt de comprendre que ja no hi ha res en comú entre aquest home i jo. Més val esperar-ne un altre. Ja no existeixo. Per tant, com que no existeixo, perquè esperar en Robert L.? Val més esperar-ne un altre si tanmateix el que m'agrada és esperar? Ja no hi ha res en comú entre aquest home i ella. Qui és aquest Robert L.? Ha existit mai? Quina altra espera espera ella? (Duras, 2019: 48)

«Abril—Diumenge» (2019: 47), són els mots que obren aquesta escena, en què el desenllaç esdevé lògic, visible, palpable, el moment en què s'entén perfectament quin és el destí de la seva història. Com una reformulació sintètica del procés que féu néixer, de l'epopeia, el gènere tràgic, *La douleur* acaba esdevenint «la forma propia [...] de abordar al ser humano únicamente en el momento decisivo de su destino, desvelando éste y al mismo tiempo ser humano en su unión definitiva y perfecta, lo cual significa su ocaso» (Auerbach, 2008: 12), extrapolant la definició que ens brinda Auerbach sobre la literatura de la Grècia àtica. En altres paraules, Duras transforma el mite èpic del retorn a casa en un retorn tràgic. Per això mateix, el lector sap des d'abans del fragment quina és la tragèdia *real* d'aquesta espera: la impossibilitat de l'amor i el desig després de l'escriptura, que ha mantingut un propòsit inútil, el d'algú que ja no confia ni desitja res (Kristeva, 2020: 252). A partir d'aquest moment, el lector es debat en si, ara ell, podrà suportar que Robert L. torni i la protagonista ja no vulgui saber res de la vida que compartien, que sigui incapaç d'estimar-lo i que, encara més, faci anys que és així (Duras, 2019: 74). No hi ha altra que l'antiga fórmula de «pietat i por» per descriure la incomprensió davant d'una espera que no porta enlloc, del deliri escrit de l'esperar per esperar perquè ja no queda espai per l'esperança. Sembla una broma de mal gust, tot es tenyeix d'aquesta mena d'ironia que, contràriament al funcionament alliberador que conferim al riure habitualment, és «señal de la tragedia silente [pues] no hay nada de lo que reír» (Hertmans, 2009: 243). El tràgic en el text de Duras és també (en) el silenci que es crea després.

3.2 L'escriptura de «*la douleur*» o l'expressió d'un tràgic modern

Pain has an element of blank; [...]
It has no future but itself, / Its infinite realms contain
Its past, enlightened to perceive / New periods of pain
—EMILY DICKINSON, «The Mystery of Pain»

What we require is silence; but what silence
requires is that I go on talking.
—JOHN CAGE, «Lecture on Nothing»

Com hem desenvolupat en els capítols anteriors, hi ha dues coordenades que, com a mínim, possibiliten parlar de condició tràgica en *La douleur* de Marguerite Duras. En primer lloc, el progressiu «retour du tragique» (Domenach, 1969) en les societats contemporànies des de principis del segle XX i, amb especial intensitat, després d'Auschwitz, fet que impregnà els viarany estètics de la producció literària del moment (Domenach, 1969: 176). D'altra banda, els paral·lelismes temàtics i narratològics que s'estableixen entre aquest relat curt i les primeres mostres tràgiques de la literatura occidental. Ambdues perspectives són tant independents l'una de l'altra com indestruïbles. És cert que l'anàlisi comparativa intertextual reforça els seus mecanismes amb la tan imprescindible «mort de l'autor» (Barthes, 1994) i, per tant, el tràgic del text de Duras, ben fonamentat comparativament, podria acabar-se constatant a prescindir del «jo i les seves circumstàncies» (2014: 757) de l'autora, per dir-ho amb Ortega y Gasset. Així i tot, som del parer que són aquestes «circumstàncies» les que, de fet, propicien els ponts entre els dos textos, i les que li atorguen una «condició tràgica» veritablement profunda, més enllà del joc de miralls entre el corpus literari antic i l'obra (post)moderna de l'escriptora francesa. Només tenint en compte aquesta segona coordenada, el tràgic durasià pot franquejar els murs textuais i retornar a la vida, on es tanca definitivament el cercle de la necessitat de la tragèdia en l'existència humana contemporània.

Julia Kristeva etiquetava la literatura de Duras de paraula «sense catarsi», «sin curación ni Dios, sin otro valor o belleza que la de la propia enfermedad tomada en el lugar de su quiebra existencial» (2020: 247). Ressonen en aquestes sentències la fatalitat sense compensació i recompensa de Steiner a propòsit de les tragèdies àtiques (2011: 23). I encaixen perfectament amb la negativa a l'amor de la protagonista de *La douleur*, un cop el marit torna de l'infern de Dachau. Aquest rebuig evoca al «no» de Søren Kierkegaard a la tradició racionalista hegeliana (Lesky, 1966: 21) i el silenci de Blaise Pascal quan s'adona que les estrelles mai no responen (Hertmans, 2009: 29). És el «foetida et horribilis» de Dante i l'últim gemec d'Antígona abans no se l'enduguin els guardes de Creont (Sòfocles, 1987: 181). La diferència entre aquests dos últims és que de l'Infern, Dante accedeix al Paradís i que quan Antígona acaba morint, Creont s'adona de la barbàrie que ha comès. Sembla, altrament, que després d'Auschwitz no es pugui trencar aquest silenci, que no es pugui restablir cap mena d'ordre inicial després del final fatídic del relat de Duras. Que pronunciar el seu nom invoca el sentiment tràgic de la condició humana i condueix al mutisme més absolut (Domenach, 1969: 190-193). Que no hi ha lloc, per tant, per l'única funció social que era destinada

a ella: la purificació. Seguint aquestes premisses, l'obra de l'escriptora francesa és tràgica, però no pot ser considerada una tragèdia com a tal.

D'altra banda, de la mateixa manera que no qüestionem que la literatura occidental arranqui amb Homer, acceptem també que aquesta literatura comença amb la guerra. No ha d'estranyar-nos, en aquest sentit, que l'escenari bèl·lic sigui, doncs, context i referència de la tradició tràgica de l'Atenes de Pisístrat i els seus descendents (Cornudella, 2012: xiii), que beu directament de la literatura èpica on es gesta el tràgic literari. Igualment, aquest serà l'element consubstancial i escenari idoni sobre el qual construir la producció tràgica contemporània. No cal dir que *La douleur* pren aquesta coordenada i en fa teló de fons imprescindible per tota la seva trama. Així doncs, el conflicte bèl·lic del segle XX esdevé un eco de la guerra de Troia. Aquesta, la primera empresa comuna i compartida d'aquelles antigues polis arcaiques disperses (Arendt, 1997: 104), suposa la fi d'un ordre atàvic i mític (Vidal-Naquet i Vernant, 2002: 43; Lenson, 1975: 25) —la primera «guerra total», seguint la terminologia d'Arendt. Per la seva banda, la Segona Guerra Mundial simbolitza a la perfecció el fet que l'Europa moderna, avançada i culturitzada culminava el paradigma positivista i científista de la modernitat, al mateix temps que es presentava com un «salto o cortocircuito que impulsaba los acontecimientos a un ritmo cada vez más vertiginoso» (Arendt, 1997: 100). En altres paraules, ambdós esdeveniments, malgrat la distància, no deixen d'emmirallar-se constantment. Occident és aquella antiga civilització que, mentre inventava jocs i ocupacions tals com la música, les matemàtiques i el pensament especulatiu —en el qual s'inclou la poesia (Steiner, 2006: 47)—, porta els seus fills a la tragèdia de la sang i el cos a cos de l'última violència. Michel Foucault ho testimoniava també a la conferència *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969), explicitant l'estreta relació entre l'escriptura occidental i la mort (Foucault, 1994: 793). La cultura europea, vista des d'aquesta òptica, arrela en l'elogi literari de l'ensorrament «[d]el principi més bàsic de la vida, que és el respecte a la mort» (Garrigasait, 2020: 11). Així ho fa la veu que enceta la *Iliada* quan, tot invocant la musa, exalta l'*hýbris* del primer heroi literari: «La ira, canta, deessa, la ira maleïda d'Aquil·les!» (Cant I, I).

Però no podem obviar que aquest elogi passa per un crit a la deessa *Mnēmosynē*, que no és altra que la personificació de la Memòria⁴⁴ (Grimal, 1981: 363). Aquest moment germinal i fugaç de les obres homèriques, l'únic en el qual s'alerta del perquè del relat —o per dir-ho amb la terminologia de Genette, on trobem la narració—, fa constar «al principi i d'una vegada per al relat tot, [que] el dir [...] ve donat, que no es té sota domini, [i] és, al mateix temps i pel mateix, un senyal d'excel·lència o de saber: vol dir que estem al davant d'un dir no-qualsevol» (Ferrer Gràcia, 2012: 33). La mateixa invocació, metamorfitzada pels anys i camuflada en la ironia d'una literatura pretesament autobiogràfica i de fabulació autoconscient, és la que enceta el llibre de Marguerite

⁴⁴ A la *Theogonia*, Hesíode exposa que la Μνημοσύνη —*Mnēmosynē*—, inclosa en el grup de les titànides i filla d'Urà i Gea, després de la unió que mantingué amb Zeus durant nou nits seguides, engendrà les nou Muses (*Theog.* 54; 135; 915) que esdevindrien les cantores de les proeses dels «homes del passat» o de les divinitats i que, a més, presideixen el Pensament en totes les seves facetes (Grimal, 1981: 367-368).

Duras. No sols perquè sabem que, efectivament, *La douleur* és una obra plenament literària que juga amb els records del passat i la imaginació del present; també perquè en la decisió de (re)elaborar i publicar aquest volum es fa memòria d'aquell final de primavera en què no hi havia cap mot que pogués escenificar aquella *hybris* incontrolable de l'espera per l'espera i de la mort per la mort. I és en aquest acte de memòria, en l'acte de conjurar el record del dolor i exterioritzar-lo —fer-lo *altre*—, a través de la literatura i l'art, que s'albira el repte més gran de qualsevol individu davant la paralització que suposa Auschwitz (Kertész, 2021: 139). En paraules del Robert L. «de carn i ossos», que va escriure també sobre l'experiència dels camps de concentració:

Comment nous résigner à ne pas tenter d'expliquer comment nous en étions venus là? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commençons-nous à raconter, que nous suffoquons. À nous-même, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avions donc bien à faire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination. Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination, que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose. (Antelme, 1978: 9)

Sense fer de l'escriptura del dolor una literatura de la i per a la memòria, caurem sempre més en l'error ja comès massa vegades de no entendre la catàstrofe com a cultura i, conseqüentment, en el malentès del no-reconeixement que el que és altre, també forma part del jo (Kertész, 2002: 15). Per això, només en la seva *logoització* pot tornar-se a fer un lloc, en la tradició literària occidental, la dimensió ètica que l'havia caracteritzat en el seu naixement. Només en escriure després d'Auschwitz es pot retornar, a la humanitat, la inextricable relació que mantenia amb la paraula en els orígens: aquest és el «fons virginal» (Blanchot, 1959: 289) de *La douleur* de Duras. Sols així es pot comprendre que cal també ser capaços de no oblidar més el nom de Hitler, la paraula Auschwitz, el vocable Dachau, que tots ells formen part de l'espècie humana i ho farà fins al final de la Història (Domenach, 1969: 121); que cal considerar el genocidi nazi, un crim «contra la humanitat» (Arendt, 2003). O parafrasejant Marguerite Duras:

Si l'on fait un sort allemand à l'horreur nazie, et non pas un sort collectif, on réduira l'homme [des camps de concentration] aux dimensions du ressortissant régional. La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime. (Duras, 1985: 65)

És a dir, fer-ne literatura. I així, aproximar-nos al text aristotèlic que, en el fons, revelava que la condició tràgica no encadena, sinó que *purifica* (1449b 27). Perquè escriure literatura després d'Auschwitz és l'única via per compartir el que no pot ser dit de cap altra manera. I encara que la paraula no acabi transcendent mai el més-enllà d'ella mateixa, encara que no digui mai la cosa en si i l'abisme de sentits sigui irreconciliable, aquest més-enllà sempre ha sigut el seu horitzó (Conte Imbert, 2014: 195). És, doncs, en albirar-lo que s'experimenta igualment el que hi ha *en* ella i en els seus silencis.

CONCLUSIONS

No hi poden haver conclusions categòriques a preguntes que no accepten respostes unívokes. El problema del tràgic i la tragèdia contemporània són un d'aquests casos. I gens irònicament, les conclusions d'aquesta recerca es tenyeixen del que rau en el seu fons: s'entreveia des de la primera pàgina que no resoldríem l'entrellat, en termes absoluts i definitius, sobre la possibilitat de considerar *La douleur* de Marguerite Duras com un exemple *stricto sensu* de tragèdia contemporània. Així com tampoc podem afirmar rotundament que les expressions literàries tràgiques en el context modern del «retour du tragique» hagin de ser denominades amb el mateix substantiu de «tragèdia» amb el qual es designaven les mostres teatrals dedicades a Dionís en la Grècia que Aristòtil testimonia. Tots aquests centenars d'anys de teoria literària, dilucidacions estètiques i filosòfiques, tractats històrics, antropològics i sociològics pel que fa a la seva essència i definició tampoc han conduït a veritats que l'hagin pogut discernir i collar epistemològicament. Com hem anat argumentant al llarg d'aquesta investigació, amb especial èmfasi en l'apartat 1.2, la seva complexíssima naturalesa resisteix la paraula, i com bé ens han ensenyat també George Steiner amb el seu vastíssim corpus crític i teòric, l'home és sempre un ésser de llenguatge, viu en aquesta casa i no en pot sortir. El que és irracional, el que escapa del *lógos* —en el sentit que li atribuïen els grecs antics—, el que no es deixa (en)raonar⁴⁵, acaba formant part del Silenci del cosmos. Tanmateix, tant el tràgic com la tragèdia estan alhora íntimament lligats a l'expressió literària. I sempre que algú utilitzi aquest mot per designar un text, invoca i emmotlla el seu esperit.

Si partim de l'afirmació steineriana exposada i desenvolupada al capítol 1, en la qual s'assevera que la tragèdia només pot haver tingut lloc a les ribes del riu Argos fa prop de tres mil anys, i en el marc del gènere dramàtic, com a màxim podem dir que les tragèdies contemporànies seran sempre reformulacions literals dels seus mites. En aquest cas, *La douleur* no n'és un exemple afí. És cert que s'inscriu en l'escenari de la guerra «total» i que, lluny de retratar-ne els esdeveniments, se centra en la dimensió dels conflictes interns d'un individu en relació amb els seus familiars més propers, talment com passava en el corpus de poc més de cent mostres de tragèdies àtiques que ens han llegat fins als nostres temps. El text de Marguerite Duras sembla que respongui perfectament a les noves condicions, requisits i característiques que Peter Szondi, David Lenson i Stefan Hertmans, entre d'altres, conceben i teoritzen per a la literatura tràgica contemporània desplaçada a la novel·la curta, tal com hem exposat al darrer apartat del primer capítol. Així mateix, l'escenari literari de fons on fer emergir el sentiment tràgic es trasllada en la política esquizofrènica del final de la Segona Guerra Mundial, i en la bogeria del qui la pateix i hi sobreviu. En concret, tal com hem analitzat al tercer capítol, *Phybris* que empenyia els herois literaris antics se circumscriu, a l'escrit literari de Duras, en l'hermetisme mental i emocional d'un personatge femení que forma

⁴⁵ La paraula (en)raonar juga amb la fonètica dels verbs «raonar» i «enraonar», de significats diferents, però que ressonen en el sentit original del mot *lógos* antic, Paraula i Raó ensems. Per més informació, vegeu la nota 8 de la pàgina 15, en el subcapítol «1.1 Consideracions sobre la mort de la tragèdia».

part d'un món cada vegada més clos, inaccessible i malalt. Recobrant la mítica històrica de la figura de Penèlope a l'*Odissea*, *La douleur* intenta vehicular aquesta nova realitat fugissera, incomprensible i asfixiant, només palpable a través de l'escriptura del seu dolor i de l'espera que la manté en vida, encara que ni amb aquesta n'hi hagi prou després de l'instant de reconeixement. Perquè en l'obra s'evidencia que, malgrat no presenciar la mort física de la protagonista, no queda ni un bri d'esperança per a ella davant del sentiment d'imminència de la mort, de la «maladie de la mort», per dir-ho amb Duras, que impera invisible en una societat que ha abocat els seus ciutadans a fer-ne, d'aquesta mort, un producte industrial més. Així doncs, l'únic que roman en el desenllaç del breu Diari és el silenci de després de les últimes paraules de la narradora, homònima a l'autora: «Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais: "Il n'est pas mort au camp de concentration"» (Duras, 1985: 85). Aquell qui semblava propulsar l'espera no ha mort a Dachau i ha tornat en vida a casa, però a diferència de l'heroïtat èpica del vell heroi d'Homer, no hi ha compensació possible després del seu retorn. El temps del dolor, del deliri i de la política de la mort, el moment de destrucció humana massiva que Auschwitz i la seva motivació encarnen, ha aniquilat qualsevol forma cultural per dir la barbàrie sense ser-ne còmplice o relativitzar la seva condició tràgica.

Per això mateix, és evident que més enllà dels paral·lelismes temàtics, textuais i simbòlics entre *La douleur* i les primeres mostres tràgiques que acabem de resumir, i tal com s'exposa en els subcapítols 2.3 i 3.2, la necessitat de reformular literàriament el tràgic en un text com el de Duras no és (només) una coincidència o una decisió autoconscient de l'escriptora que pot desvincular-se del seu context històric. El retorn del tràgic després de la mort de Déu de Nietzsche era imminent, i amb la ruptura teleològica que concedia finalitat i direcció a l'existència humana, el seu pressentiment es fa progressivament més hegemònic, menys abstracte i més vivencial. Fins que, amb la caiguda de valors definitiva que l'Holocaust sembla a Europa, la «literatura de ficció» no té repte més gran que superar aquest abisme per tal de seguir existint i vehiculant l'experiència, independentment del grau de realitat que incorporessin les seves paraules. En aquest sentit, escriure esdevé gairebé un imperatiu ètic; de la mateixa manera que la dimensió tràgica que aquesta intenta abastir no pot ser evadida ni sufocada en el text. El relat confessional de l'experiència, per les seves característiques de permetre al subjecte seguir sent subjecte i, al mateix temps, facilitant-li de poder-se desdoblar en diferents veus i màscares del text, com presenciem en l'obra de Duras i com hem evidenciat al subcapítol 2.2, és el mitjà més avinent per emprendre la tasca endimoniada de dir l'indicible de la irracionalitat històrica i cultural del moment. En *La douleur*, vida i escriptura esdevenen u, així com ficció i memòria, amb l'estàndard sempre present que la literatura és artífici i, per tant, res del que hi ha en ella no serà mai completament veritat. Partint d'aquesta premissa, el desafiament de l'escriptura el dolor d'Auschwitz és impossible d'acomplir des del seu inici més immediat, però aquesta impossibilitat esdevé alhora la seva principal raó de ser, perquè si hi ha

qualcom que constitueixi la literatura, això és, ras i curt, emular la vida amb les paraules, sent conscients que mai una cosa podrà ser l'altra.

Podem concloure que, cenyits a la taxativa de Steiner, *La douleur* de Duras rarament podria ser considerada una tragèdia, perquè no respon al marc sincrònic de la producció dramaturgica de fa més de dos mil anys. Paral·lelament, la realitat tampoc no és la mateixa que llavors i el bagatge cultural i històric del racionalisme i la tradició judeocristiana ens pesa i ens defineix. Tanmateix, l'obra analitzada i comparada és un eco constant, infinit i intuïtiu d'aquelles produccions tràgiques de la Grècia arcaica i clàssica, dels seus motius i dels elements que les feien com a tal. Així doncs, en la nostra tasca hermenèutica, que va de la mà del context històric vigent i que és contextualitzadora i no pas reestructora, podem apostar per etiquetar el text durasià sota el sintagma d'«expressió tràgica literària». Ja no sols per poder-nos aproximar a l'horror dels camps de concentració, de les guerres anònimes, del dolor de tots aquells que, a diferència del marit de la protagonista, no varen poder tornar a casa seva al final de la primavera del 1945. I avui en dia, per ser una mica més a prop dels qui no arriben a lloc al final del dia i queden per sempre més anònims i oblidats. D'altra banda, i en un pla de realitat distint, també perquè (re)situant aquesta noció en el punt de mira de l'estudi i l'anàlisi literària, noció que sembla haver perdut importància en el si de l'agenda intel·lectual i els debats acadèmics actuals, en el fons reivindiquem clarament que la literatura tampoc no ha de poder ni voler dir-ho tot, i aquesta és, de fet, la seva gràcia. Comptat i debatut, sempre hi haurà coses que se'ns escapin perquè, com diu la deessa Atena en una ocasió, «és dels genolls dels grans déus, d'on depenen les coses» (Cant I, 267).

MEMÒRIA DEL TREBALL

La intersecció de disciplines i perspectives d'anàlisi, textos de períodes històrics tan diferents i tons allunyats i contradictoris, a més de l'enorme i inesgotable bibliografia que hi ha a propòsit del tràgic i de la tragèdia han propiciat que el viatge de l'elaboració i redacció d'aquest Treball de Fi de Grau no fos sempre planer i còmode. La llarga llista que podem trobar a l'apartat de les referències bibliogràfiques ho confirma, i serveix altrament de mapa per veure les confluències, relacions i complementacions que s'han establert entre les diferents àrees de coneixement que aquesta investigació pretenia entrellçar. Àrees de coneixement, al seu torn, que estructuren el grau d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. En altres paraules, l'esperit aferrissament humanista, però sovint irreconciliable del treball pot fins i tot percebre's en els dos vocables que articulen el títol principal: «Escriptura i dolor», d'entrada, és una antinòmia, malgrat que la investigació s'entesti a mantenir-los junts. Igualment com ho fa Marguerite Duras en textos com *La douleur*.

Quan mencionem aquestes dificultats ens referim sobretot a la impossibilitat d'estudiar, mencionar i incloure ja no només tots els autors que han discutit a propòsit del tràgic i la tragèdia, sinó també, pel que fa a l'anàlisi literària, la incorporació de més elements tràgics o relatius a la

tragèdia que, si bé han quedat fora del marc comparatiu d'aquesta investigació, igualment poden resseguir-se en l'escriptura del dolor del text de Duras. Aquest fet, doncs, deixa les portes entreobertes a futures recerques que, partint dels resultats aquí obtinguts, puguin ampliar-los i eixamplar, amb altres nocions, passatges i perspectives, els confins del significat i el significant de la «condició tràgica»; tant en els textos antics, com en l'obra de l'escriptora, com també en qualsevol dels seus coetanis o precedents. Perquè la vocació relacional i comparativa d'aquest Treball de Fi de Grau evoca un comentari infinit de les obres analitzades, talment com al desig de centrar-se en el matís i el detall més ínfim que, sigui per falta de temps i extensió, sigui perquè es tracta d'una troballa que queda al marge de les aspiracions de l'estudi, no sempre pot ser abordada com es mereix. Encara que aquests puguin semblar elements insignificants, literàriament vesteixen un corpus valuosíssim entre els textos, els lectors i el diàleg que s'instal·la entre si en el moment just de l'acte de lectura. I aquesta *aventura* sempre serà benvinguda, almenys per una lògica humanista convençuda com la que motiva el treball aquí present.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Edicions de les obres de Marguerite Duras

- DURAS, Marguerite (1985). *La douleur*. París: Gallimard.
- (2019). «El dolor», a: *El dolor*. Traducció de Blanca Llum Vidal i Arnau Pons. Barcelona: LaBreu Edicions. [1985] pàg. 15-79.
- (1994). *La Vie matérielle*. París: Gallimard.
- (1993). *Écrire*. París: Gallimard.
- (1993b). *Yann Andréa Steiner*. Traducció de Jaume Subirana. Badalona: Edicions Proa.
- (2012). *Quaderns de guerra*. Traducció d'Anna Casassas Figueras. Barcelona: Editorial Empúries. [2006]



Bibliografia sobre la vida i l'obra de Marguerite Duras

- ADLER, Laure (2000). *Marguerite Duras*. Traducció de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- ARMEL, Alette (1994). «La force magique de l'ombre interne», a: VIRCONDELET, Alain (dir.). *Marguerite Duras: rencontres de Cerisy*. París: Éditions Écriture-L'Archipel Group.
- BAJOMÉE, Danielle (1992). *Duras ou la douleur*. Brussel·les: De Boeck Université.
- BLANCHOT, Maurice (1983). «II. La Communauté des amants», a: *La Communauté inavouable*. París: Éditions de Minuit. pàg. 49-93.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane (1999). *Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras*. París: Gallimard.
- BOGAERT, Sophie (2012). «“Trop pour un livre” : Théodora ou la réécriture en guerre», a: Loignon, Sylvie (dir.). *Les archives de Marguerite Duras*. Grenoble: UGA Éditions.
- i CORPET, Olivier (2008). «Pròleg», a: DURAS, Marguerite. *Quaderns de guerra*. Barcelona: Editorial Empúries. [2006] pàg. 9-14.
- CIRLOT, Victoria (1995). «Marguerite Duras: Écrire», a: *DUODA Estudis de la Diferència Sexual*, núm. 8. Barcelona: Universidad de Barcelona. pàg. 21-29.
- COHEN, Susan D. (1993). *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras: Love, Legends, Language*. Londres: The MacMillan.
- CONTE IMBERT, David (2014). «La doble espera de Robert Antelm y Marguerite Duras (Una ilustración)», a: *Anuario de Literatura Comparada*, núm. 4. Salamanca: Universidad de Salamanca. pàg. 169-199.
- KRISTEVA, Julia (2020). «VIII. La enfermedad del dolor: Duras», a: *Sol negro. Depresión y melancolía*. Traducció de Mariela Sánchez Urdaneta. Girona: WunderKrammer. [1987] pàg. 239-279.
- LACAN, Jacques (1965). «Hommage à Marguerite Duras», a: DURAS, Marguerite. *Ravissement de Lol V. Stein*. París: Éditions de Minuit.
- SĀFRANEK, Ingrid (1998). «Texte des origines, origines du texte», a: RODGERS, Catherine i UDRIS, Raynalle (ed.). *Marguerite Duras*. Amsterdam-Atlanta: GA Editions Rodopi.
- SÉBILLE, Rémy (2019). *Les mythes et l'antiquité dans les œuvres de Marguerite Duras: Articles, romans, théâtre*. [Mémoire de Master]. Lió: Université Lumière Lyon 2.

- SEGARRA, Marta (2021). «Marguerite Duras y la escritura femenina», a: *Biblioteca Virtual de Humanidades*. Madrid: Ediciones Liceus-Iniciativas de Gestión Cultural Siglo XXI.
- CROLLA, Adriana (1999). «Biografema: Marguerite Duras. “Escribo”, dice ella» i «La “Escritura mujer” en Marguerite Duras», a: SUÁREZ, Teresa (coord.) *Marguerite Duras: mujer y escritura: miradas al fin del milenio*. Santa Fe: Universidad Nac. del Litoral. pàg. 12-18. i pàg. 18-33.
- TISSOT, Joane (2010). *L'envers des figurations L'Écriture de l'indicible dans l'œuvre de Marguerite Duras*. [Memòria de Màster]. Neuchâtel: Université de Neuchâtel.
- TURINE, Jean-Marc (1986). *Marguerite Duras: Le Ravissement de la parole*. París: Gallimard.
- VILA-MATAS, Enrique (2006). «Se escribe para mirar cómo muere una mosca», a: *Renacimiento*, núm. 51-54. Sevilla: Librería y Editorial Renacimiento. pàg. 3-6.



Bibliografia general

- ADORNO, Theodor W. (2018). «Dialéctica negativa», a: *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad. Obra Completa*, vol 6. Madrid: Akal. [1970] pàg. 9-391.
- ALSINA, José (1966). «Pròleg», a: LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Traducció de de Juan Godó Costa. Barcelona: Editorial Labor. pàg. 9-12.
- ANTELM, Robert (1978). *L'espèce humaine*. Edició revisada i corregida. París: Gallimard, 1978.
- ARENDT, Hannah (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Traducció d'Ana Luisa Poljak Zorzut Barcelona: Península. [1961]
- (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducció de Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen. [1963]
- (1997). *¿Qué es la política?* Traducido por Rosa Sala Carbó. Barcelona: Paidós. [1995]
- ARISTÒTIL (1966). *Ars Poetica*. Edició de Rudolf Kassel. Oxford: Clarendon Press.
- (2017). *Poètica*. Introducció, traducció i notes de Xavier Riu. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- ALIGHIERI, Dante (1995). «Epistola a Cangrande», a: CECCHINI, Enzo. *Epistola a Cangrande*. Florència: Giunti. pàg. 1-51.
- AUERBACH, Erich (1969). *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Traducció de Luis López Molina. Barcelona: Seix Barral. [1958]
- (2008). *Dante, poeta de mundo terrenal*. Traducció de Jorge Seca. Barcelona: Acantilado. [1929]
- (2017). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducció d'Ignacio Villanueva i Eugenio Ímaz. Mèxic: Fondo de Cultura Económica. [1942]
- BARTH, John (1983). «La literatura del reompliment (Narrativa postmoderna)». Traducció de Quim Monzó, a: *Els Marges: revista de llengua i literatura*. Barcelona: L'Avenç. pàg. 279-289.
- (1983b). «La literatura de l'exhauriment». Traducció de Quim Monzó, a: *Els Marges: revista de llengua i literatura*. Barcelona: L'Avenç. pàg. 269-278.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. París: Éditions du Seuil.
- (1991). «Structure du fait divers [1962]» i «Littérature et discontinu [1962]», a: *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil. pàg. 188-196 i pàg. 175-187.
- (1994). «La muerte del autor» [1968], a: *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós. pàg. 61-66.

- (2002). «Délibération», a: *Œuvres complètes*, vol. 5. París: Éditions du Seuil. pàg. 669.
- BATAILLE, Georges (1970). «La Méditation» [1943], a: *Œuvres complètes*, vol. I. París: Gallimard. pàg. 166.
- BAUMAN, Zygmunt (2015). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Ediciones sequitur. [1989]
- BECKETT, Samuel (1972). *Primer amor*. Traducció i pròleg de Félix de Azúa. Barcelona: Tusquets Editor.
- BENJAMIN, Walter (1990). *Origen del drama barroco alemán*. Traducció de José Muñoz Millares. Madrid: Taurus. [1928]
- (2019). *Sobre el concepto d'història*. Traduccions de Marc Jiménez Buzzi i Arnau Pons. Barcelona: Editorial Flâneur. [1940]
- BERGER, Peter (1967). *The Sacred Canopy. Elements of a Sociological Theory of Religion*. London: Doubleday.
- BLANCHOT, Maurice (1959). *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- BERTHO, Sophie (1993). «Temps, récit et postmodernité», a: *Littérature. Le montage littéraire*, núm. 92. París: Édition Larousse. pàg. 90-97.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997). «Introducción», a: *Teoría del teatro*. Madrid: Arco Libros. pàg. 9-27.
- BOWRA, Cecile Maurice (2005). *Historia de la literatura griega*. Traducció d'Alfonso Reyes. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- BRADBURY, Malcolm i MCFARLANE, James (1978). *Modernism*. Brighton: The Harvester Press.
- BÜCHNER, Georg (1985). «Woyzeck», a: BÜCHNER, Georg i MÁDACH, Imre. *Teatre*. Traducció de Carme Serrallonga, Balázs Déri i Jordi Parramon. Barcelona: Edicions 62. [1836] pàg. 166.
- BUFFIÈRE, Félix (1973). *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Lettres. [1956]
- BUTLER, Judith (2001). *El grito de Antígona*. Traducció de Esther Oliver. Barcelona: El Roure Editorial. [1994]
- CAGE, John (1961). «Lecture On Nothing [1959]», a: *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press. pàg. 109.
- CALAFAT, Francesc (2006). «La quimera de la tragèdia», a: *Revista (Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, núm. 24. Barcelona: Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramatúrgia.
- CAMPBELL, Peter A. (2010). «Posdramatic greek tragedy», a: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Lawrence: The University of Kansas. pàg. 55-74.
- CĂRTĂRESCU, Mircea (2017). *Solenoid*. Traducció d'Antònia Escandell. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- CHEVALLIER, Jean Frédéric (2002). *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XXème siècle*. París: Université Sourbonne Nouvelle - París III.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducció i pròleg d'Ana María Moix. Barcelona: Anthropos. [1975]
- CRESPO GÜMES, Emilio (1996). «Introducción», a: HOMER. *Iliada*. Traducció i notes d'Emilio Crespo Gümes. Madrid: Editorial Gredos. pàg. 7-102.
- CRITCHLEY, Simon (2014). *Tragedia y modernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- (2019). *Tragedy, Greeks and Us*. Nova York: Pantheon Books.
- COLLI, Giorgio (1978). *La nascita della filosofia*. Milà: Adelphi Edizioni. [1975]
- CORNUDELLA, Jordi (2012). «Homer i l'Odissea», a: HOMER. *Odissea*. Traducció de Joan F. Mira. Badalona: Edicions Proa. pàg. ix-xxiv.

- CYSARZ, Herbert (1924). *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*. Leipzig: H. Haessel Verlag. pàg. 31.
- DOMENACH, Jean-Marie (1969). *El retorno de lo trágico*. Traducció de Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Península. [1967]
- DICKINSON, Emily (1896). «The Mystery of Pain», a: *The Poems of Emily Dickinson: Series One*. Boston: Roberts Brothers.
- EAGLETON, Terry (1998). «¿Qué es la literatura?», a: *Una introducción a la teoría literaria*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica. pàg. 11-28.
- (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Cornwall: Blackwell Publishing.
- EAKIN, Paul-John (1985). *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press.
- ECO, Umberto (1980). *Il nome della rosa*. Milà: Bompiani.
- ESCOLA, Marc (2002). *Le tragique*. París: Flammarion.
- EURÍPIDES (1977). «Electra», a: *Tragèdies*. Traducció de Carles Riba. Introducció i edició de Carles Miralles. Barcelona: Curial.
- FERRER GRÀCIA, Joan (ed.) (2012). «Introducció», a: *De tales a Demòcrit. El pensament presocràtic. Fragments i testimonis*. Girona: Edicions de la Ela Geminada. pàg. 15-140.
- FOUCAULT, Michel (1994). «Qu'est-ce qu'un auteur?», a: *Dits et Écrits (1954-1988)*, vol I. París: Gallimard. pag. 789-812.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César (2019). «Palabras culminantes en la tragedia griega - hýbris», a: *Byzantion Nea Hellás, anuario de estudios griegos, bizantinos y neobelénicos*, núm 38. Santiago de Xile: Universidad de Chile. pàg. 75-87.
- (2020). «Lo trágico en la tragedia», a: *Byzantion Nea Hellás, anuario de estudios griegos, bizantinos y neobelénicos*, núm. 39. Xile: Universidad de Chile. pàg. 79-99.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2018). «Introducción», a: NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Traducció d'Eduardo Ovejero Mauri. Madrid: Espasa Libros. [1871] pàg. 9-46.
- GARRIGA, Carles i GIBERT BARBERÀ, Pau (eds.) (2019). *Tragèdia i articulacions del tràgic*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- GARRIGASAT, Raül (2020). *La ira*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil. [1962]
- (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- (1991). *Fiction et Diction*. París: Éditions du Seuil.
- GODOY CONTRERAS, Ivan (2016). «La verdad como *aletheia*, un trágico asunto en *Edipo Rey* de Sófocles», a: *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, núm. 42. Osorno: Universidad de los Lagos.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2009). *Faust*. Traducció de Jaume Ortola. Presentació de Guillem Calaforra. Barcelona: Riurau. vv. 523-525.
- GRIFFIN, Jasper (2009). *Homer on Life and Death*. Oxford: Clarendon Press-Oxford University Press. [1980]
- GRIFFIN, Roger (2011). *Modernismo y fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Pròleg de Stanley G. Payne i traducció de Jaime Blasco Castiñeyra. Madrid: Akal.
- HERÒDOT (2000). *Història*, vol I. Traducció, introducció i notes de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

- HERTMANS, Stefan (2009). *El silencio de la tragedia*. Traducció de Julio Grande. Valencia: Pre-Textos. [2007]
- HESÍODE (1999). «Teogonia», a: *Teogonia; Els Treballs i els dies*. Introducció, traducció i notes de Joan Castellanos i Vila. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von (1981). «Una carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon [1902]», dins *Els Marges, Revista de Llengua i Literatura*, núm 20. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. pàg. 90-98.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1965). *Remarques sur Oedipe: * Remarques sur Antigone*. Prefaci de Jean Beaufret i traducció de François Fédier. París: Union générale d'éditions.
- HOMER (2009). *Iliada*. Traducció de Montserrat Ros i Ribas i notes de Joan Alberich i Mariné. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- (2012). *Odissea*. Traducció de Joan F. Mira. Badalona: Edicions Proa.
- HUYSEN, Andreas (2002). «Hacia lo posmoderno», a: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. pàg. 306-380.
- IRIGARAY, Luce (2010). *Ética de la diferencia sexual*. Traducció d'Agnès González Dalmau i Àngela Lorena Fuster. Castelló: Ellago. [1982]
- JAMES, William (1890). *The Principles of Psychology*, vol I. London: McMillan and Co.
- JAMESON, Fredric (1994). «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism», a: *Modern Language Review*, núm. 89. Cambridge: Modern Humanities Research Association.
- JASPERS, Karl (1960). *Esencia y formas de lo trágico*. Traducció de N. Silvetti Paz. Buenos Aires: R. Piper & Verlag München. [1952]
- JAUSS, Hans-Robert (1976). «La història de la literatura com a provocació a la teoria literària» [1967], Traducció de Josep Murgades, a: *Els Marges: revista de llengua i literatura*. Barcelona: L'Avenç. pàg. 13-34.
- JIMÉNEZ JUSTICIA, Lorena (2014). «La tragedia de la identidad humana: del *Edipo Rey* de Sófocles a *Incendios* de Denis Villeneuve», a: QUIROGA PUERTAS, Alberto J. (ed.) *Texto, traducción, jacción! El legado clásico en el cine*. Almería: Editorial Círculo Rojo. pàg. 25-33.
- KAFKA, Franz (1978). *La transformació*. Traducció i pròleg de Jordi Llovet. Badalona: Edicions Proa. [1935]
- KERTÉSZ, Imre (2002). *Un instante de silencio en el paredón (El Holocausto como cultura)*. Traducció d'Adan Kovacsics. Barcelona: Herder.
- (2021). *El espectador. Apuntes (1991-2001)*. Traducció d'Adan Kovacsics. Barcelona: Acantilado. [2016]
- KRISTEVA, Julia (1999). *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Traducció de Guadalupe Santa Cruz. Xile: Editorial Cuarto Propio. [1996]
- (2020). *Sol negra. Depresión y melancolía*. Traducció de Mariela Sánchez Urdaneta. Girona: WunderKrammer. [1987]
- LACOUTE-LABARTHE, Philippe (1987). *La fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris: Christian Bourgois.
- (1991). «De l'éthique: à propos d'Antigone», a: *Lacan avec les philosophes*. Paris: Albin Michel.
- LENSON, David (1975). *Achilles' Choice. Examples of Modern Tragedy*. Princeton: Princeton University Press.

- LESKY, Albin (1966). *La tragedia griega*. Traducció de de Juan Godó Costa. Barcelona: Editorial Labor.
- LEVINS, Richard i LEWONTIN, Richard C. (1985). *The dialectical biologist*. Cambridge: Harvard University Press.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2003). *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- (2003b). «Notas sobre la Penélope de la Odisea», a: OLIVEIRA, Francisco de (ed.). *Penélope e Ulises*. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Clássicos. pàg. 35-62.
- LÖWY, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de Incendio. Una lectura de les tesis «Sobre el concepte d'Història»*. Traducció d'Horaci Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. [2001]
- MAFFESOLI, Michel (2000). *L'instant éternel. Le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. París: Éditions Denoël. [1957]
- MAILLARD, Chantal (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. València: Pre-Textos.
- MANDEL, Oscar (1961). *A Definition of Tragedy*. Nova York: New York University Press.
- MARÍN, Joan M. (1996). «Mujer: mito, tragedia y cotidianidad», a: *Asparkia IV: Dona dones: art i cultura*. Castelló de la Plana: Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género-Universitat Jaume I. pàg. 101-115.
- MARTÍNEZ MARZOA, Felipe (2006). *El decir griego*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- MAYORGA, Juan. «De Nietzsche a Artaud: el retorno de Dionisio», a: *Revista (Pausa.) Quadern de teatre contemporani*, núm. 24. Barcelona: Sala Beckett, Obrador Internacional de Dramatúrgia.
- MÈLICH, Joan-Carles i BÁRCENA, Fernando (2000). «La lección de Auschwitz», a: *Revista de Filosofía moral y política*, núm. 23. Madrid: Instituto de Filosofía. pàg. 225-236.
- MÍGUEZ BARCIELA, Aida (2013). «Hacia una interpretación de la Odisea», a: *Revista de Filosofía Laguna*, núm. 32. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de la Laguna.
- MIRA, Joan F. (2012). «Llegir Homer», a: HOMER. *Odissea*. Traducció de Joan F. Mira. Badalona: Edicions Proa. pàg. xxv-xxxi.
- NIETZSCHE, Friedrich (1990). *Sobre la verdad o la mentira en sentido extramoral*. Traducció de Luis M. Valdés i T. Orduña. Madrid: Tecnos. [1873]
- (2018). *El origen de la tragedia*. Traducció d'Eduardo Ovejero Mauri. Madrid: Espasa Libros. [1871]
- (2019). *La gaya ciencia*. Traducció de José Lara. Barcelona: Editorial Planeta.
- ORTEGA Y GASSET, José (2014). *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Ed. Taurus.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. París: Armand Colin.
- PANIKKAR, Raimon (1992). *La paraula creadora*. Barcelona: Arxiu històric Fundació Jaume Bofill.
- PICAZO GURINA, Marina (1995). «Espacios y tiempos de las mujeres griegas en la polis clásica», a: *DUODA, Revista d'Estudis Feministes*, núm. 9. Barcelona: Universitat de Barcelona. pàg. 15-26.
- PIGLIA, Ricardo (2000). «Los sujetos trágicos», a: *Formas breves*. Barcelona: Anagrama. pàg. 57-68.
- PIRANDELLO, Luigi (1990). «Sei personaggi in cerca d'autore», a: *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Milà: Arnoldo Mondadori Editore. [1948] pàg. 5-126.
- PIZARNIK, Alejandra (2003). *Árbol de Diana*. Pròleg d'Octavio Paz. Buenos Aires: Ediciones El Salvaje Refinado. [1962] pàg. 11.
- PLATÓ (1952). «Cràtil», a: *Diàlegs*, vol. IV. Introducció i traducció de Jaume Olives Canals. Barcelona: Fundació Bernat Metge
- (1989). «La República», a: *Diàlegs*, vol. X. Introducció i traducció de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

- (1997). «Fileb», a: *Diàlegs*, vol. XVII. Introducció i traducció de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- (2019). *El convit*. Pròleg d'Antoni Bosch-Veciana i traducció d'Eulàlia Presas. Barcelona: Fundació Bernat Metge-Bernat Metge Essencials.
- RAMÍREZ ESCOBAR (2009, Jesús Manuel. «Otra posible invención sobre el dolor. Una elucidación psicoanalítica de la melancolía», a: *Affectio Societatis*, núm. 11. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- RICARDOU, Jean (1967). *Problèmes du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil.
- RICÉUR, Paul (1990). *Freud: una interpretació de la cultura*. Mèxic: Siglo XXI Editores. [1965]
- RIUS, Xavier (2017). «Introducció», a: ARISTÒTIL. *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. pàg. 7-111.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*. París: Éditions de Minuit. [1961]
- RODRIGO, Javier i ALEGRE, David (2019). *Comunidades rotas. Una historia global de las guerras civiles, 1917-2017*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ROIG, Montserrat (2017). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62. [1991] pàg. 16.
- RUBIO, Laura (2010). «De lo trágico en *Las olas* y “La trilogía de la muerte”», a: *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- SAINT GIRONS, Baldine (2008). *Lo sublime*. Madrid: Societat editrice Il Mulino.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel (1996). «“Catarsis” en la *Poética* de Aristóteles», a: *Anales del Selimario de Historia de la Filosofía*, núm. 13. Madrid: Servicio de Publicaciones JJCM. pàg. 127-147.
- SCHILLER, Friedrich (2016). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducció i notes de Martín Zubiria. Mendoza: Editorial Universidad Nacional de Cuyo.
- STEINER, George (2006). *La idea de Europa*. Introducció de Rob Riemen i traducció de María Condor. Mèxic-Madrid: Fondo de Cultura Económica-Siruela. [2004]
- (2011). *La muerte de la tragedia*. Traducció de l'anglès d'Enrique Luis Revol. Madrid: Editorial Siruela. [1961]
- SEBALD, Winfried Georg (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Traducció de Miguel Sáenz. Barcelona: Anagrama. [1999]
- SHAKESPEARE, William (1907). *Macbeth. Tragèdia en cinc actes*. Traducció de Cebrià Montoliu. Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç. [1623]
- (2008). *Hamlet*. Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Quaderns Crema. [1623]
- SOBEJANO, Gonzalo (2001). «Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia», a: PACO, Mariano de i DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.). *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia: Caja Murcia. pàg. 269-280.
- SÒFOCLES (1987). «Èdip rei», a: *Tragèdies*. Traducció i pròleg de Carles Riba. Barcelona: Curial Edicions Catalanes. pàg. 18-75.
- SLOTEDIJK, Peter (2012). *Has de canviar tu vida. Sobre antropològica*. Traducció de Pedro Madrigal. València: Pre-Textos. [2009]
- SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Traducció de Javier Orduña. Barcelona: Ediciones Destino. [1978]
- TRAVERSO, Enzo (1997). *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. París: Cerf. [1995]
- UNAMUNO, Miguel de (2020). *Del sentimiento trágico de la vida y otros ensayos*. Penguin Random House. [1913]

- VIDAL NAQUET, Pierre i VERNANT, Jean-Pierre (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I. Barcelona-Buenos Aires-Mèxic: Paidós. [1972]
- WELLEK, René i WARREN, Austin (1985). *Teoría literaria*. Versió espanyola de José Ma Gimeno. 4a edició. Madrid: Editorial Gredos. [1953]
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2019). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial. [1921]
- ZAMBRANO, María (1995). *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela. [1943]



Diccionaris i enciclopèdies especialitzats

- CHANTRAINE, Pierre (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París: Les Editions Klincksieck.
- CHEMAMA, Roland (dir.) (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Traducció i notes de Teodoro Pablo Lecman.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela. [1958]
- CRANE, Gregory R. (ed.) (2021). *Perseus Digital Library*. [en línia]. Boston: Tufts University. Recuperat de: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. [03/03/21]
- CROON, Jean H. (1967). *Enciclopedia de la antigüedad clásica*. Traducció de Marie Paule. Madrid: Afrodisio Aguado.
- GRIMAL, Pierre (1981). *Diccionario de Mitología griega y romana*. Barcelona: Editorial Paidós.
- HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony i EIDINOW, Esther (eds.) (2012). *Oxford Classical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- PARRAMON i BLASCO, Jordi (1997). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Edicions 62.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona-Buenos Aires-Mèxic: Paidós. [1996]
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (2008). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Traducció de Nàdia Casellas. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. [2005]



Entrevistes i publicacions a premsa

- CALLE-GRUBER, Mireille (1981). «Survivre à sa mode», a: *Micromégas*, núm. 20. Rome: Éditions Bulzoni.
- SAINT-PHALLE, Thérèse (1962). «“Le Mot ‘objectivité’ me fait fuir” dit Marguerite Duras à propos de son dernier récit, *L’Après-midi de M. Andesmas*», a: *Le Monde*. París, 20 de Gener de 1962. pàg. 8. Recuperat de: https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/01/20/le-mot-objectivite-me-fait-fuir-dit-marguerite-duras-a-propos-de-son-dernier-recit-l-apres-midi-de-m-andesmas_2352445_1819218.html [20/02/2021].