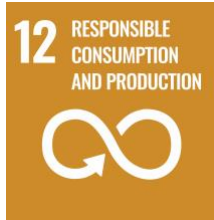


Grau d'Estudis Literaris



Treball de Fi de Grau

Curs 2021-2022

L'OBRA DE DAVID VANN I LA TRAGÈDIA

ALUMNA: ANNA VELASCO RUIZ

TUTOR: Francisco Amella Vela

Barcelona, 17 de juny de 2022



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17 de juny de 2022

Signatura:

Anne Velasco Ruiz

Resum

Aquest treball de final de grau analitza la importància de l'obra del novel·lista nord-americà contemporani David Vann i la posa en relació amb el fenomen de la tragèdia àtica, de gran influència sobretot en una de les seves últimes novel·les, *Negra la brisa lluent*. Partint d'aquesta, de la seva segona novel·la *Desolacions* i de l'obra clàssica d'Eurípides *Medea*, el treball explora el sentit de la tragèdia en el segle V a. C. i en l'actualitat, recolzant-se en una bibliografia que inclou entre d'altres Nietzsche, Lesky i Engels.

Vann és un autor que juga amb el concepte d'autobiografia. El seu compromís amb la seva obra l'ha fet anar contra agents, editors, família i a canviar de nacionalitat. La seva resistència a formar part d'un sistema de rendiment com el nord-americà és portada a uns extrems que influeixen enormement tant en la seva obra com en la recepció d'aquesta.

Paraules clau: David Vann, Tragèdia, autobiografia.

Synopsis

In this Final Degree Project I analyze the importance of the work of a contemporary American novelist, David Vann, and relate it to the Attic tragedy phenomenon, of great influence, especially in one of his last books: *Black Air Bright*. Based on this, his second novel *Caribou Island* and *Medea* by Euripides, my project explores the meaning of tragedy in the 5th century B. C. and nowadays, relying on a bibliography that includes, among others, Nietzsche, Lesky and Engels.

Vann is a writer who explores the concept of autobiography, and his resistance to being part of a performance system like the American system is taken to such extremes (going against agents, publishers, family; changing nationality...) that substantially influences both his work and its reception.

Key words: David Vann, tragedy, autobiography.

ÍNDEX

Una introducció sobre l'obra de David Vann, pàg	5
Medea i el concepte tràgic, pàg	8
<i>Caribou Island</i> i la tragèdia moderna, pàg	14
<i>Negra la brisa lluent</i> i l'impossible retorn, pàg.....	19
Conclusions, pàg.....	26
Annex, pàg.....	27
Bibliografia, pàg	27

Una introducció sobre l'obra de David Vann

David Vann va néixer a Adak i va passar la seva infantesa a Ketchikan, petites poblacions d'Alaska. Més tard es va traslladar a Califòrnia amb la seva mare i la seva germana petita. Quan tenia 13 anys el seu pare li va demanar que tornés a Alaska a viure amb ell durant un any; va dir que no i poc després el seu pare es va suïcidar. Entre les possessions que David Vann va rebre en herència hi havia una gran quantitat d'armament, inclòs el rifle que el seu pare havia utilitzat per matar-se. Va ser incapaç d'assimilar l'acció del seu pare durant anys i per a no haver de parlar-ne deia a tothom que havia mort de càncer. Amb 19 anys va començar a escriure *Legend of a Suicide*, un conjunt de relats, entre els quals destacava *Sukkwan Island*, que es va publicar més tard com a novel·la curta; el relat es caracteritza per descriure més el paisatge d'Alaska i les accions rutinàries de caça i pesca que els personatges; narra l'experiència d'un noi, en Roy, que quan el seu pare demana que visqui amb ell durant un any diu que sí. Tot i que la redacció del relat en si no va comportar més d'unes setmanes, la seva elaboració es va perllongar 10 anys i va trigar 12 anys més a poder-lo publicar. Quan finalment es va publicar, l'any 2008, va tenir un gran èxit, va guanyar 11 premis i va ser traduït a 21 llengües.

El 2011 va publicar el seu segon èxit, *Desolacions (Caribou Island)*, al qual dedicaré un capítol en aquest treball. Gira al voltant d'un suïcidi-assassinat molt similar al dels pares de la madrastra de David Vann.

L'any següent va publicar *Terra (Dirt)*, protagonitzat per un jove de 22 anys, Galen, qui té una forta relació de co-dependència amb la seva mare. També s'hi descriuen altres relacions tòxiques amb tres altres dones de la seva família: la seva àvia materna, que pateix un principi de demència; la seva tieta materna, que, a diferència de la mare d'en Galen, va patir violència per part del seu pare i reacciona amb ira contra la pèrdua de memòria de la seva mare i els records inexactes de la seva germana, i, per últim, la seva cosina, amb qui manté una sòrdida i abusiva relació sexual. Pràcticament no hi ha cap moment lliure de violència o de tensió en tota la novel·la. Les necessitats econòmiques i la ira semblen els únics elements que mantenen units els personatges, ocupant així el lloc d'uns lligams familiars que han perdut tot el sentit per al protagonista.

El 2013 va publicar *Goat Mountain*, considerada per l'autor com la seva millor novel·la. Està protagonitzada per quatre personatges masculins: un nen d'onze anys, que narra la història des de l'etapa adulta, el seu avi, el seu pare i un amic del pare. Els quatre junts passen uns dies en un ranxo de Califòrnia, propietat de la família, i a l'inici de l'estada descobreixen un caçador furtiu; abans de denunciar-lo o fer-lo fora es dediquen a observar-lo; quan el pare deixa un rifle al seu fill perquè pugui veure'l a través de la mira telescòpica, el nen, aparentment sense cap raó, dispara i mata el furtiu. Davant la increïble impassibilitat del nen sobre el crim que acaba de cometre, el grup es mostra alhora preocupat i incrèdul, però segueix caçant.

Goat Mountain va tancar temporalment una etapa de quatre llibres basats en persones i històries de la família de l'autor. Certament, quatre tragèdies familiars la lectura de les quals no deixa cap bri d'esperança més enllà del fet extraliterari que l'autor d'aquests textos hagi aconseguit sorprenentment no suïcidar-se.

L'any 2016 va publicar *L'aquari (Aquarium)*, ambientada a Seattle i protagonitzada per la Caitlin, de 12 anys, i la seva mare Sheri, que es nega a parlar del seu passat traumàtic fins que el responsable del seu patiment, el seu propi pare, torna per a formar part de la vida de la Caitlin. La novel·la, tot i ser dura com les anteriors i també plena de passatges violents, es va promocionar com una obra sobre el perdó: una novel·la optimista, d'aquelles que es troben a la secció anomenada «llibres de creixement personal» que tenen algunes biblioteques públiques. Efectivament, el conflicte central es resol feliçment (en un sentit convencional): la Sheri, que es va veure obligada a cuidar la seva mare en unes circumstàncies espantoses després que el seu pare les abandonés, finalment aconsegueix perdonar-lo gràcies a la intervenció i insistència de la Caitlin. Però el final de la novel·la no s'escapa de tenir una part fosca: la Sheri reacciona molt violentament quan sorprèn la Caitlin fent un petó a una noia. En la part final de la novel·la, narrada per una Caitlin adulta, aquesta reconeix que encara no ha estat capaç de perdonar la seva mare; l'últim paràgraf del llibre, una bella descripció dels bons records que conserva de les dues juntes abans de l'incident, no pot arribar a esborrar del tot aquest ressentiment. Malgrat tot, aquí ja es determina una constant en l'obra de Vann: la descripció del contacte sense paraules com a única esperança real de sentit.

La següent novel·la de Vann que es va publicar (però no la següent en ser escrita) va ser *Negra la brisa lluent* (*Black Air Bright*) de la qual també tractaré en profunditat més endavant. És una novel·la protagonitzada per Medea i ambientada al segle XIII a. e.

El 2019, amb un èxit considerablement inferior, va publicar *Hallibut on the Moon* (sense traducció al català ni al castellà) que de nou tractava del suïcidi del seu pare. En una nota de l'autor al final de la novel·la, després dels agraïments als seus editors i agents, el lector hi pot llegir: «And to my family and to Nettie's family, an apology, with the thin excuse that I can't seem to do anything else». És clarament una referència al fet d'haver tornat a escriure sobre la seva pròpia família i la de la seva madrastra després d'haver publicat dues obres al marge d'ells, almenys en aparença.

La recepció de les seves obres ha tingut una evolució molt irregular, però quasi sempre ha tingut una pobra acollida al seu país natal, Estats Units, en comparació amb la bona acollida europea. L'autor atribueix aquest fet a una idea molt estesa al seu país d'origen: que les històries, de ficció o no, han d'aportar alguna cosa. David Vann, autor de tragèdies en el sentit clàssic (amb protagonistes conscients de no tenir cap sortida possible), considera que aquesta idea suposa anar contra 2.500 anys de tradició.

L'autor afirma que tots els seus llibres, inclosa *Negra la brisa lluent*, es poden llegir com un de sol, excepte *L'aquari*. Certament la seva trajectòria planteja diversos interrogants i estableix algunes constants:

- La ja esmentada presència de belles descripcions de contacte mut.
- La descripció dels paisatges.
- Narració i diàlegs presentats en un mateix nivell.
- Conflictes familiars irresolubles.

Des que estudiava escriptura creativa, David Vann ha hagut de fer front a la pregunta de per què seguia escrivint sobre el suïcidi del seu pare. La resposta segueix sent que va ser un fet central en la seva vida. Va aconseguir superar-lo parcialment gràcies a poder escriure sobre el

tema, creient durant 22 anys que no arribaria a publicar mai, i la seva escriptura en va quedar marcada. Encara que no es tracti directament, és un tema central en tots els seus llibres, amb diferents recursos per a distanciar-se'n: A *Sukkwann Island* canviant un «no» per un «sí»; A *Terra* insinuant que l'origen dels problemes en la relació amb la seva mare es troben en la presència latent d'un pare violent; a *Goat Mountain*, on el retrat de tres generacions d'homes aïllats, caçant i matant parla per si mateix; a *L'aquari*, on la violència també deriva d'un abandó patern...

D'on ve tot aquest dolor? En tots aquests llibres sembla que l'origen es troba en algun tipus de violència exercida per un pare d'una forma o altra absent. Les novel·les descriuen com aquesta violència és heretada pels fills, que també la transmeten, i així no arriba a desaparèixer mai.

David Vann ja era conegut com a autor de tragèdies familiars abans d'escriure *Negra la brisa lluent*. Així, el canvi de registre, si bé sorprenent, es pot considerar coherent. Però aquesta novel·la no és pas una conclusió definitiva de l'àmbit de la tragèdia grega en la trajectòria de Vann, ni a nivell personal (com demostra la seva següent obra, *Hallibut on the Moon*), ni a nivell ideològic. En altres paraules: no acaba amb el dolor individual ni aclareix l'origen d'aquest. No és l'objectiu de l'autor. Probablement tampoc era aquest l'objectiu de les tragèdies gregues que es van representar originalment al segle V a. e. Al marge dels molts interrogants que ens queden al voltant d'aquelles representacions, el que avui llegim són expressions de dolor; unes expressions que han establert les bases de moltes convencions que encara avui regeixen les relacions humanes.

En el primer capítol d'aquest treball, que dedico a Medea i al concepte tràgic, analitzaré per què les tragèdies gregues no només no ens apopen a l'origen del dolor, sinó que es podrien considerar com la primera materialització de la distància amb aquest origen.

Els dos següents capítols els dedicaré a les dues obres abans esmentades.

Medea i el concepte tràgic

És impossible intentar resumir el que significa la tragèdia grega en menys de 30 pàgines. L'impressionant esforç d'Albin Lesky de comprimir una informació així en un assaig de poc

més de 400 pàgines ja resulta insuperable en tots els aspectes. A *La tragèdia grega* s'analitzen els tres principals autors clàssics de tragèdies i les seves obres; també cita alguns estudiosos històrics fonamentals com Aristòtil, Goethe, Schopenhauer i Nietzsche, creadors de textos imprescindibles a l'hora d'entendre l'evolució del concepte tràgic. Pràcticament tota la informació bàsica sobre la tragèdia àtica que conté el present treball prové de la lectura d'aquest assaig.

Però no cal llegir el llibre de Lesky per a adonar-se que una novel·la moderna, pensada per a ser llegida individualment, té molt poc a veure amb uns textos de fa 2.500 anys que estaven pensats per a ser representats, no narrats; representació en la qual hi intervenia, d'una manera o altra, tota la ciutat. Així i tot, el mite de Medea va més enllà de la seva primera representació coneguda, tant endavant com enrere en el temps.

La primera menció escrita de Medea es remunta a la *Teogonia* d'Hesíode, segle VIII a. e.: «I Eetes, fill d'Hèlios que il·lumina els homes, va casar-se, per voluntat dels déus, amb Idia de galtes boniques, filla d'Ocèan, riu sense tara. Sotmesa al seu amor per obra d'Afrodita daurada, va infantar Medea de turmells bonics».

Si seguim llegint la *Teogonia*, poques pàgines després trobem, precedida per una presentació vagament misteriosa, la famosa faula del rossinyol i el falcó:

I ara explicaré una història als reis, encara que siguin assenyats. Un falcó parlava d'aquesta manera a un rossinyol de coll virolat tot enduent-se'l ben garfit amb les seves urpes corbades. Així li parlava sense pietat: «Malaurat, per què xiscles? Et té un que és més fort i anirà on jo et dugui per bon cantor que siguis. I, si així em plau, et faré servir de sopar o t'alliberaré. És un insensat qui vol igualar-se als qui són més forts: es veu privat de la victòria i, a més de vergonya, aguanta sofriments.» Així va dir el falcó, ocell de vol ràpid i d'ales àmplies.

Per què aquesta història, que és una crida a la rendició i la resignació per als qui com el rossinyol estan en una posició de presa, va dirigida als reis, homes que es troben en una posició de poder, que són savis (són les paraules d'Hesíode) i que per tant no els cal sentir-la?

Potser perquè també és una crida a la moderació, molt aconsellable per a un rei.

O potser en realitat, encara que tracti de reis, no va dirigida a aquests.

Pocs segles més tard de la creació de la *Teogonia* es representaran les tragèdies d'Èsquil, considerat habitualment com el pare de la tragèdia. La seva obra *Orestíada* (458 a. e.) és l'única trilogia grega conservada. No només té una estructura única, sinó que posa en relació el poble i la personalitat individual com mai s'havia fet, en un sentit que té molt a veure amb la voluntat de l'autor de justificar la presència divina en el món (Lesky, pàg. 79). L'obra recull uns esdeveniments que tenen lloc un cop finalitzada la guerra de Troia, durant la qual Agamèmnon havia sacrificat la seva filla Ifigènia perquè les seves naus poguessin partir a buscar Helena «πολύανδρος ἀμφὶ γυναικός» (esposa de molts marits); quan Agamèmnon torna a Argos, la seva esposa Clitemnestra el mata, entre altres motius, instigada per les erínies (també anomenades eumènies o fúries) per a venjar la mort d'Ifigènia. En la segona obra de la trilogia, el seu fill Orestes, junt amb la seva germana Electra i instigat per Apol·lo, mata Clitemnestra per a venjar el seu pare. En la tercera i última obra, les erínies capturen Orestes per haver matat la seva pròpia mare i el fan jutjar per Atenea. Durant el judici, Apol·lo intercedeix per Orestes. Les erínies, que representen l'acusació, presenten un agreujant interessant: Orestes estava unit per llaços de sang amb Clitemnestra, mentre que Clitemnestra no tenia cap llaç de sang amb Agamèmnon, però sí amb Ifigènia. Malgrat aquest argument, el judici acaba en empat; Orestes és absolt, torna a Argos i les erínies no són eliminades però resulten «acomodades» (terme emprat per Lesky, pàg. 107) al ser vençudes per la jutge Atenea, la qual utilitza «paraules serenes». És aleshores quan passen a anomenar-se «eumènies»: en grec, «benèvoles».

Èsquil parla del poble d'Atenes i de la constitució del seu model democràtic a través d'una versió d'un fragment de l'obra homèrica, però sense ser tan explícit com poc després sí que serà Eurípides. Amb gran subtileza, Èsquil presenta un món relativament nou on els homes poden sacrificar impunement les dones perquè altres dones els absolen. Aquesta lectura pot semblar agosaradament moderna; ho és, per no tant com es podria pensar: es remunta al 1860 i el seu autor és l'antropòleg suís Johann Bachofen.

En el seu assaig sobre el matriarcat, Bachofen estableix que en els temps primitius l'únic dret possible, donat que la família aleshores s'establia a partir dels matrimonis en grup, era per filiació maternal, ja que era impossible establir la paternitat. D'aquest temps prehistòric ens ha quedat, a més d'un llegat biològic, una mitologia amb una presència femenina més que important (potser l'exemple més antic i conegut és la Venus de Willendorf, de 30.000 anys).

En la més propera mitologia grega aquesta presència femenina, com les erínies, no pot ser esborrada per sí *acomodada*.

Friedrich Engels a *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado* (1884) recupera aquesta teoria i especula sobre com l'augment de la riquesa (gràcies a la domesticació d'animals i a la cria de bestiar, per exemple) va provocar en primer lloc la creació de la propietat privada (abans la riquesa pertanyia a la *gens*) i en segon lloc l'abolició del dret matern. (Engels, pàg. 68-71) Engels es mostra d'acord amb Bachofen (tot i que no comparteix la part més religiosa de la lectura de l'antropòleg suís) en el fet que l'*Orestíada* es pot interpretar com un quadre dramàtic de la lluita entre el dret matern agonitzant i el nou dret patern (Engels, pàg. 12).

Menys de 30 anys després de la presentació de l'*Orestíada*, la tragèdia *Medea* d'Eurípides es representa per primera vegada durant les festes de Dionís de l'any 431 a. e. Aquesta tragèdia representa unes hores de la vida de Medea, la protagonista absoluta; se'ns revela que Medea al llarg de la seva vida ha matat el seu germà, legítim hereu de la corona de la Còlquida; ha matat Pèlies, rei de Iolcos, a través de les seves filles enganyades; durant l'obra, mata Creont, rei de Corint, també a través de la seva filla enverinada; no mata Jàson però mata la princesa Glauce perquè Jàson no pugui convertir-se en rei casant-se amb ella; i s'assegura, tot matant els seus propis fills, que el seu propi llinatge no doni més reis. L'obra va obtenir el tercer premi, l'últim.

Es pot afirmar que Eurípides va introduir l'infanticidi, ja que en anteriors llegendes Medea matava els seus fills per accident intentant fer-los immortals (Lesky, pàg. 171).

Friedrich Nietzsche va criticar Eurípides per molts motius, entre ells, presentar els seus protagonistes divins amb una impertinent familiaritat (Lesky, pàg. 26). Certament la seva Medea és impertinentment humana, però no per matar els seus propis fills i després fugir a Atenes en un carro protegit pel Sol (Hèlios, identificat amb Apol·lo en una altra obra d'Eurípides, *Faetont*). La seva humanitat està en el que precedeix aquestes accions. Medea pateix, dubta i raona. Ni el patiment ni el dubte li impedeixen raonar de manera brillant, tant en els seus monòlegs, com en el seu *agon* amb Jàson. Més tard aconsegueix enganyar aquest i el rei Creont perquè la deixin quedar a Corint un dia més i acceptin els seus regals enverinats.

El cor de dones i el mateix Egeu, rei d'Atenes, li donen la raó pel que fa a la seva situació i al seu raonament; Egeu reconeix, a més, que el seu llenguatge és previsor. Malgrat tot, cap personatge li dona la raó pel que fa a l'assassinat que creu que ha de cometre. Però un curiós discurs de la Corifeu, que té lloc després que Medea prengui finalment la seva decisió (quan el destí dels nens, enviats a Glaucó amb regals enverinats, ja no pot ser en qualsevol cas altre que la mort) li dona la raó també pel que fa al crim, si bé indirectament:

CORIFEU: Ja moltes vegades he entrat en raonaments més subtils i he fet cap a discussions més grans del que cal que l'estirp femenina emprengui. I és que per a nosaltres també hi ha una musa que ens acompanya en la recerca de la saviesa; però a totes no, perquè pel que fa al llinatge femení, potser entre moltes en trobaries una que no és estranya a les muses.

I proclamo que els mortals que són totalment inexperts i que no han engendrat fills superen en felicitat els qui n'han tingut. Els mancats de mainada, per la inexperiència de si els fills proporcionen dolçor o amargor als humans, com que no en tenen, estan alliberats de moltes penes.

Tanmateix, els qui a casa tenen un dolç planter de fills, els veig durant tota la vida amoïnats per la seva responsabilitat: primerament com educaran millor els infants i com els deixaran mitjans per a viure; i, a més de tot això, si s'escarrassen per a uns fills que s'ho valen o no, això és un misteri.

I ara em referiré al mal més terrible de tots per a tots els mortals: suposem que ja els han trobat recursos suficients, que ja han arribat a la flor de la joventut i que resulta que són com cal; això no obstant, si el destí s'imposa així: es presenta la mort i s'emporta els seus cossos cap a l'Hades. ¿Què en treuen, doncs, els mortals del fet que els déus, a les altres penes, n'hi afegeixin encara una altra, la més cruel de totes, pel deler de tenir fills?" (pàg. 92-93)

El cor en les tragèdies gregues tradicionalment servia per a posar en context la història representada, que mai s'estenia més enllà d'un dia; també comentaven les obres d'una manera que avui definiríem com una manera de conduir l'espectador a una comprensió ideal (i única possible) de l'obra. Una altra de les seves funcions en algunes obres, com aquesta, és el diàleg; el cor de *Medea* dialoga amb diversos personatges, censura el comportament de Jàson i intenta convèncer Medea que no dugui a terme els assassinats. El discurs citat més amunt es situa al mig de l'episodi V, poc abans del final de l'obra; es considera com un recurs per a alleujar la tensió i ocupar un temps mort que es necessita perquè arribi un missatger. Aquí el Cor podria

parlar de pràcticament qualsevol cosa relacionada amb els esdeveniments recents o desenvolupar consideracions abans introduïdes: la situació de la dona estrangera i abandonada, la mala fortuna dels nens (les víctimes més innocents de la tragèdia) o l'abús de poder dels reis, per exemple. Però, en canvi, dedica quatre paràgrafs a afirmar que les dones generalment no són sàvies i a descriure com de desagratit és tenir fills.

Ara és un bon moment per a recordar la faula del rossinyol. El falcó diu a la seva presa que està en poder d'algú més fort, que s'ha de conformar. Un rossinyol és un ocell cantaire, famós per la bellesa del seu cant. No és difícil establir un paral·lelisme amb Medea i les seves habilitats oratòries, elogiades en molts moments de l'obra. Com el rossinyol, Medea està en una situació de presa, està sota el poder d'algú més fort que ella: un rei. I la debilitat de Medea, segons el Cor (i, per tant, segons qualsevol espectador considerat raonable) és ser mare.

Abans de passar als dos capítols dedicats a les dues obres triades de David Vann, seria convenient enumerar algunes altres adaptacions modernes del mite de Medea.

Tertuliano Máximo Alfonso, el protagonista de *L'home duplicat* (José Saramgo, 2002) és un professor d'institut que afirma que només hi ha dues maneres d'ensenyar Història: des d'enrere cap endavant o d'endavant cap enrere. Tertuliano Máximo Alfonso es mostra partidari d'aquesta última, opinió que comparteixo.

- L'any 2020 la directora Déa Kulumbegashvili va estrenar *Beginning*, una complexa pel·lícula sobre la violència que entre altres coses reescriu la història bíblica d'Abraham i Isaac, però que també es pot llegir com una relectura del mite de Medea.
- El mateix any 2020 Chantal Maillard publicà *Medea*, un llibre de poesia que presenta la veu d'una Medea envellida i plena de remordiment.
- L'any 1996 Christa Wolf publicà *Medea*, una novel·la que reescriu el mite, com *Negra la brisa lluent*, però que presenta varies diferències estructurals i temàtiques; aquí Medea és bàsicament innocent i víctima d'una conspiració política. Wolf també havia escrit *Kassandra* (1983), reescriptura de la *Ilíada*, que presenta la guerra de Troia com una transició a una societat patriarcal.

- L'any 1969 Pier Paolo Pasolini va dirigir Maria Callas (que ja havia interpretat Medea en una òpera composta per Luigi Cherubini) en *Medea*, una adaptació de l'obra d'Eurípides, lliure fins al punt que no en recuperava cap diàleg. A més, presentava fragments de la infantesa de Jàson, el qual va ser criat per un centaure; a l'inici de la pel·lícula, el centaure diu a Jàson: «Tot és sagrat i la natura sencera sembla antinatural als nostres ulls. Quan la natura et sembli normal, tot estarà perdut!». Pasolini també es va plantejar realitzar una adaptació de l'*Orestíada* ambientada a Àfrica però finalment va fer cas de les objeccions d'uns estudiants africans que afirmaven que un text europeu antic tenia molt poc a dir sobre l'Àfrica moderna. (La versió de 1975 del director Theo Angelopoulos *O Θίασος* ambientada en la Grècia ocupada pels nazis va resultar en canvi molt reeixida)
- El 1946 Jean Anouilh escriví *Medée*, la principal novetat de la qual era que Medea també moria, entre flames. Probablement aquesta modificació va ser agafada en préstec per a la versió de Pasolini, que presentava un final similar. Anouilh és sobretot conegut per la seva versió d'*Antígona*, una clara crida a rebutjar l'autoritat que es pot llegir com una crítica a la censura nazi.

Existeixen altres incomputables versions tant en literatura, com en arts escèniques (òperes, ballets, comèdies...), pintures, videojocs, etc.

***Caribou Island* i la tragèdia moderna**

Desolacions (Caribou Island) va ser la segona novel·la de David Vann; la primera si es considera *Sukkwann Island* com a relat llarg i no com a novel·la. Va estar en 24 llistes de «millors llibres de l'any», considerat un bestseller internacional i traduït a 15 llengües. Enmig d'aquest èxit TV3 li va fer una entrevista, emesa el 5 d'agost del 2012. El programa començava amb aquestes paraules: «A vegades les desgràcies ens encaminen cap al bon camí de la vida. Quan encara treballava com a capità de vaixell, David Vann, un dels autors de més èxit dels Estats Units, va naufragar i ho va perdre tot. A partir d'aquí, la seva carrera com a escriptor va començar a navegar a tota vela». Al final de l'entrevista se li va demanar a Vann una frase per a vendre la seva pròxima novel·la (*Goat Mountain*); l'autor va respondre tot somrient: «No

estic segur de tenir una frase per vendre-la. Diria que és una descripció de l'infern, i això l'hauria de vendre, oi?».

La novel·la comença amb la veu de la Irene parlant a la seva filla Rhoda, en el mateix estil que *Sukkwann Island*, que començava amb la veu d'en Jim parlant al seu fill Roy. No hi ha els clàssics signes de puntuació de diàleg, per tant el lector no s'adona que n'està llegint un fins que apareix la veu de l'interlocutor.

La meva mare no era real [...] Vaig obrir la porta i vaig veure la mare penjada d'una biga.
Perdó, vaig dir, vaig fer un pas enrere i vaig tancar la porta. Tornava a ser fora, al porxo.
Això vas dir?, va preguntar la Rhoda. Vas dir perdó? (pàg. 7)

A continuació, el diàleg passa a tractar l'actual problema matrimonial de la Irene: el seu marit Gary vol viure en una cabana feta per ell mateix a una petita illa al sud d'Alaska i ella, en comptes de negar-se a viure-hi amb ell i acceptar la possibilitat que això acabi amb el matrimoni, l'acompanya. Després d'alguns girs i diverses trames intercalades, Irene mata el Gary i després se suïcida. La novel·la acaba abruptament just abans que la Rhoda descobreixi els cadàvers dels seus pares. A més de la veu de la Irene, en aquesta novel·la, la més polifònica de l'autor, trobem les veus del Gary; la Rhoda; en Jim, el promès de la Rhoda; i el Carl, breu convidat de la família i protagonista d'un significatiu capítol que analitzaré més avall.

Aquesta és una de les novel·les semi-autobiogràfiques de David Vann. Rhoda està basada en la segona dona del seu pare, el matrimoni dels pares de la qual va acabar amb una infidelitat, un abandonament i un suïcidi-assassinat. No hi ha cap infidelitat ni abandonament entre en Gary i la Irene; l'autor desglossa aquesta situació (que probablement no resultaria versemblant en una novel·la de ficció): atribueix la infidelitat a la parella de la Rhoda, en Jim (basat en el pare d'en David Vann), i qui pateix l'abandonament és el Carl (basat en el mateix Vann).

Com en totes les novel·les de Vann, el paisatge descriu indirectament la interioritat dels personatges millor que cap descripció directa. El paisatge d'Alaska resulta molt adequat per a aquest recurs: els dies clars s'alternen amb els dies freds i tapats que sembla que no s'acabaran mai, almenys així ho senten els protagonistes, que volen forçar un retorn impossible a la natura.

Hi veuen una idea romàntica que els allunya de la seva realitat, però hi troben un mirall: si s'acosten a la natura fugint d'alguna cosa, la natura els hi retorna amplificat. Irene, tot i que no ho desitja, accedeix a intentar viure d'una manera més pròxima a la natura: en una cabana construïda pel seu marit i ella, caçar amb arc i adaptar-se a les estacions. Als molts problemes logístics que van sorgint durant el projecte, s'hi afegeixen els de salut: a conseqüència d'un refredat agafat el primer dia de construcció sota la pluja, Irene pateix fortes migranyes que no la deixen dormir. Això té dos efectes principals: el seu caràcter normalment reservat es torna agressiu, impulsiu i imprevisible fins i tot per a ella mateixa; l'altre efecte és l'insomni. En no poder dormir, Irene té visions. S'imagina a l'hivern a vint-i-sis graus sota zero en un paisatge completament blanc; tot està glaçat, inclòs el llac:

L'aigua que tenia sota els peus es movia, i bé havia de fer soroll. Era un corrent fosc sota el glaç, sense superfície, sense onades, però alguna remor havia de fer. [...] I al llarg del temps, els canvis en aquells corrents, els desplaçaments, el llac que no era mai el mateix. Tot allò bé havia de quedar enregistrat d'una manera o altra. (pàg. 227)

El món d'aigua quasi silenciosa que s'amaga sota el glaç pot representar la vida de la Irene: tots els seus anys invertits en el matrimoni que s'ensorra, presents i vius encara, tot i que invisibles. En aquesta visió, de naturalesa diferent a la d'un somni, Irene es sent forta; ella és l'única figura visible en aquest paisatge sense color. Però aquest paràgraf no només parla de la seva individualitat; també representa el llegat. La novel·la comença amb la Irene explicant el suïcidi de la seva mare i com això la va marcar, i acaba amb la Irene suïcidant-se, cosa que marcarà la seva filla. La idea de la violència heretada és una altra de les característiques de l'obra de Vann i també té un origen autobiogràfic ja que durant molts anys l'autor va creure que el seu destí era suïcidar-se com el seu pare.

En principi no hi ha res que deixi més marca que la mort. La mort és individual i intransferible (Heidegger, pàg. 267).

La por de no deixar marca, que la pròpia vida caigui en l'oblit, és relativament nova. A cap dels personatges de l'obra homèrica ni de la *Teogonia* els preocupa deixar marca. El rossinyol de la faula d'Hesíode no cantava per a ser recordat, i quan el falcó el converteix en presa la seva

protesta tampoc és per a deixar constància del seu patiment i que futures generacions de rossinyols no l'oblidin. Medea no volia ser recordada; mata els seus fills, les persones que més la podrien haver recordat. A Irene en canvi li importa més deixar marca que la pròpia vida; es mata a si mateixa i el seu marit; en canvi, no mata la seva filla però la deixa marcada per sempre.

Irene és en molts aspectes l'oposat a la Medea d'Eurípides. Aquesta última descrivia (i denunciava) la seva situació amb gran capacitat retòrica, cosa que Irene no posseeix; Medea, a més, no es limita a parlar només de les pròpies circumstàncies, sinó que parla en nom de totes les dones que poguessin tenir veu. El cant de Medea, com el del rossinyol, és particularment bell; però com aquest, quan es troba en posició de presa (abandonada, estrangera amenaçada amb l'exili), ni el seu cant ni els seus crits de protesta li serveixen de res.

Irene, com el rossinyol, també és una presa, en perill de desaparèixer. Però el comportament modern de les preses és diferent del clàssic. Antigament presa i depredador tenien identitats que no deixaven cap lloc al dubte; eren tan definits i diferents entre ells com ho poden ser el rossinyol i el falcó de la falla. Avui aquesta diferència no està tan clara. Si anem més enllà de les personalitats a qui en un principi va dirigida la metàfora (rei i súbdits; guanyador en una guerra i vençuts) i l'apliquem a l'àmbit laboral trobarem molts treballadors que no tenen cap superior concret, però en estar obligats a adaptar-se a un sistema altament competitiu i exigent, s'exploten a si mateixos. El filòsof Byung-Chul Han parla en termes molt similars al reinterpretar la teoria de l'amo i l'esclau de Hegel; escriu: «Ens trobem en un estadi històric on amo i esclau formen una mateixa unitat» (pàg. 36). Irene passa de ser presa a ser caçador, però no pot deixar de ser presa i s'acaba caçant a sí mateixa.

En el món on viu Irene, la marca d'allò vivent no està en la singularitat ni en el nom propi; està en la universalitat. L'economia del rendiment destrueix la historicitat que es basa en el nom propi (Byung-Chul Han, pàg. 30-33).

Irene té objectivament més opcions de les que tenia una dona del segle V a. e. També té més opcions que moltes dones de la seva pròpia època: pot rebre tractament mèdic, per exemple; gràcies, això sí, a l'ajuda de la seva filla, que li aconsegueix una cita amb un otorrinolaringòleg molt car d'Anchorage. També té l'opció d'operar-se per a posar fi a les seves migranyes. El problema és que les proves que li realitzen no revelen cap raó física per al seu dolor. El metge

aleshores li recomana que es faci visitar per un psiquiatra: «D'acord, va dir la Irene, fent que sí amb el cap mentre pensava que ni que la matessin aniria a veure un psiquiatra. I gràcies. Perdoni les molèsties» (pàg. 145).

Irene rebutja la possibilitat de visitar un terapeuta. Medea no va tenir aquesta opció. Avui Medea hauria tingut un exèrcit de terapeutes disposats a analitzar i tractar el seu dolor: psiquiatres, psicòlegs, conductistes, *coachs*, etc. Li haurien reforçat una idea que Eurípides ja apuntava en fer-la dubtar: que la solució al seu problema no està en els altres (el marit que l'abandona, el rei que l'exilia, el cor que li dona la raó però no l'ajuda...), sinó en ella mateixa.

La sociòloga i escriptora Eva Illouz teoritza sobre els canvis que han sofert les relacions i els sentiments en l'era moderna. En la prehistòria, el temps de Medea, no existien conceptes com autonomia, autenticitat, igualtat, llibertat i autorealització; tots ells clau per a entendre la modernitat. La idea de responsabilitat individual, sobretot, regna en aquesta època. Això significa que qualsevol tipus de fracàs, ja sigui en l'àmbit laboral o en l'àmbit social, especialment en les relacions amoroses, s'atribuirà a un mateix. És una idea no gaire allunyada de l'hibris de la mitologia grega.

Les lectures marxistes que ofereixen Han i Illouz no estan fora de lloc en l'obra de Vann, sobretot si tenim en compte la importància del capítol dedicat al Carl i al seu últim dia a Alaska. Abandonat per la seva companya Monique (la primera d'una llarga llista d'infidelitats d'en Jim a la Rhoda), no té prou diners ni per a marxar d'Alaska ni per a perllongar la seva estada; el seu amic Mark (l'altre fill de la Irene) li aconsegueix feina en una fàbrica de conserves, a la taula de neteja, traient membranes als peixos i netejant la sang. En Carl hi treballa amb tres persones més, totes dones; dues d'elles fa anys que treballen a la fàbrica. «És impossible que et facin fora d'una fàbrica de conserves, una deia a l'altra, especialment d'aquesta. Per sota d'això no hi ha res més» (pàg. 164).

En Carl, mal equipat i en unes condicions ambientals més que desagradables, té la pitjor feina i la més mal pagada de tota la cadena, formada per escapçadors, alineadors, esbudelladors, netejadors... Tots odien la seva feina i la fan tan malament com poden. Els peixos s'acumulen a la taula de neteja d'en Carl i quan la pila esdevé massa voluminosa el gerent apareix i mana

que els enviïn al seu destí tal i com estan. «Una nova demostració que la tasca d'en Carl era completament inútil» (pàg. 166).

Després de varies proves desagradables i frustrants, en Carl decideix que no pot més i marxa abans de completar la jornada laboral; per haver treballat sis hores en comptes de vuit, no rep cap paga. Finalment decideix trucar la seva mare, que li envia diners perquè pugui menjar, li compra un bitllet d'avió i li dedica unes quantes frases d'estimació i afecte. Això es pot llegir com una nova referència autobiogràfica ja que David Vann és viu gràcies a haver romàs al costat de la seva mare.

Per a un personatge que es podria definir com «el company de l'amant del promès de la filla de la protagonista principal» i que no apareix en les 100 últimes pàgines d'una novel·la de menys de 300, resulta estrany que protagonitzi un capítol amb una extensió de 10 pàgines que, a més, no té cap pes en la trama principal. Més enllà que l'experiència del Carl ens sembli interessant, la seva relació amb la resta del llibre resulta misteriosa. En Carl no pertany a aquest món; per a ell Alaska, amb la seva natura i el seu clima agressius, suposa una aventura, unes vacances d'estudiant que no surten ben bé com esperava. Durant aquesta pausa en una vida que tot fa pensar que és prou còmoda, gaudeix d'una posició privilegiada d'espectador: veu com en Jim és infidel a la Rhoda; veu la desafecció d'en Mark cap a la seva família, especialment amb la seva mare Irene; i sobretot veu la situació de les seves companyes de feina a la fàbrica, cosa que li fa donar «gràcies de no haver de treballar sent dona».

Un cop finalitzada la seva tasca d'espectador, en Carl torna a casa amb la seva mare. Tots els protagonistes de *Desolacions* intenten construir una casa al llarg de la novel·la. En Carl és l'únic que ja en té una; només ha de tornar-hi.

Negra la brisa lluent i l'impossible retorn

Ulisses ja tractava d'un retorn. L'etern retorn és un tema indissociable de la nostra història cultural. El Renaixement és bàsicament un intent ple d'anacronismes de tornar als temps clàssics; gran part del Romanticisme enyora l'Edat Mitjana i tots els autors romàntics es lamenten per no haver viscut el moment de la creació del llenguatge. En canvi, és possible que nosaltres estiguem vivint l'època aparentment més obsessionada per la llibertat i per avançar;

per crear i adquirir coses noves; en altres paraules, per consumir. I al mateix temps som l'època més condicionada.

Totes les novel·les de David Vann estan poblades per personatges que viuen obsessionats amb el seu dolor, que volen fugir-ne i alhora no poden evitar tornar-hi. Com més gran és la distància que intenten posar entre ells i l'origen del dolor, més intens és el retorn a aquest. Potser inconscientment desitgen tornar-hi; i és que la voluntat de retorn sembla instintiva: el retorn a la natura, a la infantesa... En Jim de *Sukkwann Island* vol recuperar el lligam amb el seu fill aïllant-se amb ell en un entorn quasi completament natural; però la natura actua de mirall un cop més i només serveix per a intensificar la depressió del Jim i els seus problemes familiars. En Gary de *Desolacions* fantasieja en tornar a temps prehistòrics i el seu projecte de viure en una cabana construïda per ell hi està molt relacionat. *Goat Mountain* està narrada amb la veu del nen que dispara el tret absurd que esguerra la vida dels quatre protagonistes des d'un temps futur en què el nen s'ha convertit en un adult solitari, pobre i un fanàtic religiós; la mirada mística d'aquest nen envellit és un clar intent de tornar a un temps on la mitologia tingui una presència més explícita i serveixi per a explicar el que va passar. En Galen, el protagonista de *Terra* professa una espiritualitat molt diferent i menys interessant, però també relacionada amb el retorn: és un seguidor de la moda *new age* i està obsessionat amb les vides passades. La protagonista i narradora de *L'aquari* també explica la seva experiència de preadolescent des de l'etapa adulta; es tracta d'una situació molt més agradable que la del narrador de *Goat Mountain*, així i tot, el que més enyora és la relació que tenia amb la seva mare abans de saber que reaccionaria violentament en veure una part de la seva filla que no podia assimilar; vol tornar a aquella relació innocent, sense ningú més i sense paraules.

El temps de Medea és un moment especial: ja hi ha una mitologia i un ordre social fixat i estan a punt d'implantar-se més coses que marcaran profundament la humanitat, com l'escriptura. Ja he explicat que alguns autors moderns han rellegit i reescrit obres clàssiques com una consolidació del patriarcat (Bachofen amb l'*Orestíada* i Christa Wolf amb la *Iliada*). Així doncs, és un moment d'institució; no és el moment de creació del llenguatge que evoquen els autors romàntics, sinó el moment en el qual s'estableix *què fer* amb el llenguatge.

Negra la brisa lluent, a més de suposar un canvi important en les temàtiques i ambients preferits del seu autor, és potser la seva novel·la més lírica; però això no significa que estigui mancada d'acció, ans al contrari. A continuació analitzaré només una part dels fets que s'hi esdevenen, que inclouen nombrosos assassinats, rituals complexes, sacrificis i un suïcidi.

En la primera pàgina trobem Medea fugint del seu pare i al costat d'un cadàver recent. Per tant, tot i que la novel·la es remunta a la construcció d'un mite, ja parteix d'una violència prèvia. Per a fugir amb Jàson, Medea ha degollat i esquarterat el seu propi germà i des de la nau de Jàson, l'Argo, va llençant trossos que el seu pare Eetes ha d'anar recollint i així alenteix la seva persecució. «Ho ha fet per Jàson, això, i més que farà, ho sap. Son germà, desmembrat als seus peus. Així és com comença el món» (pàg. 13). El text conté referències contínues al que significaran històricament les accions descrites, a les conseqüències que tindran, i presenta una Medea que n'és plenament conscient. La seva percepció del món és expressada sovint amb metàfores: desenfilat el món, la nit com un sol mut, el sol com el seu avi, la sang com a àncora, les constel·lacions d'estrelles com a ordre imposat... De la mateixa manera que sovint un escriptor no sap en quines accions es transformaran les seves idees fins que no les escriu, Medea no sap en què es concretaran totes aquestes metàfores; només sap que «haurà de fer-se particular» (pàg. 83) i que serà «la més odiada de les dones i la més vertadera» (pàg. 25).

Al llarg del viatge amb l'Argo, Medea alimenta deliberadament la llegenda que sap que s'està començant a construir al seu voltant: llepa la sang del seu propi germà abans de llençar els seus trossos a l'aigua; insulta i maltracta els argonautes; invoca Hècate, de qui és sacerdotessa; es fa talls als avantbraços i ruixa els remers amb la seva pròpia sang. Vol ser temuda per ells; sap que si no ho aconsegueix la convertiran en esclava (pàg. 34). Jàson i els altres homes de l'Argo la temen, però veneren la deessa Atenea (pàg. 44). Decidida que tots reconeixin el poder d'Hècate, que és el de Medea, una nit elabora un complicat ritual: dona a menjar als argonautes uns bolets que provoquen visions i, mentre en pateixen els efectes, els mostra escorpins i parts d'insectes i animals que també ha recollit; els llença branques cremant. Al dia següent ningú pot assimilar el que ha passat, però la temen encara més.

Pel que fa a Medea, ella no creu en els déus: «El que creu Medea és això: que els déus no existeixen. Només hi ha un sol poder, i per tenir-lo has de ser descendent d'un déu. Al

capdavall, és el mateix. Quan tens aquest poder, esdevens una mena de déu» (pàg. 33-34). Medea viu en un món on els déus i els reis han estat naturalitzats; no necessiten justificar-se, si ho fessin, la seva autoritat seria posada en dubte. I els reis ho són perquè tenen poder, en comptes de tenir poder perquè són reis; tothom ho accepta i ningú no es pregunta per què són reis en primer lloc. Però Medea no accepta que ella no pot tenir poder només per no ser rei.

Torno a recordar per últim cop la faula de la *Teogonia*. El rossinyol no només és una presa; és un ocell cantaire, molt bell, que descendeix d'un llarg llinatge de rossinyols, és fruit de molts anys d'evolució. Certament és també una presa en el moment que el falcó el té atrapat. Si el rossinyol cregués que el falcó és un rei o un déu, no protestaria, ni lluitaria, ni intentaria escapar; pensaria que el seu destí és ser caçat.

Abans d'arribar a Iolcos, la tripulació fa una parada en una illa. Allà Jàson mata per error el rei Cízic. La reina Clite, que s'acabava de casar amb Cízic aquell mateix dia, en conèixer la notícia de la mort del seu marit es suïcida. Medea riu com una boja en saber-ho, no entén que una dona pugui matar-se per la mort d'un rei (pàg. 108).

L'episodi de l'illa de Cízic té varies similituds amb l'episodi de *Desolacions* amb el Carl treballant a la fàbrica de conserves:

- És inusualment llarg en una novel·la amb gran majoria de capítols breus.
- No té cap pes ni efecte en la trama principal. Es podria eliminar el capítol sencer sense que això influís en la resta de la novel·la.
- A través d'uns personatges secundaris que no tornaran a aparèixer, s'hi descriu un sistema que resulta tenir molt a veure amb els problemes dels protagonistes principals.

El sistema que Carl descrivia era el d'una cadena de treball plena de treballadors descontents, sense cap esperança de millora, un ritme de feina poc eficient amb molts moments en què la feina s'acumula tant que no es pot realitzar i moments en què no hi ha feina; tot plegat resulta un servei mediocre (peixos mal netejats que han de ser entregats al client igualment). L'únic en aquesta cadena que sembla satisfet és el gerent; però no per la seva tasca. No té cap interès en dirigir una fàbrica eficient i amb un bon ambient, ni en oferir un bon producte; només vol

que el peix arribi al client com sigui, i seguir sent gerent. Els treballadors amb pitjors condicions són dones.

El sistema que Medea i Jàson contemplen a l'illa de Cízic és un en què una reina mor per un rei que ha estat assassinat accidentalment per Jàson (qui està en mig d'un viatge per a poder ser rei) i tot seguit, un cosí de Cízic ocupa el lloc de rei.

Quan per fi arriben a Iolcos, Jàson i Medea s'assabenten que Pèlies ha matat el pare i el germà de Jàson i s'ha fet amb el poder. El nou rei menysprea l'extraordinària història que li expliquen (un exèrcit d'homes nascut d'unes dents de drac); en el món dels reis les paraules sàvies i les històries extraordinàries serveixen per a reforçar el poder, però resulten inútils a l'hora d'obtenir-lo o recuperar-lo. Tot seguit, Pèlias utilitza Jàson i Medea per a una demostració de poder senzilla però eficaç. En ple dia els lliga junts, tan fort que els costa respirar, sobre un camí de pedres; incapaços d'aguantar drets gaire estona, cauen sobre les pedres calentes pel sol. Jàson aleshores aconsegueix rodolar, quedant entre Medea i les pedres. «Queda a sobre d'ell, ja no toca pedra, ja no està aixafada ni socarrimada, i ell s'ha sacrificat. Allò és el que la descompon, el que la fa plorar, per bé que no pot ni respirar ni moure's. No la crueltat, sinó l'amabilitat. Jàson, que s'ha tornat de debò» (pàg. 184).

El sacrifici conscient és una de les condicions que Goethe posa a l'heroi tràgic: el protagonista de la tragèdia no pot ser portat cap al seu propi final com una bèstia cega conduïda a l'escorxador; el subjecte del fet tràgic, la persona embolicada en l'ineludible conflicte, l'ha *d'haver acceptat* en la seva consciència, patir-lo tot sabent-ho (Lesky, pàg. 27, el subratllat és seu). Un sacrifici no es pot fer per un mateix, òbviament, perquè en sacrificar-se hom deixa d'existir; és per l'altre, pel que seguirà existint, que es realitza. El famós *volo ut sis* de Sant Agustí, considerat per Hanna Arendt el vers d'amor més bell (Byung-Chul Han, pàg. 71) té sentit mentre s'apliqui la mateixa condició que amb la teoria de l'amo i l'esclau de Hegel: que hi hagi dues persones. En el moment que el sacrificat i beneficiari del sacrifici es troben en una mateixa persona (cosa molt comú en l'actual societat empesa cada cop més al narcisisme), com en cas de l'individu que s'explota a si mateix, tot deixa de tenir sentit. Quan Medea descriu el sacrifici de Jàson amb les paraules «s'ha tornat de debò» significa que deixa de ser un individu

i esdevé la personificació d'un sentit infinit (Byung-Chul Han, pàg. 77). Però no s'abandona a si mateix, és conscient del seu sacrifici, com correspon a un subjecte tràgic.

Com tots els escassos moments de felicitat en l'obra de David Vann, aquest sacrifici es dona sense paraules: Jàson i Medea; Medea i els seus fills; a *Goat Mountain*, el nen i el seu avi; a *Terra*, en Galen i la seva mare; i a *L'Aquari*, la Caitlin i la seva mare. No puc deixar de remarcar que a *Goat Mountain* i a *Terra*, precisament les novel·les més dures i més espirituals de l'autor, aquests moments també precedeixen un assassinat.

Al llarg de la història de Medea passen moltes coses extraordinàries; com ja s'ha dit, és la construcció d'un mite. Per ja Medea voldria tornar més enrere encara, a l'origen del món:

Medea vol tornar al primer bateig, a l'època en què el cel de sobre era tan sensible com aquest d'aquí sota, abans que es refredés i s'endurís i fos conegut. [...] Seria allà per conformar el que està malament i el que està bé. I després enfonsaria tots els caps dels humans al mar, els faria oblidar el cel i tots els mites i els cremaria els ulls amb un patró de canvi interminable en què els nous déus i els seus mites neixen i moren a cada moment (pàg. 24).

Potser es refereix al moment on va passar el fet més extraordinari de tots: el naixement d'una nova espècie molt particular, dotada de llenguatge i d'una intel·ligència extraordinària, però degut precisament a aquesta capacitat, condemnada a néixer amb una vulnerabilitat molt més acusada i duradora que la de qualsevol altra espècie. Els nadons humans no poden sostenir el cap durant les seves primeres setmanes de vida; no comencen a caminar fins el primer any de vida, i només unes poques passes; triguen anys en poder fugir d'un perill, en poder procurar-se menjar; necessiten la seva mare. Ens podem preguntar per què les mares se'n van cuidar. És una pregunta legítima; la Corifeu de la *Medea* d'Eurípides ja se la feia: per què fer tants sacrificis, tot i saber que no s'arribarà a rebre'n recompensa? Els que vivim actualment no hi érem i no se'n té cap document escrit, ni dibuix, ni estàtua; només ens tenim a nosaltres mateixos. Com hem arribat fins aquí? És més que plausible que moltes primeres mares humanes no fossin capaces o no volguessin cuidar aquells nadons tan exigents; no hi havia cap llei que les obligués; és possible que algunes senzillament no els cuidessin o que alguns nadons no fossin prou explícits amb les seves demandes; avui d'aquests nadons en diem poc demandants

o «bons», i a ben poca gent se li passa pel cap que aquests nadons «bons» fa uns quants mil·lennis no haurien sobreviscut. Però nosaltres descendim dels nadons que ploraven, que cridaven, que reclamaven amb totes les seves petites forces que els cuidessin. I, més important encara, descendim de les mares que els van cuidar. No sabem per què ho van fer, només que si no ho haguessin fet l'espècie humana no hauria sobreviscut tant de temps. Això, com a mínim, va deixar marca. Però en algun moment el món va canviar i es va acceptar que no tenia sentit sacrificar-se; es va oblidar d'on es venia i es va crear, gràcies al llenguatge i a la extraordinària intel·ligència, un origen nou. En aquest origen els que sobreviuen eren físicament forts però de sensibilitats dèbils, no perdonaven i no donaven res a canvi de res. El que va fer Medea va ser portar aquesta contradicció a l'extrem.

Avui encara és impossible no considerar l'acte de Medea com a monstruós i antinatural. Sobretot tenint en compte totes les facilitats que teòricament tenen a l'abast les mares actuals: a més de les baixes de maternitat i les llars d'infants públiques, es disposa de servei d'acollida matinal, servei de menjador, extraescolars, casal d'estiu, de Nadal i de Setmana Santa, bolquers d'un sol ús, llet de fórmula, roba infantil de marca, dispositius electrònics dissenyats per a entretenir; per no parlar dels cangurs privats, la gestació subrogada, les cesàries programades i un llarg etcètera de la llarga llista de serveis que ofereix el sistema del rendiment per a aconseguir que, malgrat la pena que suposa tenir fills (ja descrita per la Corifeu de *Medea* fa quasi 2.500 anys), aquests encara segueixin resultant d'alguna manera rendibles.

La Medea d'Eurípides al final de la tragèdia marxava a Atenes amb un carro d'Helios, déu grec del sol, i avi patern de Medea. L'última pàgina de *Negra la brisa lluent* mostra un final molt diferent, quasi oposat: just després de matar els seus fills, abraçada als seus cossos, Medea, sacerdotessa d'Hècate, demana a Nut, deessa egípcia del cel, que faci venir una nit eterna que s'empassi el món. Però quan els guardes se li acosten els escup sang perquè aquests es retirin horroritzats i poder fugir. Les últimes línies són aquestes: «Medea, rei abatut, que arrossega els seus fills per la terra, un a cada puny, boca pintada de la seva sang. Forma de la por, deïtat terrestre innominada. Jàson no gosarà seguir-la. No la seguirà ningú. Enllà de la llei dels humans, en guerra amb el sol» (pàg. 284).

El final de la Medea d'Eurípides i el de la Medea de *Negra la brisa lluent* poden ser molt diferents, però tenen una cosa en comú: Medea no mor (com sí que moria en la versió d'Anouilh), sinó que va a Atenes on s'ha de trobar amb el rei Egeu i donar-li un fill. No tenim manera de saber com els espectadors atenencs assimilaven el fet que la seva ciutat, bressol de la civilització, tingués aquest origen; de les participacions a les festes de Dionís en sabem molt poca cosa, només que en el transcurs de 3 o 5 dies assistien a la representació de 9 tragèdies i 3 drames satírics, així que la seva capacitat d'assimilació devia ser alta. Medea era, a més, una dona estrangera, una representant de l'alteritat, com el mateix Dionís; això podia ser un pal·liatiu.

Conviure amb la contradicció és un costum molt antic. El sentit que Medea no mori pot ser que la contradicció que ella representa ha de sobreviure i acompanyar la humanitat, ja des de l'inici de la civilització.

Conclusions

David Vann va passar 22 anys escrivint sense publicar. Quasi sempre va tenir una acollida freda al seu país d'origen, a Estats Units. Quan en altres països ha tingut èxit, sempre s'ha destacat la part positiva de la seva obra i de la seva biografia: el fet que la seva carrera de capità de vaixell naufragués va permetre que la seva carrera d'escriptor navegués, l'escriptura li va permetre superar els seus traumes, les seves descripcions d'Alaska són tan bones que no fa falta visitar aquesta terra inhòspita per a conèixer-la, etc. Però quan un escriptor ha estat escrivint durant 22 anys, anys de formació, en què es construeix la personalitat, convençut que la seva escriptura no transcendirà, això deixa marca en aquest escriptor.

Tots els seus llibres, amb la possible excepció de *L'aquari*, són tragèdies. Però som la societat del rendiment i les tragèdies fan nosa; ens recorden uns orígens llunyans i contradictoris i no ens aporten res. Així doncs, per què David Vann ha tingut èxit, encara que relatiu i efímer?

En primer lloc, crida l'atenció. Un nen que es veu obligat a carregar amb la culpa del suïcidi del seu pare; amb nombrosos suïcidis i un assassinat a la resta de la seva família; i hereta el rifle que va utilitzar el seu pare per a disparar-se. Les seves entrevistes resulten vistoses.

En segon lloc, és un exemple de superació. No només no es suïcida, com molta gent, inclòs ell mateix, podia témer, sinó que escriu sobre aquestes experiències, a vegades indirectament i introduint canvis, però no sempre. «Si ell ho ha aconseguit, tu també pots» podria ser una frase promocional a la faixa d'una de les seves primeres novel·les.

En tercer lloc, escriu prou bé. Això sempre ajuda.

Però després va tornar a escriure el mateix, insistint en el que més podia incomodar: retratant alhora amb la seva escriptura i amb la seva actitud que no es pot avançar, que d'una manera o altra estem condemnats al retorn. I va passar de moda.

La seva obra està plena de contradiccions, com ja ho estava l'obra homèrica i la tragèdia clàssica, època en què es van posar els fonaments de la llibertat a Occident. En l'època actual, potser la més lliure i la més contradictòria de totes, aquests fonaments segueixen presents. S'han escrit i es segueixen escrivint incomputables volums sobre la tragèdia, els seus arquetips, les seves estructures, els seus temes, la seva forma d'expressar-se; les obres s'han representat, llegit, rellegit, reescrit, adaptat, servit de referència, etc.

Com tot, el retorn, i ja el sol desig de retorn, pot resultar rendible. Però el retorn de David Vann és massa explícit i això acaba fent nosa.

Annex

Negra la brisa lluent va ser l'últim llibre de David Vann traduït al català. El llibre que va publicar tot seguit, *Hallibut on the Moon* (2019), tornava a tractar del suïcidi del seu pare. A diferència de *Sukkwan Island* estava narrat en tot moment des de la perspectiva del seu pare. Una altra novetat és que en aquesta novel·la el seu fill es diu David, nom real de l'autor, no Roy.

El seu següent llibre *Komodo* va ser escrit en anglès però no ha estat publicat en aquesta llengua. De moment només he trobat edicions en francès i en polonès. Està narrat per un personatge basat en la germana de l'autor, que visita el seu germà durant unes vacances amb la seva mare, oferint una visió sorprenentment crítica i distant d'ell. En aquesta novel·la el nom del personatge basat en David Vann torna a ser Roy.

Bibliografia

Bibliografia principal

Eurípides (2012). *Medea*. La Magrana.

Clavo, M. i Riu, X. (Eds.). (2007). *Teatre grec : Perspectives contemporànies*. Pagès.

Han, B.-C. (2012). *La agonía del Eros*. Herder.

Engels, F. (2017). *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado : en relación con las investigaciones de L. H. Morgan*. Akal.

Lesky, A. (1966). *La tragedia griega*. Editorial Labor.

Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor : una explicación sociológica*. Katz.

Nietzsche, F. (1993). *El nacimiento de la tragedia* Alianza Editorial.

Bibliografia secundària

Arendt, H. (2009). *El concepto de amor en San Agustín*. Encuentro.

Cixous, H. (2001). *De la risa de la medusa : ensayos sobre la escritura*. Anthropos.

Heidegger, M. (2013). *Ser y tiempo*. Trotta.

Loroux, N. (2017). *Los hijos de Atenea : ideas atenienses sobre la ciudadanía y la división de sexos*. Acantilado.

Rousseau, J.-J. (2014). *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Ediciones Godot.

Novel·les de David Vann

Sukkwan Island. Empúries, 2010.

Desolacions. Empúries, 2011.

Terra. Empúries, 2013

Goat Mountain. Random House, 2014.

L'aquari. Edicions del Periscopi, 2016.

Negra la brisa lluent. Edicions del Periscopi, 2019.

Entrevistes <https://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/david-vann/video/3786991/> <https://youtu.be/Q4wV5IwvdF8>
<https://youtu.be/Ga3VuHCL8sU>