

**Verí sense antídoto per al Sòcrates històric i la tragèdia barroca
al *Verí del teatre* de Rodolf Sirera.
(Una dosi extrema de sadisme per aturar els excessos de la ficció teatral)¹**

**Pau Gilabert Barberà²
Universitat de Barcelona**

Sòcrates i la seva serenitat davant la mort –bé que qüestionant-la-, segons relat de Xenofont a l'*Apologia de Sòcrates*, esdevenen per al dramaturg Rodolf Sirera la referència idònia per a una reflexió agosarada sobre els límits de la ficció teatral. Tradició Clàssica, doncs –inclosa la que es deriva de la Tragèdia Barroca-, sotmesa a un judici sever en nom d'una major consciència del perill de reduir la vida a una mera representació, i als éssers humans en intèrprets forçats d'un guió que no van escriure.

Paraules clau: tradició clàssica; Sòcrates; Rodolf Sirera; *El verí del teatre*; tragèdia barroca, Racine; Marquès de Sade; il·lustració francesa

Socrates' serene attitude before his death –although this is questioned-, as described by Xenophon in his *Apologia Socratis* becomes for the playwright Rodolf Sirera a useful reference in an effort to reflect boldly on the limits of theatrical fiction in another clear example of the Classical Tradition, including that derived from Baroque Tragedy. However, in this case, it is judged severely to make us more conscious of the risk of turning life into a mere theatrical performance and human beings into actors and actresses in a play they did not write.

Key words: classical tradition; Socrates; Rodolf Sirera; *El verí del teatre* (*The Poison of the Theatre*); classical tragedy, baroque tragedy, Racine; Sade; French Enlightenment

Per a Ramon Simó

El dramaturg valencià Rodolf Sirera subtitulà *El verí del teatre* amb la precisió següent: “Diàleg entre un aristòcrata i un comediant”³. “Diàleg” té aquí el significat convencional de “conversa entre dues o més persones”, però aquest significat s’allunya, i molt, del que fóra un autèntic diàleg en el sentit més platònic del terme, és a dir, les anades i vingudes de la paraula (*lógos*) a través de l’espai existent (*diá*) entre dos o més interlocutors en principi d’igual rellevància intel·lectual. Tots ells, en efecte, malden per comprendre i definir què és en si mateixa, per exemple, la justícia, la bellesa, el bé, etc. Avesats, tanmateix, a la lectura dels diàlegs platònics, sabem que Sòcrates es desentén molt sovint d’aquest mètode de recerca tan “cooperatiu”⁴ a fi d’atènyer, mitjançant el

¹ Aquest article és resultat del projecte d’investigació finançat pel “Ministerio de Educación y Ciencia español”: “Usos y construcción de la tragedia griega y de lo clásico” -referència: FFI2009-10286 (subprograma FILO); investigador principal: Professor Carles Miralles Solà, i fou publicat a *Estudios Clásicos* 139, 2011, pp. 111-136.

² Professor titular de Filologia Grega de la Universitat de Barcelona. Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08008 Barcelona. Telf: 934035996; fax: 934039092; e-mail: pgilabert@ub.edu; pàgina web personal: www.paugilabertbarbera.com

³ Sirera, Rodolf 1978, p. 85; totes les citacions corresponen a aquesta edició i la numeració entre parèntesis s’hi refereix.

⁴ De fet, després dels anomenats precisament “diàlegs socràtics” de Plató, els de la primera etapa: *Critó*, *Eutífró*, *Laques*, *Lísis*, *Càrmides*, *Hípias Major*, *Hípias Menor*, *Ió*.

mètode maièutic, la Veritat incontestable i vèncer així col·laboradors més ignorants que no pas pensaven. Triomfa, doncs, l'excel·lència o aristocràcia intel·lectual del gran mestre d'Atenes. Per contra, al *Verí del teatre*, assistirem a un combat dialèctic desigual, en què un marquès -massa semblant al de Sade per no veure'l gairebé com el seu transsumpte- imposa "sàdicament" el seu criteri a un comediant plebeu, a qui de fet mai no considera un interlocutor real, sinó un simple mitjà per donar via lliure a les seves pulsions desenfrenades. O, dit altrament, al marquès no li manquen pretensions intel·lectuals, però el seu mètode, a diferència del de Sòcrates, no consisteix a fer que l'altre interlocutor acabi parint allò del qual està prenyat, sinó a assassinar-lo per validar tesis personals.

Tot seguit, i en la dedicatòria a Joan Brossa, Sirera inclou un passatge del Primer Prefaci de *Britànic* de Jean Racine: '*Què caldria que féssim per deixar satisfets jutges tan exigents? (...) Únicament ens hauríem d'allunyar de les coses naturals, per deixar-nos caure entre els braços de les extraordinàries...*'⁵. A Racine li havien criticat que creés un Neró massa cruel, o massa bo -segons que deien altres-, escandalitzant-se fins i tot pel fet que havia elegit un home tan jove com Britànic com a heroi d'una tragèdia, etc. És per això que es demana si caldria allunyar-se de les coses naturals i abraçar les extraordinàries. De fet, afirma que fóra molt fàcil; n'hi hauria prou de: '*en lloc d'una acció simple, carregada de poca matèria, com ha de ser una acció que transcorre en un sol dia... omplir aquesta acció amb nombrosos incidents que només podrien passar en un mes, amb un gran nombre de recursos escènics, més sorprenents com menys versemblants, amb una infinitat de declamacions, en les quals es faria dir als actors tot el contrari del que haurien de dir*'⁶.

Raonant-ho així, fóra difícil que l'opció "simple" o "natural", no rebés la nostra adhesió, però Racine i Corneille són les figures senyeres de la Tragèdia Barroca Francesa i la "naturalitat" no en fou precisament el tret diferencial. Les tragèdies d'aquell període van seguir el model de les grecoromanes, amb assumptes manllevats de la Mitologia Grega o de la Història Romana, tot recreant així en el segle XVIII un món llunyà i aliè⁷. Foren escrites per homes amarats dels clàssics, com ara Racine, educat pel jansenistes de Port-Royal, i pensades per a un públic mancat ja del vitalisme del Renaixement⁸. La societat europea, i també la francesa, s'havia estructurat al voltant de grans ciutats, el centre de les quals era la cort reial. Era la França de la grandesa i la magnificència de Versalles, amb enormes jardins artificiosos i simètrics, amb un gran desenvolupament de les arts decoratives, i era també la França dels nobles de vestits luxosos i grans perruques, sabates amb taló, camises amb puntes, etc. En el teatre, els decorats i el vestuari arribaren així mateix a nivells desconeguts de refinament i opulència, i fou l'època d'actors i d'actrius professionals molt admirats pel públic.

Això no obstant, la Tragèdia Barroca no reeixí al mateix nivell que la grega o el teatre renaixentista. Fruit de l'erudició dels seus dramaturgs i presentant problemes que

⁵ '*Que faudrait-il faire pour contenter des juges si difficiles?... Il ne faudrait que s'écarter du naturel pour se jeter dans l'extraordinaire*' (Racine, J. 1950, p. 387; totes les citacions corresponen a aquesta edició).

⁶ '*Au lieu d'une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour... il faudrait remplir cette même action de quantité d'incidents qui ne se pourraient passer qu'en un mois, d'un grand nombre de jeux de théâtre, d'autant plus surprenants qu'ils seraient moins vraisemblables, d'uns infinité de déclamations où l'on ferait dire aux acteurs tout le contraire de ce qu'ils devraient dire*', p. 387 (la traducció és meva).

⁷ Vegeu, p. e.: Rousset, J., 2009; McMahon, E. N., 1998; Louvat, B., 1997; Rohou, J., 1996; Delmas, C., 1994; Gossip, C. J., 1981; Highet, G., 1951.

⁸ Vegeu, p. e.: Sayer, J., 2006; Forestier, G., 2006; Blanc, A., 2003; Niderst, A., 2001 i 1978; Couprie, A., 1995; Péliissier, G., 1995; Highet, G., 1951.

no sempre eren universals, s'adreçà a un públic lletrat, culte i, en conseqüència, restringit. Els protagonistes eren reis, prínceps i nobles en general, bo i reflectint l'estructura monàrquica de la societat més que no pas seguint la indicació d'Aristòtil que els temes de les tragèdies havien de ser les accions de grans homes⁹. El pitjor de tot, però, fou que, a fi d'emmotllar-se al codi social aristocràtic imperant, aquells dramaturgs s'autoimposaren limitacions més complexes i rígides que les que es deduïen del teatre clàssic en general i de la preceptiva aristotèlica en particular. Les convencions barroques obeïen a restriccions socials, tot renegant, per vulgars, de les paraules pròpies dels oficis manuals, com ara “ganivet”; evitant imatges vives i fortes; optant per metàfores consagrades; cercant sempre la simetria, i sotmetent-se a complexíssimes normes de versificació¹⁰. Caldrà que ho tinguem en compte, doncs, per a entendre els motius de Rodolf Sirera a l'hora d'afaiçonar literàriament un marquès partidari d'una anomia radical.

La primera acotació reclama també l'atenció del lector: “París, 1784. Sala privada de rebre d'un palau rococó. Mobles d'acord amb els gustos i l'estil de l'època... un gran finestral... s'observa l'avanç inexorable del capvespre... Un criat encén parsimoniosament els canelobres” (91). Doncs bé, un coneixement mínim de la Història de l'Art Europeu ens duu a associar l'estil Rococó, considerat per alguns com la darrera etapa del Barroc, amb un gran refinament decoratiu aplicat a l'arquitectura, l'escultura, la pintura i les arts en general. Es caracteritza sovint per la representació de les formes de la natura, com ara branques i fulles, però crec que molt probablement hi hauria acord a no considerar el conjunt com a “natural” en el sentit de “poc artificios”¹¹. Som, tanmateix, a les portes de la Revolució Francesa (1789), aquella gran i cruel sotragada històrica en tots els ordres, de manera que potser podríem pensar al·legòricament en “l'avanç inexorable del capvespre” no pas com una simple precisió cronològica, sinó com l'avís o la premonició del fosc futur que amenaçava aquell món tan elegant i, per descomptat, no menys cruel que la Revolució que l'ajusticiarà. Finalment, en un palau rococó, no hi poden faltar els canelobres, però el marquès que l'habita, tan afeccionat al teatre que ha convocat a palau un actor de gran anomenada, potser no els encén tan sols perquè es fa fosc, sinó perquè, vestit de criat, il·luminin, com en un escenari, l'actuació personal en què està convençut que reeixirà.

El nom de l'actor és Gabriel de Beaumont i, en aquests moments, el seu enuig va en augment, perquè fa quasi una hora que espera ser rebut pel marquès en persona i no només pel criat. Aquest –és a dir, el marquès amb un vestit que no li correspon- li ha ofert un vi de Xipre que pretesament li ha d'alleugerir l'espera, i, tot seguit, l'aborda amb comentaris i preguntes:

‘... sembleu més alt en l'escenari’. Gabriel: ‘En l'escenari, l'espectador no té més punts de referència que els que nosaltres volem subministrar-li’. Criad: ‘I la vostra veu...’. G: ‘Resulta més vibrant, amb més cos... És cosa lògica. Ací, parlant amb tu, no m'he de preocupar per col·locar-la. No hi ha problemes de distància o de sonoritat’ (93).

⁹ *Poètica*, II: “Atès que els qui imiten imiten personatges que actuen, és forçós, d'altra banda, que aquests siguin o superiors o inferiors (σπουδαίους ἢ φαύλους)... És en aquesta diferència que la tragèdia difereix de la comèdia. En efecte, l'una vol imitar personatges pitjors (χείρους) i l'altra personatges millors que els d'ara (βελτίους τῶν νῦν)” –la traducció és meua seguint l'edició de Kessel, R. 1968.

¹⁰ Beaudouin, V., 2002.

¹¹ Vegeu, p. e: Weisgerber, J., 2001.

Gabriel no ho sap encara, però el marquès l'està fent actuar en un seu primer experiment, on val a dir que la impostació de la veu no té cap paper a complir. S'interessa per l'oposició "realitat / ficció": *'Voleu dir que, quan actueu, no us produïu sobre l'escenari exactament el mateix que en la vida real...?'*, i Gabriel l'il·lustra innocentment sobre els secrets del seu art: *'És clar que no. Això seria impossible... Si així fera ningú no em sentiria correctament, o bé no arribaria a transmetre als altres els sentiments del personatge'*(93). Li revela fins i tot que aquests sentiments són també en un cert sentit els de l'actor, perquè *'quan hom actua, arriba un punt en què no pot distingir on comença i acaba la ficció'* (94). I el fals Criat, emparant-se en la passió pel teatre que confessa tenir, i atès que *'cal sentir... allò que s'expressa'* i *'s'expressa ... allò que es sent'* (94), gosa contradir-lo:

'... vos mateix heu afirmat abans que heu de recórrer a determinada manera de parlar... la correcta col·locació de la veu... Això és convencional. I, per altra banda, com participar sincerament dels sentiments dels personatges de Racine, posem per cas, quan Racine, com tots els clàssics, s'expressa per mig del vers, d'una forma que, segons jo arribe a entendre, no és natural i amb un vocabulari que, per altra banda, tampoc no és un vocabulari d'ús corrent?' (94).

Resta clar, per tant, que calia parlar de Racine i de les convencions de la Tragèdia Barroca, i, bé que arribarà el moment en què la referència als darrers moments de la vida de Sòcrates s'imposarà en el debat, de moment, el segle XVIII francès i els seus protagonistes principals continuen incardinant el drama de Sirera. Efectivament, per a Gabriel, els raonaments que acaba de sentir són més propis d'un filòsof com Diderot que no pas d'un criat. Tant és que aquest li recordi que les categories socials *'són també una convenció'* i que *'es pot accedir de la misèria al poder, o del poder a la misèria'* (94). Gabriel, conscient que el seu lloc en la societat *'es manté tot temps en precari'*, que depèn del seu art, i que alhora l'art *'depèn també dels gustos d'una època'*, sap que, per als nobles, fins i tot un actor famós serà sempre un *'còmic'* (95), mentre que ells, com ara el marquès que l'ha fet venir, exerceixen un poder efectiu i real. Gabriel, per tant, ho té molt clar: *'Decididament, tu seràs un d'aquells que estaven subscrits d'amagat a l'Enciclopèdia!'* (94-95)¹².

Heus aquí, doncs, que la Il·lustració –és a dir, la superació conscient del Barroc- i el seu racionalisme utilitarista, l'anticonformisme intel·lectual, el refús de la transcendència, el sensualisme, l'empirisme, en suma, la il·luminació de la societat amb les llums de la Raó, ha envaït l'escena¹³. I Diderot, que ocupa un lloc rellevant en el moviment il·lustrat, excel·lí en la defensa de la dignitat humana i en la recerca de la veritat personal.

El fals Criat reconeixerà ara davant Gabriel que la professió de còmic és sens dubte la més menystinguda i envejada alhora, perquè *'tothom sent la necessitat de representar alguna volta... en la vida real... fora dels escenaris'* (95); li revela que ell és el Marquès i no pas el Criat, que ha "actuat-representat" per a ell, i que *'anava vestit de criat, doncs havia de ser un criat... però el vestit és sempre una disfressa'* (96). Gabriel, però, fins que no el vegi amb l'abillament d'un marquès, no s'ho acabarà de creure, bé que intueix ja que està conversant amb un home perillós d'idees clandestines de qui paga la pena allunyar-se: *'Em reteniu, ací, contra la meua voluntat'*, però, com si

¹² Sobre Diderot i l'Enciclopedisme, vegeu, p. e.: Quintili, P., 2009; Ballstadt, K. P. A., 2008; Stark, S., 2006; Ogée, F. & A. Strugnell (eds.), 2006; Trousson, R., 2005; Duflo, C., 2003; Proust, J., 1967; Morley, J., 1914.

¹³ Vegeu, p. e.: Gregory, M. E., 2010.

fos el sofista grec Antifont -un dels grans inconformistes intel·lectuals de l'anomenada en aquest cas "Il·lustració Grega" i per a qui el respecte a la llei obeeix tan sols a la por que uns ulls aliens ens observin incomplint-la¹⁴, el Criat-Marquès li respon: *'Dissortadament, no hi ha cap testimoni que ho demostre'* (97).

El Marquès ja s'ha vestit de marquès; Gabriel és conscient de la nova situació, comença a tractar de Vós el seu interlocutor, i aquest, recolzant en l'experiment anterior, passa a exposar-li la seva tesi:

'En la vida real... actuem... tots nosaltres, tothora... Aquesta actuació quotidiana és... absolutament necessària per a la supervivència del status social... per a la nostra pròpia supervivència com a individus... Ah, si prenguéssim seriosament les teories del senyor Rousseau, aquest món seria una mena d'infern... El bon salvatge... No.... L'home en estat natural no és precisament bo... Es manifesta d'una manera autèntica, això sí... Però aquesta autenticitat, aquesta sinceritat, amic Gabriel... ens mostraria com realment som. I som pitjors que les feres més terribles de la selva... Us ho dic jo, que en sé' (99).

Rousseau es relacionà certament amb els enciclopedistes, però no en compartí l'optimisme. Afirmà que les arts i les ciències no havien depurat els costums, sinó tot el contrari, de manera que es decantà per una exaltació utòpica de la natura i de l'home autèntic, el bon salvatge, en contra de la civilització i dels en principi indubtables beneficis de la Raó¹⁵. Doncs bé, en un primer moment, les paraules del Marquès haurien de tranquil·litzar Gabriel, ja que semblen confirmar l'ús social, quotidià i civilitzat del "fer teatre", de "l'actuar". Ell mateix lamentarà els *'casos de crueltat extrema'* en el seu segle *'tan il·lustrat'* (99), però el Marquès li aclareix que ell no ho deia amb un to de *'rebuig moral'* o de *'condemnació pietosa'*, sinó amb una *'certa admiració estètica'* (99). Viu, doncs, per a l'*aïsthesis* o conreu i gaudi dels sentits, i sap imaginar-se el plaer que realment "senten" depravats i assassins, mentre que Gabriel continua defensant, per dir-ho així, el cànon consolidat: *'Com pot tenir la transgressió... bellesa?'* (99).

No hi ha res a fer: Gabriel es resisteix i, en conseqüència, el Marquès opta –de fet, no pas ara sinó des d'un bon començament- per l'*empeíria* o experiència directa. Li diu que vol que representi un seu treball, una *'obra d'investigació'*, per demostrar, en contra de la tesi de Diderot, que el millor actor no és *'aquell que més allunyat roman del seu personatge'* i fingeix *'d'una manera cerebral'*¹⁶, sinó el que, renegant de determinades tècniques que dificulten la identificació emocional amb el personatge

¹⁴ Antifont fou sens dubte un dels sofistes més destacats en la formulació teòrica de la oposició *phýsis / nómos* i així la resumí: "Així, doncs, justícia és no transgredir les disposicions legals de la ciutat en què vivim. Per tant, un home podria practicar la justícia molt en benefici propi, si davant testimonis observa les lleis com a sobiranes; però, sense testimonis, les lleis de la natura (εἰ μετὰ μὲν μαρτύρων τοὺς νόμους μεγάλους ἄγοι, μονοῦμενος δὲ μαρτύρων τὰ τῆς φύσεως). En efecte, hi ha lleis imposades, però les de la natura són necessàries. Les lleis acordades no són innates, mentre que les de la natura són innates i no pas acordades (Col. 1). Així, doncs, si en transgredir les disposicions legals aconseguíem passar desapercebuts als qui les han acordades, ens veiem lliures d'ignomínia i de càstig... Efectivament, es legisla per als ulls" (τὰ οὖν νόμιμα παραβαίνων εἰ ἂν λάθῃ τοὺς ὁμολογήσαντας καὶ αἰσχύνῃς καὶ ζημίας ἀπὴλλακται... νενομοθέτηται γὰρ ἐπὶ τε τοῖς ὀφθαλμοῖς) (Col. 2) –Diels-Kranz 1966; la traducció és meua.

¹⁵ Vegeu, p. e.: Martin-Haag, E., 2009; Radica, G., 2008; Robinson, D., 2006; Simpson, M., 2006; Qvortrup, M., 2003.

¹⁶ Cf. Amb la tesi global de *Paradoxe sur le comédien*, 1995.

representat, s'hi confon i el viu intensament fins a perdre *'la consciència de la seua pròpia individualitat'* (102). Aquesta posició extrema o transgressió de les normes establertes garanteix l'encarnació *stricto sensu* del sentiment i l'emoció en la persona de l'actor, oposant-se així a les prescripcions de la freda i decadent raó il·lustrada:

'Us ho he dit abans que aquesta obra no era... una obra semblant a les que satisfan els gustos... decadents... de la nostra època... És una adaptació lliure de la vida de Sòcrates, segons l'apologia de Xenofont... la història en si mateixa no m'interessa massa... Podria haver escrit l'obra sobre un altre personatge, o una altra situació... Sòcrates és un pretext... no es tracta de la seua vida... sinó de la seua mort. El procés de la seua mort... això és el que he volgut considerar... L'única cosa que no sabem de Sòcrates –ni de molts altres personatges– és... el procés de la seua mort... sentir amb ells la seua mort... la nostra pròpia mort... Sentir sense retòriques... constatar en la nostra carn, percebre en la intel·ligència... l'avanç inexorable de l'ensorrament'. Gabriel: 'Acompanyar el condemnat fins al patíbul, no és això?'. Marquès: 'Però no únicament això... Si poguéssim, per alguna espècie d'encantament mimètic, penetrar en la seua interioritat, i viure-la, sens deixar de ser ensems nosaltres mateixos... llavors, quin plaer més sublim, quin plaer de coneixement... en una època de racionalisme i d'ensopiment com és ara la nostra!' (102-3).

Viure la mort d'altri! Que potser fóra possible sense incomplir el deure més indefugible de tot professional de la mimesi, és a dir, el de fingir, el d'actuar imitant? No, no ho és, però el Marquès abomina la paraula i la declamació –al capdavant, buida retòrica- i vol assassinar-les en la persona de l'actor subministrant-li una dosi letal del seu verí preferit: la sensació (*aísthesis*). Vol contemplar l'actor sentint ell mateix la mort de Sòcrates o, dit altrament, el Marquès esdevé practicant d'un Hedonisme radical, tan noètic com somàtic, a fi de deixar en ridícul una època que idolatra la Raó, però que tal vegada es refrena o fins i tot és poruga –la Revolució no ha arribat encara!- davant les seves possibilitats més extremes. I, quant a l'acotació que acompanya aquest pla diabòlic, Sirera no la descarta pas; ans al contrari:

“El Marquès descorre les cortines ... i hi queda al descobert una espècie d'absis, amb estretes finestres enreixades, i sense cap porta. Els murs són de pedra, sense treballar. Sembla el decorat “teatral” d'una presó de l'edat mitjana. Al centre d'aquest espai... un gran seient... de pedra, que recorda un tron reial” (102).

Ja es veu, doncs, que aquest nou espai no és una església, però certament s'hi assembla molt. Ni tan sols el fet que, en el centre i sota una mena d'absis, hi hagi una mena de tron reial i no pas un altar, pot dissuadir-nos de pensar que som a punt d'assistir a un sacrifici cruent ofert a un Déu implacable, ni de pensar en el poltre de tortura, un motiu ben aliè al refinament decoratiu del Rococó, però que s'adiu tant amb el “decorat teatral d'una presó de l'edat mitjana” com amb les gosadies d'una ment sàdica.

Finalment, Gabriel es disposa a llegir el passatge de l'obra del Marquès. Preferiria no haver de seure per poder compondre algunes actituds tràgiques, però el Director –és a dir, el Marquès- li recorda que se suposa que està agonitzant, i que ni tan sols li importa, tot i ser tan addicte al realisme, que no vagi vestit a la manera grega. Després, doncs, de llegir la pàgina indicada i després d'un llarg silenci, comença a declamar:

‘Digueu-me, amics... Digueu-me vosaltres, que m’acompanyeu en aquesta hora terrible... quina cosa s’espera de mi... quina actitud em demana la història que adopte... en la meua mort... Una actitud heroica i un rostre ple de serenitat... Una imatge exemplar... Però la història ho ignora tot sobre la mort... sobre la mort dels individus... la història rebutja els casos aïllats. Generalitza. No vol saber de símptomes, de processos vitals... L’interessen només que les resultes. I jo? Què sóc jo, dins d’aquest mecanisme? Únicament un mite. I els mites no poden cridar’. (Pausa. El Marquès de mode inconscient, comença a denegar suaument amb el cap, però Gabriel, que va a poc a poc, endinsant-se en l’escena, no arriba a adonar-se’n). *‘Però els qui moren són els homes... I els homes moren entre dolors, entre convulsions, entre crits’¹⁷... moren de manera miserable... embruten els llençols amb vòmits de sang i amb excrements... i tenen por... sobretot això... tenen por... una por espantosa... no una por religiosa al que hi haja darrera... no... és la por innominada... la por concreta a la concreta mort de cadascú... perquè la mort és la consagració, és la gran cerimònia de la por... ho compreneu?’* (105-106).

Potser sí que, com ha dit abans, el Marquès defensa posicions extremes, però, de moment, fóra impossible de no trobar-lo força assenyat. Coneixedor com és dels clàssics, sembla haver fet una lectura crítica de l’*Apologia de Sòcrates* de Xenofont. Hi ha vist massa serenor, massa impertorbabilitat –gairebé en diríem estoica, si no fos per l’anacronisme evident-, i ha decidit eliminar la pàtina heroica amb què l’escriptor antic podria haver ofegat el probable vessant més humà del gran mestre d’Atenes. El Marquès pertany al segle de la deessa Raó i, convertit de fet en advocat defensor dels herois de tots els temps, suggereix que el Sòcrates històric no va poder ser ell mateix sinó que acabà interpretant un paper dissenyat per altres; que l’actitud heroica, el rostre ple de serenitat i una imatge exemplar, els adoptà per ordre de la Història, però “adoptar” és sempre incorporar a un mateix quelcom aliè, tot emmascarant –com en el teatre antic- el seu rostre i personalitat reals; que la Història l’anorrea fent abstracció de la seva concreció com a individu, i el convertí en arquetip fals, en ficció modèlica; que el sotmeteren a un procés retrògrad en virtut del qual fou mite abans que persona, esdevenint així “contalla o relat” ja fixats, a més d’ignorar un “jo” que no va poder cridar ni denunciar-ne la falsedat; que fou ell qui morí, i no pas el mite, entre dolors, convulsions, crits, vòmits de sang i excrements no pas dignes de ser contemplats i, per tant, poc teatrals (*theàsthai*); que ell tingué por i mai no fingí no tenir-ne, por a un futur ja més “parafísic” que no pas metafísic, una por concreta, personal i intransferible, perquè la mort no és l’escenificació teatral d’un suposat triomf de la serenor, sinó la consagració o la gran cerimònia de l’ensorrament i la claudicació personals.

Ara bé, no penséssim pas que la lectura crítica del Marquès ha suposat, filològicament parlant, un salt acrobàtic sobre el text de Xenofont; ans al contrari, el dramaturg que li dóna vida, Sirera, ha sabut llegir el text i copsar les que podríem anomenar “raons teatrals” i no pas filosòfiques del Sòcrates que acara la seva mort, i, després, el seu revolucionari i sàdic Marquès ha transmutat el mite en home, tot

¹⁷ El plantejament del Marquès contrasta clarament amb el que llegim, per exemple, al *Fedó* de Plató (117 d-e), on, a banda de la “clàssica” serenor de Sòcrates, aquest fins i tot renya Critó i Apol·lodor perquè no poden contenir el plor: “ ‘Em sorprèn, amics, que feu això. Fou especialment per això que jo vaig fer sortir les dones, a fi que no hi hagués res fora de to. Perquè he sentit dir que s’ha de morir amb un silenci religiós (ἐν εὐφημίᾳ χρη̅ τελευτᾶν). Així que sigueu forts i guardeu silenci’ (ἀλλ’ ἠσυχίαν τε ἄγετε καὶ καρτερεῖτε). En sentir això nosaltres ens vam sentir avergonyits i vam parar de plorar” (traducció de Josep Vives, 1999; text grec de Burnet, 1977).

restituint-li l'agonia i la por d'una mort com qualsevulla altra. Vegem, doncs, en quins termes s'autodefensà Sòcrates segons Xenofont:

‘Perquè, i això és el pensament més dolç, jo sento que he viscut tota la vida en la pietat i la justícia, de manera que, vivament satisfet de mi mateix, he descobert que tots aquells que estaven en relació amb mi tenien la mateixa opinió de mi. Però ara, si els meus anys es prolonguen, sé que em serà necessari de pagar els tributs de la vellesa: veure-hi pitjor, sentir-hi menys, ésser més dur per aprendre i oblidar el que hagi après (νῦν δὲ εἰ ἔτι προβήσεται ἡ ἡλικία, οἷδ’ ὅτι ἀνάγκη ἔσται τὰ τοῦ γήρωσ ἀποτελεῖσθαι καὶ ὄραν τε ξείρον καὶ ἀκούειν ἥττον καὶ δυσμαθέστερον εἶναι καὶ ὧν ἔμαθον ἐπιλημονέστερον). Si jo tinc consciència d'aquesta baixa i em faig retret a mi mateix, com vols’ –digué– ‘que trobi encara gust a viure? Potser’ –continuà– ‘és que el déu per benvolença em procura no sols d’acabar la meua vida al punt més avinent dels meus anys, sinó també de la manera més fàcil. Perquè si ara sóc condemnat, és evident que em serà permès de fer la fi que els homes que s’han ocupat d’aquesta qüestió judiquen més fàcil, menys amoïnosa per als amics i que més enyorament els inspira dels difunts. En efecte, quan hom no deixa cap imatge lletja ni enutjosa en els esperits dels assistents, quan hom es consum amb el cos ple de salut i l'ànima tota alegria, ¿com no seria per força objecte d'enyorament? (ὅταν γὰρ ἄσχημον μὲν μηδὲ δυσχερὲς ἐν ταῖς γνώμαις τῶν παρόντων καταλείπηταιί (τις), ὑγιὲς δὲ τὸ σῶμα ἔξων καὶ τὴν ψυχὴν δυναμένην φιλοφρονεῖσθαι ἀπομαραίνηται, πῶς οὐκ ἀνάγκη τοῦτον ποθεινὸν εἶναι;). Amb raó, doncs’ –continuà–, ‘els déus se m’han oposat que estudiés el meu discurs, quan em semblava que havíem de cercar de totes maneres escapatòries. Perquè si jo ho hagués aconseguit, és evident que m’hauria hagut de preparar, en comptes d’acabar des d’aquest moment amb la vida, a finir turmentat per les malalties o per la vellesa, damunt la qual es deixen caure totes les molèsties, i això erm de tota alegria (εἰ γὰρ τοῦτο διεπραξάμην, δῆλον ὅτι ἡτοιμασάμην ἂν ἀντὶ τοῦ ἤδη λῆξαι τοῦ βίου ἢ νόσοις ἀλγυνόμενος τελευτῆσαι ἢ γήρα, εἰς ὃ πάντα τὰ χαλεπὰ συρρεῖ καὶ μάλα ἔρημα τῶν εὐφροσυνῶν) (caps. 5-9)... Però, endemés, no perquè moro injustament he de tenir pitjor opinió de mi: perquè aquesta vergonya no cau sobre mi, sinó sobre aquells que m’han condemnat. M’aconsola encara Palamedes, que morí d’una manera semblant a la meua; perquè encara avui dóna matèria per a himnes més bells que no pas Ulisses que el féu morir injustament’ (cap.26)... “Després d’haver parlat així, sortí, tot en ell concordant amb les seves paraules, serè d’ulls, d’actitud i de passa” (παραμυθεῖται δ’ ἔτι με καὶ Παλαμήδης ὁ παραπλησίως ἐμοὶ τελευτήσας· ἔτι γὰρ καὶ νῦν πολὺ καλλίους ὕμνους παρέξεται Ὀδυσσεῶσ τοῦ ἀδίκως ἀποκτείναντος αὐτόν... Εἰπὼν δὲ ταῦτα μάλα ὁμολογουμένως δὴ τοῖς εἰρημένους ἀπήει καὶ ὄμμασι καὶ σχήματι καὶ βαδίσματι φαιδρός) (cap. 27)¹⁸.

Doncs bé, siguem ara una mica punyents: que potser no és el mateix Xenofont qui ens mostra un Sòcrates força preocupat per la imatge que ha de llegar a les futures generacions? En efecte, no ha de ser ni lletja, ni enutjosa, la que precisament retindrien els ulls dels qui el veiessin morir vell i turmentat per tota mena de dolors. Per tant, el fet que es negués a cercar escapatòries, que potser no implica que, en un cert sentit, es

¹⁸ Traducció i text de Carles Riba, 1924.

decantà per una mort “teatral” o digna de ser contemplada (*theâsthai*)? Sens dubte fou coherent amb si mateix i amb la seva trajectòria anterior, però també tingué en compte el futur i la possibilitat de rebre himnes com Palamedes. Ergo, mai no sabrem si, menys preocupat per la representació, hauria acceptat de llegir-nos una altra imatge, la del Sòcrates vell, tan seva com la d'èpoques millors, i tal vegada més autèntica per haver assumit les xacres inherents a l'efecte del pas del temps en el cos humà. O, si volíem fins i tot recuperar ara la tesi d'Antifont abans esmentada: que potser aquella serenor majestuosa davant la mort estava pensada també per als ulls d'altri?

D'altra banda, el Marquès havia mantingut que la història en si mateixa no li interessava excessivament, i que podria haver escrit sobre un altre personatge o una altra situació, però a parer meu això és menys cert que no pas sembla. L'exercici iconoclasta que hem llegit, el pot aplicar a Sòcrates com a personatge destacat d'una Tradició Grega secular que Occident ha sotmès a tot tipus de valoracions, inclosa naturalment l'ètica -sovint negativa: l'esclavatge, la misogínia, etc. Però hauria pogut fer el mateix, per exemple, sobre l'agonia de Crist en el calvari? Els qui la narren, i per raons òbvies, ni poden ni volen obviar el dolor, l'angoixa i la passió inherents a l'acte redemptor –‘Pare, Pare, per què m'heu abandonat’-, però, sense negar-los, no ho tindria fàcil qui gosés mantenir que, atesa la situació, en els textos, s'hi podria detectar tal vegada un excés de serenor i majestat en el Déu “home”. I, si ho mento, és perquè, després d'aquest Sòcrates de Xenofont, potser paga la pena de recordar que Oscar Wilde, gran esteta, intel·lectual i admirador sincer de la figura de Crist i de la seva audàcia reformadora, el valorà igualment, i molt, com a artista, com aquell que pensà també en la possibilitat de llegir-nos –i per a Wilde això no era pas motiu d'escàndol sinó tot el contrari-, una icona valuosa o, si volíem dir-ho aplicant-ho al que ara ens ocupa, hauria percebut el vessant positiu que per a la seva missió tindria la dimensió no direm pas teatral però sí iconogràfica de la seva mort:

“Per a l'artista, l'expressió és l'única forma de poder concebre la vida... I adonant-se, amb la naturalesa artística d'algú per a qui el patiment i l'aflicció eren formes mitjançant les quals podia dur a terme la seva concepció de la bellesa, que una idea no té cap valor fins que s'encarna i esdevé imatge, ell mateix es converteix en la imatge de l'home que pateix, i com a tal ha fascinat i dominat l'art d'una manera que mai no ha aconseguit cap déu grec”.

“To the artist, expression is the only mode under which he can conceive life at all... And feeling, with the artistic nature of one to whom suffering and sorrow were modes through which he could realise his conception of the beautiful, that an idea is of no value till it becomes incarnate and is made an image, he made of himself the image of the Man of Sorrows, and as such has fascinated and dominated art as no Greek god ever succeeded in doing” (171)¹⁹.

Tanquem, però, el parèntesi i recordem que, després de la declamació, l'actor espera el veredict de l'autor, i aquest, tot i haver renegat abans del racionalisme de la seva època –però essent-ne més fill que no pas pensa-, comet l'error de practicar-lo, de manera que Gabriel pot rebatre'l amb un exercici impecable de lògica elemental:

Marquès: *‘La vostra manera d'interpretar no arriba a transmetre allò que succeeix al personatge... Com puc comprendre, quan no puc sentir?... El que jo vull dir... és que vós no podeu representar de manera correcta allò que no heu*

¹⁹ La numeració entre parèntesis correspon a *O. Wilde. De Profundis and Other Writings*. London: Penguin Classics, 1986 (la traducció és meua).

experimentat mai... d'una manera directa i personal. Perquè vós mai no us heu estat morint... de veres'. Gabriel: 'Si m'hagués estat morint, m'hauria mort, i aleshores no podria fer teatre... Els morts de cada nit sobre l'escenari, ressusciten en acabar-s'hi la funció. Les obres de teatre es repeteixen, d'aquesta forma, un cop i un altre' (106-107).

I, donat que el Marquès voldria fer de la seva obra *'un exemplar únic'* com els seus quadres, però un cop més el professional sap rebatre'l precisant-li que *'una representació teatral no es pot emmarcar com un quadre ni col·locar en un prestatge'* (107), decideix desemmascarar tant el seu joc com a si mateix. Gabriel s'ha trobat malament i el Marquès en sap la causa: el vi de Xipre que li ha ofert, ja que està duent a terme una *'experiència de fisiologia aplicada a la tècnica de l'actor'* –és a dir, li fa creure que l'ha enverinat. Amb quina excusa? Amb la de voler *'saber'* (109) més enllà de la freda i racional actitud de “contemplar” allò representat per un actor també fred i racional; o, dit altrament, triomfant sobre les convencions socials de la tragèdia barroca. Gabriel veu ara confirmada la seva intuïció anterior: *'Vós sou un assassí... Esteu boig! Sou un monstre!'* (109), però el Marquès ho nega:

'No sóc un assassí! Sóc un científic! L'estètica és una ficció, i jo no puc suportar allò que no és de veres! L'únic que m'interessa és l'estudi del comportament humà! Els sers humans són coses reals, coses vives, i aquest estudi produeix en mi major plaer que totes les vostres obres de teatre... Ara sí que teniu por!... és autèntica! Sabeu que aneu a morir... de la mateixa manera que el meu personatge! La ficció es retira, vençuda per la realitat! Ja no hi ha dues visions del món ni de les coses! Una visió tan sols... única, la veritat! la veritat per damunt de tots els sentiments i de totes les convencions socials...!' (109-110).

Sàdic com és, el Marquès li ensenya l'antídot i li fa el xantatge més extrem: ha de tornar a declamar el passatge anterior i *'ha de ser la vostra millor actuació... Si a mi no m'agrada... no us donaré l'antídot'* (111), de manera que ha de renunciar, de debò, a tota la contenció, equilibri, envaniment i afectació propis de la representació de les tragèdies barroques. En efecte, és l'hora dels nervis, la tensió, la salvatgia, el sacrifici, la manca d'afectació, la lluita contra la pròpia naturalesa; és l'hora de la naturalitat, del sentiment, del vitalisme, del ritme, del cos i de la suor. Un vegada més, l'acotació del dramaturg esdevé gairebé més essencial que el mateix drama:

“Els nervis en tensió... fins i tot els gestos més mínims i més insignificants es veuen animats per un desig salvatge de transcendir les misèries presents de l'actor, i elevar-les a la categoria d'un gran ritus de sacrifici, ofrenat a les implacables categories d'una bellesa suprema i sense afectacions. Actuant contra ell mateix, contra la seua pròpia naturalesa, contra les seues conviccions i la seua experiència artística, Gabriel es lliura en cos i esperit a la recerca d'unes entonacions vibrants i, alhora, plenes d'humilitat, completament allunyades de les formulacions retòriques que va emprar en la primera lectura del fragment de l'obra. La seua actuació resulta tan natural, tan sentida, que sembla, per contrast, artificiosa. Parla molt lentament, escoltant els silencis, deixant-se arrossegar pel seu propi ritme vital, meravellosament compenetrat amb el seu personatge... El Marquès, anhelant, conté la respiració, esguardant amb avidesa el rostre de

l'actor. Gruixudes gotes de suor comencen a amarrar el front dels dos homes” (112).

Aquest Marquès no és certament Xenofont; no en té prou d'insinuar que Sòcrates conjuminà molta serenitat i un xic de “teatre”; vol assassinar allò que la seva ment singular no sap veure sinó com una gran mentida o ficció: el Sòcrates històric i la seva mort digníssima. No vol tenir, a més, cap remordiment; ben al contrari, ha aconseguit que el seu *lógos* amarat de realisme es fes carn en la persona de l'actor i, segon rere segon, vol fruit d'un espectacle únic. L'actor ha entrat en el seu joc perquè servava encara alguna esperança de salvar-se, però, quan el director practica un hedonisme tan radical, és impossible reeixir a donar-li satisfacció. El Marquès li ha fet beure l'antídot; ha premut una motllura de la paret per fer baixar del sostre un gran reixa que l'encercli, i, després, li fa saber que l'ha decebut de bell nou, tot comunicant-li la sentència:

‘Jo no us he donat cap antídot, Gabriel. Tot el contrari. Us acabeu d'enverinar... Jo mai no us he dit que aquell vi... estigués emmetzinat... Això ho heu suposat vos... L'únic verí vertader, l'únic verí mortífer, contra el qual, us ho jure, no existeix cap antídot conegut, és el que acabeu d'aprendre fa un moment... El vostre temps s'ha acabat, i ara ja no podeu decidir sobre la vostra existència, ni sobre els vostres actes. La mort us esclavitza. Us ha tancat en la seua presó... i s'ha curat d'assegurar-ne bé les portes... d'ara en avant, el curs de la vostra agonia esdevé perillós... I jo desitge poder contemplar-lo tranquil·lament, sense haver de preocupar-me per la meua seguretat’ (114-15).

Per obra i gràcia d'una mena de diabòlica transsubstanciació o, com ha dit abans, per un “encantament mimètic”, el cos i la persona tota de l'actor esdevindrà el cos de l'únic Sòcrates que el Marquès és capaç de concebre: el Sòcrates sofrent, bescara autèntica d'un mite fals. És un assassí per partida doble: mata persones i ficcions, mata l'actor i mata el teatre, per al seu torn entronitzar la Realitat. S'ha avançat a la Revolució, però fill genuí del seu segle, no s'adona que el seu experiment també està contaminat de fred racionalisme: *‘No és una representació el que aneu a oferir-me. És una realitat. Ho compreneu? L'única manera d'amostrar satisfactòriament la pròpia mort... és... quan moriu de veres’ (116).*

No hi fa res; al capdavant, triomfa sobre la seva víctima: Gabriel s'ha adormit per l'efecte de la primera droga, però aviat despertarà i, aleshores, *‘el verí, el verí vertader a poc a poc començarà a actuar sobre el vostre organisme... molt lentament... durant algunes hores, i de manera dolorosa’ (116).* El Marquès s'ha rendit a la Realitat i ha assassinat el Teatre; conserva, però, l'habitud del ritu i, finalment, s'enganya complint-lo:

‘Respectem les formes i les convencions del nostre art. Anem-hi, doncs, a seure. I ara... permeteu-me que deixi de parlar. Acaba d'alçar-se el teló. Sona una música molt dolça de violins invisibles. L'escenari llueix amb la llum de canelobres, i l'actor principal, vestit de cerimònia, es prepara per fer-hi una entrada dramàtica... Ah, quin moment més sublim, aquesta espera... Quina ansietat tan gran pot concentrar-se en aquest pocs segons que precedeixen el primer parlament... Però callem... Els espectadors hem de romandre quiets en els seients... respectem tots els ritus. Callem. hem de guardar silenci. Aquesta nit és una nit d'estrena, i la funció va a començar... ara mateix’ (116-17).

Teatre dins del teatre. Comptat i debatut, Rodolf Sirera ens administra amb el seu drama una dosi extrema de sadisme per fer-nos reflexionar sobre els límits de la ficció teatral en general i els seus excessos en particular. Amb ocasió de la representació del *Verí del teatre* al teatre Poliorama de Barcelona, Rodolf Sirera deixà escrit en el programa:

“Deia mon pare que la pitjor cosa del teatre no era només la vida desordenada dels artistes... sinó, sobretot, el fet que quan hom tasta la fruita prohibida no hi ha cap poder humà que el permeti resistir-se a la seva perversa seducció... ¿I quina cosa resulta més perversa en el teatre que el mateix fet del teatre, la ficció... l’acte de fingir davant l’espectador, ara i ací? Per això, en el meu teatre... planeja... aquesta obsessió pel joc dramàtic, els seus límits i regles... He escrit... obres que eren representacions, biografies dramàtiques d’actors imaginaris... peces irrepresentables que posaven en dubte l’existència de l’espectador o la seva ubicació en l’espai... el tema n’és sempre el mateix: la seducció de la perversitat. Fingir, mentir, viure. Només la mort és l’única veritat. Només la mort imposa límits. I únicament en el teatre la mort, la veritat objectiva, resulta traïda. Potser en cap altra obra com *El verí del teatre* aquest discurs teòric es desenvolupa d’una manera tan harmònica... El conceptes de ficció i realitat que empren Gabriel i el Marquès s’enfronten als pocs minuts de començar l’obra i... són posats en qüestió... com a instrument de coneixement, com a mètodes de delimitació d’una realitat objectiva –si és que n’existeix cap-, per acabar negant qualsevol possibilitat de comprensió de la mateixa realitat... No podrà, doncs, saber-se mai si l’experiment s’ha arribat a realitzar. La mort serà... l’única realitat segura. A convertir en acte aquesta potencialitat... s’hagués apressat... l’autor, si aquesta possibilitat no li hagués estat negada per altres convencions, que no són precisament les que regeixen l’escena. Hi ha un punt on l’autor, com el seu personatge, s’ha de detenir. Just aquell on el verí que tots dos s’han administrat comença a manifestar, inapel·lablement, els seus efectes”.

Per il·lustrar, doncs, els excessos de la ficció teatral, ha elegit la Tragèdia Barroca Francesa i ha creat un marquès que diu que vol “ajusticiar-la” en la persona d’un dels seus actors d’anomenada. Noble com és, quan ben aviat arribi la Revolució, potser morirà a la guillotina; al capdavant, és molt conscient que ‘*es pot accedir de la misèria al poder, o del poder a la misèria*’ (94). L’actor ha sospitat fins i tot que s’ha subscrit d’amagat a l’Enciclopèdia, però l’intel·lecte del marquès va més enllà dels marges paradoxalment estrets que la deessa Raó dels il·lustrats deixa a les seves pulsions desfermades. I, sobretot, la tragèdia experimental que ha escrit ni segueix la preceptiva aristotèlica ni, molt menys encara, n’augmenta el rigor –com féu la Tragèdia Barroca-, sinó que la menysprea i combat. O, dit altrament, si la *Poètica* del filòsof d’Estagira manté que “la tragèdia és, doncs, imitació d’una acció seriosa i completa... on la representació recolza en l’acció i no pas en la narració, i per mitjà de la compassió i el temor aconsegueix la purificació de passions semblants” (ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης... δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν)²⁰, en el seu cas i com a espectador singular –ara *stricto sensu*- descartarà la

²⁰ Cap. VI 2-3, Kessel, R. 1968; la traducció és meua.

por i la compassió com a senyals inequívocs de decadència i ensopiment intel·lectuals, tot llançant-se als braços de *Hedoné*, del Plaer amb majúscules.

I heus aquí que, una vegada més, un dramaturg contemporani occidental com Sirera obre el bagul de grans personatges de l'Antiguitat grecoromana i hi troba Sòcrates més la tradició de la seva mort digníssima. Només resta ubicar-los –ja ho hem vist– en el marc cultural adient, i, sense oblidar mai que l'objectiu és reflexionar sobre els límits de la ficció teatral, convertir-los en el nucli d'una oposició binària hipercharacteritzada²¹: a) il·lustració; Diderot; Rococó; Tragèdia Barroca; Racine; col·locació de la veu, composició d'actituds tràgiques i tot tipus de convencions escèniques; versificació i vocabulari d'ús no corrent; actuació; representació; ficció; mentida; gustos decadents; racionalisme i ensopiment, etc., i b) revolució sàdica; realitat; naturalitat; veritat; sentiment; fi de la retòrica; conreu no contingut de les sensacions; transgressió de les normes establertes; fisiologia; éssers humans pitjors que les feres salvatges; crueltat; abandonament de les convencions socials; enveja dels depravats i assassins; investigació; experimentació; emoció; extremisme; intensitat; exposició oberta de les misèries, angoixes, pors i desigs inconfessables; verí; assassinat, etc.

Al públic del *Verí del teatre* –i, naturalment, als lectors–, els correspon d'emetre el seu veredict.

Nogensmenys, a parer meu fóra imperdonable cloure aquest treball sense fer esment de l'anomenada “funció social” del teatre, molt perceptible d'altra banda en les obres de Rodolf Sirera, pensades sovint per a esperonar les ments i desvetllar les consciències –*La caverna*, inspirada en la coneguda imatge o icona (*eikón*) de Plató en seria un exemple emblemàtic²². Després d'assistir, doncs, a la representació del *Verí del teatre* i de reflexionar sobre el seu contingut teòric, la nostra ment hauria de ser capaç d'identificar també –o tal vegada de descobrir per primer cop– els excessos de la ficció, aquells que creen falsejaments indesitjables –*lato sensu*– i amb els quals convivim dia rere dia. De fet, aquest podria ser un exercici col·lectiu, però, en aquests moments, atesa la soledat evident de qui redacta un escrit per reivindicar-ne l'autoria, només puc aspirar a que la reflexió personal sigui perfectament transferible als que tinguin l'amabilitat de llegir-me. Doncs bé, arran d'aquesta clara provocació intel·lectual que és *El verí del teatre*, he pensat, per exemple:

a) en l'ocultació sistemàtica de sentiments, pors i neguits personals de tota mena sota màscares, protectores en uns casos i falsejadores en molts altres, quan les persones haurien de poder obrir-se i mostrar-se –seguint, a més, els dictats de la Psicologia moderna– a un món capaç d'assumir al seu torn les limitacions humanes, tot descartant ideals de perfecció sovint generadors de frustracions –i ja que parlem de teatre, no em ser estar ara de fer esment, per exemple, del paper de la màscara en els drames d'Eugene O'Neill i, concretament, a *Mourning Becomes Electra*;

b) en la fascinació exercida per la espectacularitat en esdeveniments molt diversos – musicals, religiosos, esportius, etc.–, un fenomen que, si no m'erro, es referma cada dia en la societat contemporània, amb escenaris de dimensions enormes, acompanyaments musicals impactants, grans pantalles amb tota mena d'imatges i missatges, etc., potser sí que idonis en la seva teatralitat per emocionar i seduir el públic, però perfectes també per allunyar-lo de l'essència d'allò que en aquell moment el congrega;

²¹ Sobre la dramaturgia de Rodolf Sirera, vegeu, p. e.: Gallen, E., 1999; Benet i Jornet, J. M., 1982; Rosselló, R. X., 1999 i 2009; Pérez, R., 1998. I sobre el teatre a València: Enrique, H., 2000; Carbó, F., 1997; Palomero, J., 1995; Sirera, J. Ll., 1981.

²² Vegeu, p. e.: Gilabert, P., 1999.

d) en la Història, una ciència, esdevinguda tants cops al llarg dels segles majestuosa representació escrita –i, per tant, teatral en un cert sentit- de falsos heroïsmes i gestes que no ho han estat, per no parlar de l’oblit sistemàtic i intencionat dels veritables protagonistes i sofrents dels fets històrics, és a dir: homes i dones inadjectivats –sobretot dones-, nens i ancians, tots ells condemnats a no ser res, a no tenir-hi cap paper digne de menció;

e) en la mateixa Antiguitat clàssica, Grècia i Roma –però potser Roma amb més freqüència i intensitat-, sovint recreades en el cinema com un gran espectacle arquitectònic digne de ser contemplat i admirat, que ho fou, però dut a uns extrems tals que, si més no per reacció, ens fan aplaudir, per exemple, la clara voluntat de Pasolini de no reproduir arqueogràficament el món del seu *Edipo re* i la seva *Medea*.

Sens dubte la llista podria ser llarga, però l’objectiu principal d’aquest treball era un altre i crec modestament haver-lo aconseguit.

Referències bibliogràfiques completes:

- . Ballstadt, Kurt P. A. *Diderot: natural philosopher*. Oxford: Voltaire Foundation, 2008.
- . Beaudouin, Valérie. *Mètre et rythmes du vers classique: Corneille et Racine*. Paris: Champion, 2002.
- . Benet i Jornet, J. M. “Introducció a R. Sirera” a *Plany en la mort d’Enric Ribera*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- . Blanc, André. *Racine, trois siècles de théâtre*. Paris: Fayard, 2003.
- . Burnet, J. *Platonis Opera*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900, rpr. 1977.
- . Carbó, F. *El teatre en la posguerra valenciana (1939-1962)*. València: Quaderns 3i4, 49. Eliseu Climent, 1997.
- . Couprie, Alain. *La tragédie racinienne*. Paris: Hatier, 1995.
- . Delmas, Christian. *La tragédie de l’âge classique (1553-1770)*. Paris: Seuil, 1994.
- . Diderot, D. *Paradoxe sur le comédien*. Paris: Hermann, 1995.
- . Diels, H.-Kranz, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, fr. B 44, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951, rpr. Dublin / Zurich, 1966 (Antiphont. Papiro d’Oxirinc XI, n. 1364 ed. Hunt).
- . Duflo, Colas. *Diderot philosophe*. Paris: Champion, 2003.
- . Enrique, H. *Trenta anys de teatre valencià*. Alzira: La Tarumba Teatre 6, Bromera, 2000.
- . Forestier, Georges. *Jean Racine*. Paris: Gallimard, 2006.
- . Gallen, E (et al.). *Aproximació al teatre de R. Sirera*. Alzira: Col·lecció La Tarumba Teatre, 5. Bromera, 1999.
- . Gilabert, P. “Tot sortint de la caverna per cerca la vida (lectura classicitzant de *La caverna* de Rodolf Sirera)”. *Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*. Barcelona, 1999, pp.119-138.
- . Gossip, Christopher J. *An introduction to French classical tragedy*. Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1981.
- . Gregory, Mary Efrosini. *Freedom in French Enlightenment thought*. New York; Oxford: P. Lang, 2010.
- . Highet, Gilbert. *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1951.
- . Kessel, R. *Aristoteles de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965, rpr. 1968.
- . Louvat, Bénédicte. *La poétique de la tragédie classique*. Paris:SEDES, 1997.
- . Martin-Haag, Eliane. *Rousseau ou la conscience sociale des lumières*. Paris: Champion, 2009.

- . McMahon, Elise Noël. *Classics incorporated: cultural studies and seventeenth-century French literature*. Birmingham (Alabama): Summa, 1998
- . Morley, John. *Diderot and the encyclopædists*. London: Macmillan, 1914.
- . Niderst, Alain. *Le travail de Racine: essai sur la composition des tragédies de Racine*. Saint-Pierre-du-Mont: Eurédit, 2001.
- . Niderst, Alain. *Racine et la tragédie classique*. Paris: PUF, 1978
- . Ogée, Frédéric & Anthony Strugnell (eds.). *Diderot and European culture*. Oxford: Voltaire Foundation, 2006.
- . Palomero, J. *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera: perspectiva del teatre valencià modern*. València: Tabarca, 1995.
- . Péliissier, Gérard. *Étude sur la tragédie racinienne*. Paris: Ellipses-Marketing, 1995.
- . Pérez, R. *Guia per recórrer R. Sirera*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998.
- . Proust, Jacques. *Diderot et l'Encyclopédie*. Paris: Armand Colin, 1967.
- . Quintili, Paolo. *Matérialismes et Lumières : philosophies de la vie, autour de Diderot et de quelques autres, 1706-1789*. Paris: Champion, 2009.
- . Qvortrup, Mads. *The political philosophy of Jean-Jacques Rousseau: the impossibility of reason*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- . Racine, Jean. *Racine. Ouvres Complètes I, Théâtre – Poésies*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris. Éditions Gallimard, 1950.
- . Radica, Gabrielle. *L'histoire de la raison: anthropologie, morale et politique chez Rousseau*. Paris: Champion, 2008.
- . Riba, Carles. *Xenofont. Obres socràtiques menors. L'economia. El convit de Càl·lias. Defensa de Sòcrates*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1924.
- . Riquer, Comas, Molas. *Història de la Literatura Catalana* 11. Barcelona: Ariel, 1988, pp. 417-19.
- . Robinson, David. *Introducing Rousseau*. Thriplow: Icon, 2006.
- . Rohou, Jean. *La tragédie classique: 1550-1793*. Paris: SEDES, 1996.
- . Rosselló, Ramon X. *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València / Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 198-240.
- . Rosselló, Ramon X. *Estudi preliminar a l'edició de L'Assassinat del doctor Moraleda i El verí del Teatre de Rodolf Sirera*. Barcelona: Edicions 62 (Educació, número 41), 2009.
- . Rousset, Jean. *Circe y el pavo real: la literatura del barroco en Francia*. Barcelona: Acanalado, 2009.
- . Sayer, John. *Jean Racine: life and legend*. Oxford: Peter Lang, 2006.
- . Simpson, Matthew. *Rousseau's theory of freedom*. London: Continuum, 2006.
- . Sirera, J. Ll. *Passat, present i futur del teatre valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1981.
- . Sirera, Rodolf. *L'assassinat del doctor Moraleda. El verí del teatre*. Els llibres de l'Escorpí. Teatre. El Galliner 47. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- . Stark, Sam. *Diderot: french philosopher and father of the encyclopedia*. New York: Rosen Publishing Group, 2006.
- . Trousson, Raymond. *Denis Diderot, ou, Le vrai Prométhée*. Paris: Tallandier, 2005.
- . Vives, Josep. *Plató. Fedó*. Barcelona: Edicions 62, textos filosòfics 83, 1999.
- . Weisgerber, Jean. *Le rococo: Beaux-arts et littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.