

*Rafael Argullol, doctor en Filosofia i
catedràtic Universitat Pompeu Fabra*
*Agustín González, doctor en Filosofia i
catedràtic U.B.*

*Jaume Mascaró, doctor en Filosofia i titular
universitari U.B.*

*Miguel Morey, doctor en Filosofia i
catedràtic U.B.*

*Maig de 1994, Facultat de Geografia i
Història de la U.B.(moderador: Óscar
Muñoz)*

Ja que l'objecte d'aquesta taula rodona és debatre fins a quin punt té vigència avui dia la tragèdia com a gènere artístic i la consciència del tràgic, la primera qüestió seria establir les relacions entre dos conceptes que aparentment poden ser excloents: *història* i *tragèdia*. ¿Són, efectivament, excloents, o, en canvi, hi ha un possibilisme tràgic per a cada època històrica?

R. ARGULLOL: Prèviament hauríem de provar d'establir el territori semàntic d'allò que anomenem tràgic, del que anomenem tragèdia. D'una banda tenim la tragèdia àtica i després tenim diverses elaboracions i reelaboracions intel·lectuals i artístiques d'allò tràgic. Tinc la impressió que a través de tots els estudis que s'han fet durant els segles XIX i XX pot certificar-se que és erroni considerar la tragèdia àtica com una part del teatre o com una part de la història del teatre, entenent el teatre des del punt de vista del públic modern. És molt clar que la tragèdia partia d'una base sagrada, vinculada a determinats cultes i ritus, i que en el moment de la seva màxima manifestació en el segle V a.C. segueix tenint aquesta base i, sobretot, una mena de globalitat de tipus antropològic: és a dir, no és una simple representació teatral, sinó que és un espectacle o manifestació que depara molt allò que anomenariem teatral o artístic. En aquest sentit, no ha estat arbitrari que en determinats assaigs moderns, sobretot al segle XIX, es prenguéssim com a referència la tragèdia com a obra d'art total o com a gènere o expressió cultural global. La qual cosa és una qüestió com no n'hi ha, perquè, en definitiva, no ens enfrontem a un gènere literari o a un tram de la història del teatre o de la literatura, sinó a una mena de fenomen probablement difícil de considerar des de la psicologia moderna, en la qual hi ha present allò que després hem anomenat el filosòfic, l'artístic, el que hem considerat com a religiós o sagrat en el Món Antic. Per tant, respecte al terme tragèdia, cal jugar amb aquesta dificultat i amb aquesta riquesa.

¿Quina és la matriu de la tragèdia àtica? Probablement n'hi ha vàries i també és cert que és diferent en Èsquil, Sòfocles i Eurípides. Per a mi, Èsquil és un pensador de primera categoria, però amb un vessant sagrat o una fe religiosa molt aguda; en Sòfocles, aquesta fe religiosa sembla esvanir-se per donar pas al que s'ha anomenat desesperació heroica; i Eurípides, el qual no es pot menysprear com van fer molts pensadors del segle XIX, introdueix elements que podien ser una mena d'arqueologia de la individualitat moderna. Però és difícil definir una única matriu de la tragèdia. Si hagués de decidir, diria que aquest nucli fonamental de la tragèdia és aquell que ens introdueix en la incertesa humana, en la incertesa de la relació home-món, una mena de clarobscur respecte dels destins, de les moralitats. En aquest sentit, una de les coses més atractives de la tragèdia és que no hi ha maniqueisme, no hi ha bons ni dolents de manera radical, els herois tràgics estan tenyits d'aquest clarobscur; i després, evidentment, aquest mecanisme primer, potser el més vistós, que seria el de l'invent de la contínua compensació entre la tendència humana a la *hybris*, a la transgressió dels límits, i el reclam de mesura, de *sophrosyne*.

Per tant, primera dificultat: la tragèdia com a forma, com a pes específic dins de la societat atenesa i de la societat grega, la dificultat de conèixer quines són les seves matrius; i des d'aquí el trasllat a allò tràgic, és a dir, a les diferents reelaboracions d'allò tràgic que s'han provat de dur a terme a la cultura occidental, que crec que comencen en el Renaixement, fins i tot en els seus aspectes menys potents i a vegades més esperpèntics (l'òpera mateix neix fins i tot com un intent, no molt conegut, de recuperar el que seria la tragèdia greco-romana, no la grega, i en aquest sentit Monteverdi i altres participaren en l'intent); però sí que és cert que a partir del Renaixement comencem a trobar la utilització d'allò tràgic com a pensament, com actitud, i trobem ja aquest terme en alguns artistes, com el mateix Miquel Àngel, i en pensadors com Giordano Bruno. Aquí comença el que en diria carrera moderna d'allò tràgic, que té possiblement en el segle XIX els seus representants més forts, com en el cas de Nietzsche, i que ens introdueix en un altre element no tan clar en la tragèdia antiga però sí en allò tràgic modern, que seria el d'una espècie de joc entre la possibilitat d'unitat còsmica de l'home a través de la ruptura del principi d'individuació i, per altra part, la tensió o el dolor de la impossibilitat de trencar-lo: quan Nietzsche parla, en molts diversos plans semàntics, de la doble categoria apolínic-dionísia, en el fons es tracta d'una contínua gimnàsia entre el ser un contra el món, com a percepció primordial de l'home tràgic, i, alhora, la impossibilitat de ser-ho. Amb la qual cosa ens trobaríem amb el problema inicial de la tragèdia i després amb les reelaboracions (sobretot a partir del Renaixement, i especialment a final del segle XVIII) que són fetes d'un possible pensament tràgic, d'un possible art tràgic, d'una possible cultura tràgica.

M. MOREY: Pel que fa a les relacions entre història i tragèdia, i prolongant el que ja ha dit en Rafael, sembla que un dels trets de la tragèdia àtica és que era alguna cosa semblant a un tribunal respecte del passat. Si això fos cert, si la tragèdia fos

una manera de girar la vista cap al passat, sembla que seria incompatible amb el punt de vista que nosaltres entenem com històric, en el sentit que la història pressuposa si no un progrés, sí una linealitat habitada per alguna mena de raó, una raó que seria a fora, o en tot cas oculta, dins de la tragèdia; des d'aquest punt de vista històric, la història incorporaria la tragèdia com un dels seus moments (penso en Hegel), és a dir, la tragèdia seria un moment al servei de l'evolució històrica.

Pel que fa a la resurrecció d'allò tràgic en la modernitat, en el si de la Història, potser seria una *boutade* dir que la tragèdia ressuscita com l'emergència d'allò ahistòric: quan, com ara, es dóna un pressentiment en el si de la Història com a sistema d'intel·ligibilitat de la nostra cultura, quan s'albira una cosa semblant al sentiment d'allò tràgic, és en el moment en què la linealitat històrica es trenca. Un exemple estúpid però significatiu: hi ha dues maneres de emprar Hegel, és a dir, podem remuntar-nos a l'Imperi àustro-hongarès, a l'Imperi Otomà i forçar la unitat històrica tot retornant a la Primera Guerra Mundial per traçar una intel·ligibilitat, una explicació que fa raonable aquest conflicte amb allò xocant i contradictori; una altra lectura seria afirmar que no és més que la resurrecció de la Guerra de Troia, l'emergència, un altre cop, com tantes vegades, del conflicte troià, una reactualització igual que la que totes les tragèdies duen a terme amb vells conflictes per sotmetre'ls al present.

La tragèdia no és un gènere artístic. De manera que aquest sentiment ens convida tant a una consideració ahistòrica des del present com a una relectura esglaiadora de l'*Iliada*. Els déus fundadors d'Occident van ser creats per una èpica que comptava amb la destrucció d'una ciutat i que arrenca amb un primer cant anomenat «La còlera d'Aquil·les», en el qual un heroi abandona la contesa perquè la presonera-esclava a la qual esclavitzava en el seu llit li ha estat arrabassada per un company. Aquest és el detonant a partir del qual es crea l'èpica fantàstica que inventa el patró homèric.

J. MASCARÓ: Crec que hi ha una contraposició entre *història* i *tragèdia* a un cert nivell, però no en un altre. No existeix aquesta contraposició en tant que la tragèdia clàssica s'inclou, utilitzant una expressió per altra banda molt aristotèlica, en l'àmbit de la història de la convenció representativa, en el qual ni les formes, ni els mecanismes, ni els processos ni els procediments són els mateixos; això probablement produeix aquella sensació que una tragèdia clàssica representada en l'actualitat ens provoca un cert sentiment inevitable d'arcaisme, i, simultàniament, una certa sensació de sublimitat, en tant que, a partir del segle XVI, i amb això estaria d'acord amb el Rafael, hem reconstruït no una recuperació de la tragèdia, sinó una recuperació en la qual es recupera sovint una certa convenció representativa en els temes, en les formes i en els procediments; l'òpera, per exemple, i enllaçant amb el que el Rafael assenyalava, és un intent de reactualització de la tragèdia, i és en aquest sentit que existeix una història de la tragèdia.

En un altre nivell, que em sembla més profund, és cert que la tragèdia

àtica representa quelcom global, però ho representa només en la mesura que la tragèdia àtica és ja el primer experiment justament que nega el seu origen. Penso que la tragèdia clàssica (Èsquil, Sòfocles, Eurípides) no és la tragèdia en el sentit que actualment sovint parlem de tràgic, sinó només en tant que és la primera negació del tràgic; la primera negació en la mesura que és la primera forma convencional de presentar una història més antiga, més profunda, més subterrània, més ahistòrica en aquest sentit, perquè la tragèdia àtica ja és el primer intent d'utilitzar un sistema de representació de certes qüestions, de certs fantasmes previs, amb una funció pedagògica i social. Per tant, ja hi ha un primer nivell de convencionalització sòcio-històrica. Es tracta del primer intent de teatralitzar, en el sentit més ampli de la paraula, un determinat repertori de qüestions. En aquest sentit, parlar de tragèdia com a convenció representativa i parlar de tràgic és una distinció que avui fem i que probablement no hem fet sempre; i quan llegim textos i parlem de l'essència del que és tràgic, si és que existeix tal essència, si més no sí que hi ha una mena de vector que apunta a un repertori de qüestions que en cada moment històric és el mateix i, alhora, necessàriament, és diferent. Jo diria que aquest vector apunta vers dues línies contraposades i complementàries, i penso que la menció de la guerra de Sarajevo és aquí un bon punt de referència: d'una banda, a la línia diguem-ne subterrània, i, d'altra, a la línia celestial, per dir-ho d'alguna manera. Per un cantó, és sempre el fantasma de l'espècie humana: jo considero que el tràgic, en aquest sentit ahistòric, no en el sentit de la convenció representativa, es dirigeix sempre a dos fantasmes latents que estan lligats a l'estructura mateixa de l'espècie humana, i això ja està dit des de la Il·lustració: per un banda, el fantasma de la indiferenciació, des d'un punt de vista més antropològic, és el fantasma permanent, lligat al desig, a l'estructura mateixa del psiquisme humà, al retorn a alguna forma de caos, a alguna forma d'indiferenciació originària sobre la qual l'home creu haver construït un àmbit de determinacions possibles que són en definitiva allò que s'ha anomenat història. Qualsevol de les lectures, psicologista, antropològica, literària, religiosa, filosòfica, sempre apunta a aquest fantasma del retorn a l'indiferenciat, a l'anul·lació de les determinacions, de les diferències, al fantasma que, en la versió freudiana, seria el retorn a la fusió amb el si matern en forma de desig; i, a l'altre extrem, i complementari d'aquest, a la sobredeterminació, al fantasma de l'anul·lació de les diferències per excés, és a dir, el fantasma del risc permanent de l'espècie humana, el risc que probablement la seva patologia fonamental és justament desitjar massa.

En definitiva, les tragèdies, les clàssiques i les modernes, amb convencions diferents i llenguatges diferents, expressen el fantasma del retorn a l'animalitat, a la pre-humanitat, i a l'inevitable desig de divinitat. Aquests dos extrems, el retorn a l'origen i l'intent d'ésser massa humans, condueixen a formes que la Il·lustració expressa perfectament a través del sentit de la tragèdia que transmet, per exemple, la literatura llibertina del segle XVIII. En definitiva, la voluntat de sobredeterminació porta també cap a una espècie de caos col·lectiu.

Per tant, la tragèdia és ja en el context àtic un model pedagògic de teatre que constantment exposa davant els homes els fantasmes de l'origen i la dissolució a través dels exemples heroics. En aquest sentit, la tragèdia és ahistòrica en tant que remet a un substrate de l'espècie; d'altra banda, és històrica en tant que les seves formes, procediments, temes i convencions responen en cada cas a formes històriques ben delimitades. Pel mig hi ha un altre factor històric, que és el de considerar una forma de convenció, un tipus de tema o narració com a tema cultural amb majúscula, i, a partir d'aquí, jugar permanentment a un doble joc, que és agafar com a model un tipus de procediment, plantejament o tema no tant per reviuire el que és més profund, més permanent, més subjacent de l'element tràgic, sinó just per camuflar-ho. Aquí ens trobem amb un tema recurrent de la filosofia de la cultura del segle XIX: la cultura amb majúscula no és un intent d'explicitar l'ajust i desajust del tràgic o d'amenaça latent del fantasma permanent, sinó, més sovint, la gran pantalla des de la qual s'afirma el contrari, és a dir, es remet a la cultura amb majúscula justament per negar-ne el seu sentit més profund.

Sembla que ha quedat clar que allò tràgic és portador de marques ahistòriques i històriques simultàniament. ¿Com es podria caracteritzar la identitat actual de l'imponderable tràgic, com es manifesta avui dia?

R. ARGULLOL: Ho explicaria establint un paral·lelisme entre el món d'Èsquil i el de Sòfocles. En el primer hi conviuen clarament un temps lineal, o acumulatiu com a mínim, i un temps recurrent i cíclic; pensem en l'*Orestíada* i en el *Prometeu*, per exemple. El pas a Sòfocles introdueix un element d'incertesa més radical: mentre que en Èsquil es donen uns paràmetres ancorats en el món religiós i olímpic i en el món polític-democràtic, Sòfocles presenta una ruptura d'aquests referents; fins i tot s'ha volgut interpretar el comiat d'Antígona cap a la cova com una mena de comiat dels déus antics i, en definitiva, comiat de tot el món. Per tant, i encara que d'una manera subtil, hi ha un canvi d'escenari. Allò tràgic modern, des de la fi del segle XVIII, ha introduït una tensió tràgica, sobretot des del Romanticisme fins a Nietzsche, dins d'uns paràmetres hegemònics occidentals de tipus polític, científic-tècnic i estètic-artístic. En canvi, avui dia, forçant el paral·lelisme, hem estat introduïts en un escenari en què aquests paràmetres de la modernitat s'han anat diluint, un escenari més propi d'un Sòfocles que d'un Èsquil, més semblant a un Sòfocles contemporani que a un Èsquil modern.

M. MOREY: La tragèdia ara és la tragèdia tal i com la coneixem. En aquest sentit, una de les línies que tenen més importància és que ens resulta incompreensible, que és escandalosa, és l'escàndol de la raó. Es poden donar dues mil teories interpretatives sobre què és el que fa que una tragèdia sigui una tragèdia, però no per això el que hi passa deixa de ser escandalós en el sentit de vulnerar la nostra lògica, amb l'acord de la qual tendim a encadenar les experiències i els

esdeveniments. L'escàndol que sentim envers la tragèdia arcaica quan la llegim s'assemblaria força a l'escàndol que sentim envers el nostre propi present. D'un temps ençà no hi ha un vector que pugui dotar d'intel·ligibilitat, i la història molt menys que qualsevol altre, en l'aquí i l'ara. Es podria formular eufòricament i dir que per fi ens hem alliberat dels mites, però, en tot cas, ens hem quedat davant el pur i simple escàndol de la raó.

J. MASCARÓ: De la tragèdia avui dia o de la presència avui d'alguna cosa semblant al tràgic ja n'havia parlat abans indirectament quan afirmava que els referents de tota tragèdia són sempre una forma de por, un fantasma d'alguna cosa que sempre ens desborda, i en la mesura que és tràgic tot allò que constantment estem constatant a la vida actual, a la societat actual, a la nostra dinàmica personal, allò que és viscut sempre com alguna forma de més enllà, com alguna forma de desbordament, de quelcom que ens amenaça, no en el sentit trivial, sinó en el sentit fort. A l'àmbit de la reflexió filosòfica contemporània hi apareixen expressions poc sovintejades com a elements tràgics, com ara, per exemple, la constant i permanent tensió, assolint-ne ara una nova dimensió, entre afirmació individual com a projecte més o menys proclamat i, a la vegada, el sorgiment inevitable en el si d'aquesta relació individual de formes de tribalisme constantment renovades. La tensió relacionada amb l'emergència dins una cultura desenvolupada de formes contemporànies de xenofòbia, racisme, barbaritats com la de Iugoslàvia, etc., segueixen expressant la vella tensió d'Antígona entre el *genos* i la *polis*; i, en relació amb això, la impossibilitat de trobar avui una formulació filosòfica capaç de donar compte de l'element individual i l'element col·lectiu sense desajusts. Tot això produeix una perplexitat que expressa quelcom que jo assimilaria a les arrels del tràgic. Incidint en constants de la crítica de la modernitat, la hipertròfia tècnica, per exemple, ens porta en l'àmbit de la recerca científica o biològica cap a límits de reflexió desconcertants que no deixen de tenir una dimensió tràgica.

En relació al que hem assenyalat, ¿seria possible parlar de vigència del pensament de Hegel en tant que del que s'ha dit sembla desprendre-se'n que la tragèdia hauria de ser vista com una col·lisió tràgica no d'un maniqueu bé i mal, sinó col·lisió de forces moralment acceptables o susceptibles de ser relativitzades moralment? Això podria connectar amb la confrontació entre individu i col·lectiu mencionada pel Dr. Mascaró en el sentit que, d'alguna forma, l'afirmació individual sol tenir un desenllaç catastròfic en la nostra tessitura actual. Mentrestant, el relativisme a què ens mena la hipertròfia de la ciència a la qual es feia al·lusió abans fa que ens trobem mancats de referents morals suficientment ancorats.

M. MOREY: La interpretació de Hegel d'allò tràgic, penso no en el Hegel de l'*Estètica* sinó en el de la *Fenomenologia*, ha fet bastant de mal, en el sentit que és

unilateral. La tragèdia és un cos bastant més confús i complex que un conflicte entre individus i formes de moralitat. En certa manera, si moralitat té a veure amb el que pensa Hegel, la tragèdia és pre-moral. És possible que la tragèdia senti les condicions de possibilitat per tal que després existeixi el discurs moral, en la mesura que ens serveix bona part del vocabulari moral que els filòsofs encara no coneixien. Comporta, per tant, una anàlisi retrospectiva, i no podem carregar l'accent conceptuant la tragèdia com a conflicte moral.

En l'intent de caracteritzar l'essència d'allò tràgic als nostres dies, certs autors insisteixen en una sensible dissipació d'aquest element tràgic en favor de recursos com la ironia o la transició vers l'absurd que porta fins al gènere tragicòmic.

R. ARGULLOL: De totes maneres, la ironia és la pedra fonamental de la tragèdia grega. No significa un allunyament o una degeneració moderna del model grec; per exemple, en Sòfocles la ironia és contínua si entenem per ironia aquest joc de mostrar i camuflar al mateix temps i aquesta mena de clarobscur continu o ambigüitat dels diversos plans. En definitiva allò que Aristòtil anomena *reconeixement*, el cas més clar és Edip, és una mostra estricta d'ironia tràgica; en els cors sofocleans hi ha sempre ironia. Hauríem d'establir les relacions entre ironia, humor i absurd. En el que sí que estic d'acord amb tu és que podem trobar-nos en una transició des d'una ironia tràgica que això no obstant no descarta el component heroic, com és present en Sòfocles i en diversos autors del segle XIX, cap a una ironia absurda, en què l'element heroic es va diluint, i, en aquest sentit, s'entra en el que anomenem l'absurd o el no sentit. Tràgic, ironia i heroic no són termes incompatibles, sinó que són necessaris en el marc de la tragèdia.

Aleshores, aquesta ruptura de l'autoconsciència té a veure amb el fet que els valors morals no poden resistir la tensió d'estar obligats a assolir l'absolut i amb la derivació subsegüent cap a formes tragicòmiques o simplement absurdes...

R. ARGULLOL: Et diria que allò irònic en la tragèdia és precisament el plantejament d'aquesta ambivalència o ambigüitat de destins en què es troba sumit l'home en tant que tal home. Allò que coixeja, per exemple, en la interpretació de Hegel és que margina que el que determina una actitud heroica és prendre partit. L'irònic és la situació de l'home, l'home en el món, aquesta mena de confusió de destins; però allò heroic és prendre partit com ho fan Creont i Antígona; i el lector també pot prendre el partit que cregui necessari. Per acabar, diria que la introducció de l'absurd seria en certa manera introduir el no sentit d'adoptar una posició, per això parlo de la dissolució d'allò heroic en aquest cas.

Per tant aquesta quietud a què està abocat l'heroi contemporani seria conseqüència d'aquella adquisició de coneixement que dissuadeix de tota acció. D'alguna manera l'heroi de la tragèdia àtica accepta una culpa i actua sense tenir en compte prèviament coneixements subjectius o circumstàncies, és a dir, la gosadia d'allò tràgic no sembla que sigui present avui dia; assistim, en canvi, a peripècies en ziga-zaga o circulars amb les quals allò narratiu es complau a prescindir de desenvolupaments lineals i desenllaços inevitables...

M. MOREY: És un problema de versemblança. Hölderlin es desespera provant de construir una tragèdia moderna i reconeix el seu fracàs a l'hora d'aconseguir donar credibilitat a un personatge tràgic com Empèdocles. És probable que una de les peces que més s'assembla a una tragèdia contemporània sigui el *Marat-Sade* de Peter Weiss: ha de passar en un manicomi perquè funcioni. No sé si el problema seria tan sols l'aspecte moral del personatge, de l'home contemporani; és també un problema de l'espectacle.

De convencionalitat, com assenyalava abans J. Mascaró...

M. MOREY: De forma teatral.

J. MASCARÓ: Pel que fa al tema de la ironia, podem establir dos nivells: un d'inherent a la tragèdia i un altre que pertany a l'àmbit de la convenció representativa de la tragèdia àtica. Quan Aristòtil teoritza sobre la tragèdia, ho fa cent anys després dels clàssics, ja en un altre context, per tant, i no és casualitat que quan l'autor parla a la *Poètica* de la funció fonamental de la narració, de la mímesi, assenyalí que aquesta funció és espantar el públic, és a dir, atemorir-lo; i perquè arribi a tenir por és necessari un tipus de por que vagi més enllà. Jo assenyalava abans que per a mi el sentit del tràgic és aquella força justament que ens espanta i escandalitza perquè ens posa en el límit de nosaltres mateixos, en el límit de la nostra indiferenciació, de la nostra anul·lació per excés o per fusió. En aquest sentit, la ironia és sols un procediment, però necessari perquè funcioni l'efecte catàrtic com a mecanisme de control social. ¿Quina és la diferència amb el plantejament en el qual insisteix M. Morey? Justament el contrari: la tragèdia, com bona part del teatre, no és un instrument de control social, sinó que la tragèdia té la funció de desbordar, de replantejar, d'abocar-se a l'abisme del més enllà; i, en aquest sentit, la tragèdia, viscuda no des de l'espectador sinó en la seva dinàmica històrica, és quelcom que llegida des de nosaltres o des d'una certa neo-Il·lustració ens porta a pensar no en el que té de funció social o pedagògica, sinó exactament al contrari, és a dir, en el risc de llançar-nos a la fascinació, al vertigen de l'abisme. Però jo sospito que la funció

de la tragèdia àtica és exactament la contrària malgrat que aconseguixi fascinar quan odereix de guaitar l'abisme, el límit. I, en aquest sentit, la ironia pertany més a l'àmbit de la convenció, mentre que el sentit profund és aquell element d'escàndol, l'espant de no trobar encara a la tragèdia aquell àmbit de referències que busquem al llarg de tota la nostra vida. En aquest sentit, estic d'acord en què llegida, no des de l'espectador sinó des de la seva dinàmica interior, la tragèdia és pre-moral, òbviament; no es tracta d'un problema de moralitat ja constituïda davant d'una altra, com en Hegel, sinó que està en joc l'arrel mateixa de tota moralitat.

M. MOREY: Una protesta. El problema de la tragèdia no és el control social, és el problema d'Aristòtil, el control social. L'única pregunta que es fa Aristòtil és quin és l'efecte que produeix la tragèdia.

Insistent en el caràcter convencional del gènere tràgic, la posada en escena del repertori tràgic avui dia pot haver adquirit un sentit arqueològic si decidim que la finalitat catàrtica que li atribuïa Aristòtil s'ha diluït. ¿És possible encara avui la sacsejada catàrtica o ja estem immunitzats?; és a dir, ¿com posar avui en joc els ressorts o mecanismes narratius que permetin aquest alliberament emocional i intel·lectiu que és la catarsi?

A. GONZÁLEZ: Crec que la pregunta ja està contestada. La funció de la tragèdia avui dia és purament convencional, i ni tan sols crec que aspiri a tenir una funció també catàrtica. Respecte a la pregunta anterior entorn a la tragèdia en els nostres dies, se m'acut que a la fi de *Les mosques*, de Sartre, hi ha un element diferenciador respecte al seu referent clàssic que, tot i mantenir el sentit originari de la tragèdia, constitueix una mena d'avís: quan el poble prova de seguir Orestes, aquest els diu que la seva aventura és totalment personal; en relació a el que abans assenyalava el Rafael, Sartre a la fi de l'obra recupera d'alguna manera el sentit d'allò tràgic: aquesta és la meva posició, aquesta és la decisió que he pres, vosaltres no podeu ser seguidors de ningú, heu de prendre una postura, i jo no us dic què és el que és. La pèrdua de la dimensió d'allò heroic impossibilita avui dia el fet que la tragèdia pugui tenir aquesta funció catàrtica. En segon lloc, em sembla que a nivell social és impossible.

M. MOREY: Si s'hagués de traduir avui dia *hybris*, l'única traducció, a efectes de control social, seria *bogeria*. El manicomi és el lloc natural d'aquell que dialoga amb els morts, d'aquell que segueix la veu de la sang, d'aquell que s'enfronta al destí.

R. ARGULLOL: En part sí, però en moltes tragèdies hi ha una *hybris* per poder, per violència del poder, una violència que continua manifestant-se clarament en l'actualitat. En els casos més sublims, Antígona o Àiax, el que diu en Miguel és cert, però en d'altres la «hybris» ve manifestada per una violència del poder:

a *Els perses*, per exemple. Per cert, i entre parèntesi, sempre m'ha cridat l'atenció que a excepció del *Prometeu*, que està col·locat en el principi del món pràcticament (encara que no en el principi del món dels Olímpics, que acaben de guanyar la guerra), o *Els perses*, que efectivament és una tragèdia l'acció de la qual transcorre immediatament abans del període d'Èsquil, totes les altres se situen bastants segles abans de la vida dels autors tràgics. Una altra qüestió nodrissa [dirigint-se al moderador]: de nou has utilitzat l'expressió «gènere tràgic», amb la qual cosa no estic d'acord. Si s'estableix la proporció entre l'aforament del teatre de Dionisos, on es representaven les tragèdies, i la població d'Atenes en l'època de la tragèdia, ens adonarem que l'espectacle de la tragèdia era amplíssimament popular. Quan parlem de tragèdia grega parlem en un sentit molt restrictiu: les llegim com a literatura oblidant-ne l'element plàstic, el musical i el coreogràfic, i les veiem com teatre de caire intel·lectual. Per tant, és molt difícil parlar d'una escenificació contemporània de la tragèdia grega establint paral·lelismes amb el Món Antic. Miguel introduïa la possibilitat de traduir determinats termes o conceptes als nostres dies. Estic d'acord amb l'expressió *l'escàndol de la raó*, però crec que són traduccions aproximades i sempre que no provem de ferir la literalitat de la tragèdia. Ara i aquí, entre tots, podríem preguntar-nos què és el que produeix catarsi a l'espectador contemporani; probablement no es dóna a través de la tragèdia i el teatre. Es produeix sens dubte més en altres elements comuns a la gran escenografia de la imatge. Potser l'opinió de Ricard Salvat ens pugui ajudar [el doctor R. Salvat s'afegeix al debat durant uns minuts].

R. SALVAT: Després de veure *La llista de Schindler*, l'última pel·lícula de Spielberg, i de comprovar la reacció del públic, crec que és el que més s'acostaria a allò que anomenem catarsi, que jo mai no he sabut què és. El que la catarsi podia ser per a l'atenenc medi és sumament difícil d'escatir, però crec que, com tu deies molt encertadament, probablement el recurs de la ironia es subratllava molt. Jules Dassin, el director de cine, ho apunta en aquella mena de broma, aquella pel·lícula que es diu *Never on Sunday*, en la qual un professor, un savi que ho sap tot, que ha llegit totes les teories sobre la tragèdia, contempla la reacció d'una prostituta que riu quan veu tragèdies, que s'ho passa d'allò més bé. Penso que és un misteri increïble.

Reprement l'exemple que el doctor Salvat ha proposat, pot ser que ens trobem davant l'intent, un intent que sobrepassa el cas concret de la pel·lícula de Spielberg, de provocar en l'espectador no una reacció que tendeixi a conservar els valors establerts, és a dir, una purgació dels nostres temors i angoixes, sinó una devastadora consciència de la nostra problemàtica actual com a éssers humans. Del mecanisme del control social es passaria a la voluntat d'atiar les consciències...

R. ARGULLOL: Jo em preguntaria què passaria si en aquests moments una

obra cinematogràfica, teatral, literària, etc. mostrés a Stalin, Hitler, Mussolini, Roosevelt, Churchill, De Gaulle, Franco, Clinton, plens de sang. Perquè, en definitiva, els herois de la tragèdia, els grans herois fundadors del món grec, van plens de sang: Àiax, Agamenó, Edip, Electra... Això ens introdueix en un món completament diferent, perquè ara no resistiríem la visió de mostrar tots els «herois» del segle XX plens de sang. És a dir, mentre que ara es prodiguen tota una sèrie d'elements de camuflatge, el que crida l'atenció del món grec és que no sols els déus eren uns bandarres, sinó que gran part dels herois estan tenyits de violència i sang, quelcom que es demostrava davant el públic atenès. Pasolini, amb la seva violència habitual, és dels pocs que s'han aproximat a la violència interior i grandiosa que posseïa la tragèdia; el seu periple sobre Edip ens introdueix al que potser tendencialment fos allò. En el nostre món es practica el camuflatge moralitzant d'una manera enorme. No he vist la pel·lícula de Spielberg, però per a mi el problema del nacionalsocialisme sempre ha estat que fos qualificat d'inhumà, d'extrahumà i de diabòlic en lloc de dir des d'un principi que es tractava d'un problema plenament humà, sinistrament humà, però humà; però com que, a partir de l'inici de la Guerra freda, l'any 1947, tant els mateixos alemanys com els aliats van estar interessats a presentar-ho com una cosa inhumana, hem anat passant decennis sense que pràcticament ningú es perdés en el cor de la tenebra. Per altra part, qualificar-lo d'episodi humà és introduir-nos en uns graus de suportabilitat problemàtics.

A. GONZALEZ: En la tragèdia, com tu molt bé has dit, el valor de la violència és totalment humà i, a més, purificador. En un món com l'occidental, amb la capa moralitzant del judaisme, la violència sí que manté una ambigüitat: a vegades és santa, d'altres és condemnable; això ens fa aplicar sovint la categoria d'inhumà quan en realitat no hi ha res inhumà ni res antinatural, perquè tot pertany a la naturalesa humana i les accions dels homes objectiven aquesta naturalesa genèrica. La tragèdia àtica va tenir la capacitat de no emmascarar aquest valor i posar l'individu davant el conflicte que significa el fet de no valorar moralment, d'aquí que diguem que la tragèdia és pre-moral, aquesta dimensió de la naturalesa humana; és a dir, la violència no és positiva ni negativa, és a partir del moment que el discurs moral comença a articular-la quan podem parlar d'inhumanitat, de comportaments inhumans o d'allò sinistre, però la tragèdia ho planteja abans. Tinc la impressió que ens hem oblidat massa ràpid del text freudià de *El malestar en la cultura*, perquè és allí on es planteja la impossibilitat de coordinar socialment totes les tendències individuals; en aquest sentit, potser un dels màxims valors de la tragèdia sigui el fet de portar aquests conflictes fins al seu extrem, on es troben sense solució.

M. MOREY: Voldria fer una postilla al que en Rafael deia sobre la humanitat o la inhumanitat del nacionalsocialisme, una altra volta de rosca respecta de la pressumpta irracionalitat de la maquinària nazi. Mathausen era una fàbrica en

la qual era més rendible, donat que el flux de treballadors era interminable, no alimentar-los. Quan Mathausen fou alliberada pels aliats, l'expectativa de vida no arribava als vint anys. A Mathausen no es posà a ningú que estigués en condicions de treballar en els forns crematoris.

Per tant, la categoria d'allò sinistre apareix quan la racionalitat s'exacerba fins a extrems que no podem suportar, com a fòrmula per fer-nos prendre consciència d'aquesta dislocació del pensament.

R. ARGULLOL: Depèn del que entengúis per *sinistre*. Jo utilitzaria la paraula *tortura* per expressar aquesta exacerbació de la racionalitat; l'animal que tortura és l'home, mentre que allò sinistre pot fins i tot tenir elements simpàtics. La tortura és producte de la raó.

J. MASCARÓ: Per molt que hàgim caracteritzat el tràgic i hàgim parlat d'aquesta mena de dualitat en l'àmbit no de la inhumanitat sinó justament de la més profunda humanitat, que és el que ens provoca vertigen, sempre hi ha dues qüestions que em desconcerten: primer, no és cert que la tragèdia clàssica estigui lligada a la sang; hi ha una certa violència sempre, però hi ha algunes tragèdies on no hi ha gens de sang i que pràcticament no hi ha violència, com a *Edip a Colonos*.

R. ARGULLOL: Però té sang. No estic parlant de la tragèdia, estic parlant del herois tràgics; Edip té sang a sobre, i els grans herois patricis de la cultura grega tenen sang a sobre, encara que a *Edip a Colonos* no hi surti sang; hi ha sempre un vessament de sang.

J. MASCARÓ: Ho deia per una altra raó. Per mi, l'element de la sang o la violència en el context de la tragèdia grega em sembla secundari. La violència que determina el destí tràgic d'Edip no és la violència com a exercici de força, sinó com a un tipus específic de violència; perquè, en definitiva, el que és tràgic de matar el pare és que és el pare i el rei, no el fet de matar-lo. És a dir, la magnificència tràgica ve donada per quelcom afegit, un tret qualitatiu de la violència que la tragèdia descriu, i no és casualitat que els que l'exerceixen siguin sempre herois en el sentit de personatges simbòlics claus, com el rei, el fill del rei, etc. És tracta d'un tipus de violència que expressa quelcom que és inherent a la més profunda humanitat i, a la vegada, expressa el seu desbordament. I és això el que, penso, li dóna sublimitat al sentit del tràgic; és a dir, el que es presenta com una de les formes del tràgic parlant del nazisme, per exemple, no és el seu caràcter sinistre: el que hi ha de sinistre és la profunda irracional racionalitat, és això el que és la *hybris* en qualsevol cas. Si bona part de les nostres representacions dramàtiques no tenen sublimitat i són trivials, és perquè mai arriba a través seu a aquell pànic profund interior de dir «el boig soc jo», «l'assassí soc jo», la por de què parla Aristòtil, que és aquella en la qual jo guaito l'abisme de mi mateix, individual i col·lectiu. És aquest tipus de violència,

no el fet de la violència en si mateixa.

R. ARGULLOL: De totes maneres, Jean Genet va fer una diferenciació molt senzilla però amb molt de joc entre violència i brutalitat. Ell deia que la violència era innata, inherent a la vida, però que la brutalitat era violència en domini. Jo diria que la brutalitat és la violència racional, i el nazisme, per exemple, és el clímax de la violència racional.

J. MASCARÓ: És per això que subratllava que no és el fet de la violència, sinó l'element afegit, qualitatiu, de com s'expressa aquesta violència. Tinc la impressió que quan parlem de tragèdia, l'expressió més profunda del tràgic, i potser és una confessió excessivament personal, tal com jo ho visc avui, no és tant el fantasma de la regressió com el fantasma de l'excés, i en aquest sentit es tracta de l'escàndol de la raó, però d'una raó que s'escandalitza de si mateixa. He dit més d'una vegada, quan he intentat redefinir la tragèdia, que és la història d'aquells homes que tenen desitjos impossibles, i que malgrat saber que són impossibles, persisteixen en desitjar conscients que probablement aquest desig no porta sinó a l'autodestrucció, a l'autodissolució de si mateixos.

M. MOREY: Jo em pregunto si desitjar és ja impossible. Si el desig grec és ja el desig impossible, què vol dir això en la nostra situació.

J. MASCARÓ: L'expressió més clara en aquest sentit podria ser aquella tesi que enuncia Aristòtil en un altre lloc de la *Poètica*: «Ningú elegeix mai l'impossible», però en canvi desitjem l'impossible. Per mi la tragèdia és aquell àmbit justament en què els desigs impossibles troben un marc real o mental de possibilitat. Es podria afegir, a més, que si el caràcter de l'heroi funciona és perquè és excepcional, perquè és algú de qui un espera una expressió més elaborada d'una determinada conducta, assumint fins a les últimes conseqüències certes opcions, portant-les al límit. És aquí on trobem la magnificència de la tragèdia, portar-nos fins a aquest llinar de la cultura en el qual les grans opcions encara estan obertes. Quan el conflicte ja es troba tancat, es trivialitza, que és el que suposo que passa amb la representació dels drames actuals.

En qualsevol cas, sembla que hi ha diferències entre la violència com a expressió del clímax de la raó i la violència, per exemple, d'Edip, que és culpable de parricidi i incest però no és moralment culpable en realitat. La violència que trobem en el si de la tragèdia àtica sembla ser, en aquest sentit, substancialment diferent de la que es manifesta els nostres dies.

A. GONZÁLEZ: Entraríem en l'àmbit de la culpa tràgica i la falta moral. Edip és culpable però pesa sobre ell una falta moral.

R. ARGULLOL: Jo crec que, pel que fa a la dinàmica i la dialèctica de la tragèdia

grega, són fonamentals la *hybris* i la *sophrosyne*. Però pel que fa a la concepció tràgica del món, és imprescindible la *hamartia*, l'errada, el trencament, l'error de l'home en tant que home; tots estem sotmesos a aquesta errada. Una cosa és cometre *hybris*, compensable amb *sophrosyne*, però tota una altra és que, com a homes, estem sotmesos a *hamartia*, és a dir, a error. Els problemes de desconeixement/reconeixement amb què juga tant la tragèdia són precisament el producte d'aquesta errada innata a l'home. Per això em semblen encertades algunes distincions: Lesky, per exemple, distingeix entre situació tràgica i concepció tràgica del món, evident sobretot a Sòfocles. L'home com a tal està sotmès a aquesta mena d'errada, no l'anomenem culpa, que introdueix sempre aquesta inseguretats respecte del coneixement d'un mateix, de la pròpia identitat; el cas d'Edip és paradigmàtic en aquest sentit. Aquesta errada tràgica sotmet l'home a aquest joc de grans ambigüitats, de jocs del destí, de clarobscur continu. Parlant de teatre, l'escenografia de la tragèdia sempre utilitza molt aquest clarobscur, sobretot en els moments culminants, moments de paraula i silenci: en varies tragèdies, el clímax arriba quan, per exemple, la reina desapareix sense dir res; passa en *Edip*, en *Antígona* i en *Agamenó*, presagiant la imminència de la tempesta.

J. MASCARÓ: I no podia ser probablement d'una altra manera, perquè el que enuncia sempre la tragèdia és la paraula, i, per això, la invitació constant dels protagonistes a l'heroi tràgic que eviti la tragèdia és sempre una recomanació de silenci; a l'*Edip*, tots els personatges que dialoguen en les tres grans escenes de diàleg de reconeixement de l'obra, consisteixen en una invitació al silenci. La tragèdia consisteix a la persistència en parlar o a dir.