

# TRAGEDIA Y CONTEMPORANEIDAD

En qué medida en la tragedia hay una estética de la contemporaneidad.

Por: *José Luis Grosso*

Filósofo, Magister en Historia Andina y Doctorado en Antropología Social y Cultural. Docente de la Universidad del Valle, San Buenaventura y Bellas Artes.



*Fragmento de la investigación: Antígona Mítica y Dramática. Tragedia y Contemporaneidad, desarrollada con el apoyo del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística de la Facultad de Teatro de Bellas Artes.*

Nuestra contemporaneidad está signada por un cuestionamiento acerca de los efectos de la modernidad en las instancias de su mundialización y su globalización. Ese cuestionamiento ha tenido un texto crítico inaugural en *El nacimiento de la tragedia* de

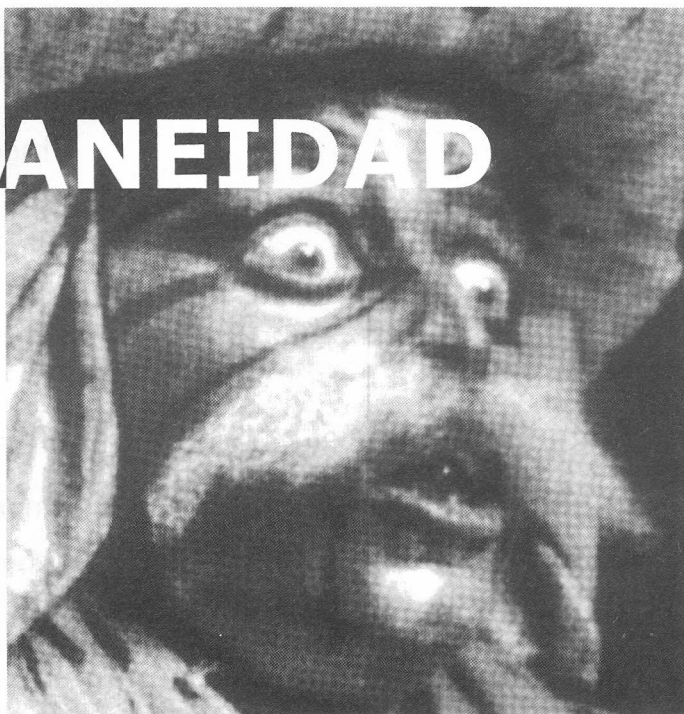


Foto: Archivo Facultad de Teatro.

Friedrich Nietzsche de fines de 1871. En esa obra, Nietzsche enuncia por primera vez su relectura oblicua de la tradición occidental, esa tradición que la misma modernidad europea se había construido. La tragedia había sido un gran tema moderno, el modelo ético-estético con que la modernidad se había pensado. Pero la tragedia, a partir de Nietzsche, pasa a ser el modelo ético-estético de la inaugural “posmodernidad”. ¿Significaban lo mismo aquella tragedia antigua, esa tragedia moderna y esta tragedia posmoderna? Estos giros culturales en torno a la tragedia deben hacernos pensar acerca de lo que en ella se pone en juego y que resulta lugar de lectura de diversas formaciones culturales. ¿Qué hay en la teatralidad trágica que la constituye en materia plástica

con la que delinear los bordes en los que occidente se da una forma o se cuestiona acerca de sus formas?

Nietzsche propone comprender la dramática trágica griega como un compuesto dionisiaco-apolíneo. Lo apolíneo y lo dionisiaco no son creaciones de la tragedia: ambos modos ético-estéticos atraviesan las formaciones sociales griegas desde los siglos anteriores. Lo apolíneo animaba la poesía épica y alcanzó su mayor esplendor figurativo en la escultura; los rituales dionisiacos ingresan de Oriente en el siglo VIII a. C., junto con los cultos órficos, cuando las polis griegas recuperan su tráfico por el Mediterráneo, tras la hegemonía fenicia de cuatro siglos. Lo dionisiaco alcanza su expresión culminante en la música y la danza. Apolo está relacionado con el sueño y lo apolíneo es la mimesis del sueño; Diónyos está relacionado con la embriaguez y lo dionisiaco es la mimesis de la embriaguez. El hablar y el caminar con prudencia son apolíneos; el canto y el baile son dionisiacos. Pero antes del ingreso del desenfreno ritual de las fiestas dionisiacas, Nietzsche señala la presencia velada y latente de un dionisismo pre-dionisiaco bajo la hegemonía apolínea. La tragedia, lentamente gestada en los siglos posteriores, hasta su expresión en la pieza teatral que constituirá la experiencia estética más intensa de los atenienses durante el siglo V, es un compuesto apolíneo-dionisiaco. Del sufrimiento dionisiaco por el vértigo del movimiento y por la rasgadura de la ausencia se eleva la apolínea ansia de apariencia que establece el juego estético de las apariencias de apariencias como una apuesta inútil y sublime contra la corrosión y el devenir.

En la tragedia, la fuerza genésica dionisiaca hace masa a partir del coro, que envuelve a los espectadores absortos en su mirada global y solitaria, y por el ansia suficiente de formas crea en una visión mágica la escena, donde los personajes desarrollan sus acciones. La transformación que va del sentir intenso y arrollador al ver y de las figuras a la conmoción incontenible es el espacio dramático donde se desarrolla la experiencia trágica. Lo apolíneo y lo dionisiaco son el gozne sobre el que se abre la antigüedad griega a nuestra contemporaneidad.

Una comprensión activante del erotismo atraviesa buena parte del pensamiento crítico contemporáneo: la interpretación nietzscheana de la tragedia y la “alegre ciencia”, la lectura antropológica de George Bataille (*Las lágrimas de Eros, El erotismo*), la erótica metamórfica y esquizoide de la subjetividad contemporánea según Gilles Deleuze y Félix Guattari (*El Anti-Edipo, Mil mesetas*), el hundimiento bajo la seducción del consumo en las críticas de Jean Baudrillard.

Me interesa poner en diálogo el compuesto dionisiaco-apolíneo nietzscheano con el erotismo batailliano, porque me permite abrir un campo de interpretación más amplio en esta investigación.

Bataille, en *Las lágrimas de Eros*, pone de relieve que la primera manifestación antropológica del erotismo se da en el contexto de la muerte. La sepultura de los muertos, ya testimoniada en el Paleolítico inferior (hace unos 100.000 años), marca la muerte como significativa: la oculta, la destaca en el monumento, y le da una vida subterránea. Este cubrir, mostrar, y renovar la fuerza genésico-destructiva del movimiento,

al recrear una vida-en-la-muerte, es el erotismo. Posteriormente, de acuerdo a los registros materiales de la civilización, aparecen las pinturas murales sobre escenas de caza y de excitación sexual, y las estatuillas eróticas: nueva versión de la destrucción gozosa de las formas. La sexualidad es también marcada significativamente: su excitación es mostrada en la figuración, es ocultada como movimiento impetuoso invisible, y devora todas las formas en una travesía del movimiento hasta la “pequeña muerte” del orgasmo. La caza está también atravesada por ese erotismo apresador, asesino y devorador de las formas en un juego cinegético de manifestación, ocultamiento y movimiento transparente. El ver, la figuración, entran en una dialéctica intensiva con la fuerza incontenible en el erotismo. La imagen excita la estrategia de apresamiento, llegando el momento cúlmine en la devoración. Las sucesivas imágenes provocan idas y vueltas de un arrastre creciente que procura incesantemente el ver. Formas efímeras atravesadas en el escaso límite de su esplendor y su corrupción, ver en la excitación sexual, ver en la caza, ver en la muerte. El cadáver revivido despierta una conmoción semejante al de la “pequeña muerte” orgásmica: en el contexto de la muerte, el movimiento trasciende las formas en su corrupción; en el del sexo el movimiento trasciende las formas en su esplendor. Hay una dialéctica entre la imagen y la impetuosidad invisible, en el erotismo.

El erotismo, fuerza invisible que es provocada y busca la visibilidad de las formas, traspasadas, destruidas, extiende la lectura dionisiáco-apolínea más allá de los griegos. Fuerza y formas, ambas necesarias, pero la fuerza para desbordarse y las formas para desaparecer.

En el fondo se trata de un poder metamórfico.

Bataille, de acuerdo a su estudio histórico-antropológico del erotismo, y teniendo en cuenta las primeras manifestaciones materiales (monumentos funerarios, pinturas rupestres y tallas de piedras), vincula en primer lugar este poder metamórfico a la muerte y en segundo lugar a la sexualidad y a la caza. Para Bataille habría un erotismo pre-sexual, que luego involucra la sexualidad. Pero cabe pensar aún si el erotismo tal vez no está en principio dirigido a la muerte (ni a la sexualidad): tal vez la muerte sea sólo la primera señal material (las sepulturas) que tenemos, y sólo una entre muchas experiencias simultáneas. Sin embargo, es la dinámica intensa de destrucción-trascendencia la que inviste toda experiencia de los límites, incluso la muerte.

De este modo, nuestra lectura dionisiáco-apolínea de la tragedia y de sus avatares en el pensamiento occidental se envuelve con la lectura del erotismo y sus configuraciones.

La lectura nietzscheana de la tragedia es un síntoma de la posmodernidad. La fuerza trágica es concebida como exceso, como los “pos”, el estremecimiento en el límite, la lúdica de los márgenes, una crítica dionisiáca. Lo trágico griego era un campo de intensidades efímeras atravesado por lo terrible, batalla sofisticada democrática de argumentaciones; en un ágora dramática, política y erótica se combinaba aquella experiencia estética. Lo trágico moderno fue el drama de la libertad contra el destino, del que sale victorioso el Espíritu en la glorificación del héroe, con toda su fuerza moral opuesta al embate de la historia

inexorable, de las mayorías, de la sociedad. Lo trágico contemporáneo es una nueva dramática del movimiento, el espectáculo de la tragedia de la razón, la sospecha de aquel triunfo espiritual, y coloca el campo agonístico en un nivel más bajo: corporal, emocional, sensible, erótico, se traslada del optimismo trágico moderno a la ironía trágica que corroee todas las formas establecidas.

No es cierto que en las tragedias antigua y contemporánea toda risa esté excluida: no es comedia, pero en ella se esboza el marco de la risa irónica acerca de toda quietud, de toda serenidad, de toda permanencia de las formas, y que concluye en la mueca final ante lo efímero y lo fulminante de todas las alegrías y todas las desgracias.

La vigencia contemporánea posmoderna de lo trágico en su versión griega consiste precisamente en este pesimismo sostenido, en esta fortaleza ante el desencanto. La desmoralización de la verdad, de la ciencia, de la bondad, de la igualdad, de la libertad, de la fraternidad, de la democracia... en la que han coincidido el martilleo nietzscheano y los últimos 30 años de crítica posnietzscheana ha sido obra del exceso que la razón moderna pretendió poner bajo la apariencia del control total o de la inteligencia hermenéutica absoluta. Estos son los signos de nuestra sintonía contemporánea con la tragedia griega: el reconocimiento de la ambivalencia, el desmonte de la ingenuidad, la vuelta a la malevolencia esencial a toda socialidad, la politización de todo saber en un nivel crítico mucho más hondo que la falsedad ideológica o el mero adoctrinamiento, lo válido en sí sustituido por la inteligencia estratégica, el desencanto de todo

absoluto, la desoptimización de la historia, la estetización relativista del tiempo en sus variadas formas, la sospecha metódica, la recuperación del instante, la entrega a la inexorabilidad amoral de la música (que es tal vez la nueva forma de lo tecnológico que nos atraviesa de modo inédito), la celebración del devenir, de las posibilidades metamórficas, una prevalencia del movimiento sobre la muerte del sentido y sobre el sentido de la muerte, una erótica dionisiaco-apolínea, un vértigo de representaciones abolidas. Risa irónica y mueca final como nuevo escenario político, en donde toda ética-estética apolínea es una reserva de armas a la mano para una pragmática de la convivencia y una ética sin moral absoluta posible.

La consolidación de la forma teatral trágica en Atenas, desde fines del siglo VI a.C., y su integración a los festejos dionisiacos urbanos, bajo la forma de un concurso anual, tuvo lugar de manera simultánea con un importante desplazamiento migratorio del campo a la pólis, cuando ésta extiende sus colonias y su control comercial en el Mediterráneo. Urbanización y teatralidad iban juntas. Lo espectacular, la presencia “cara a cara” intensificada, el trabajo mutuo de representación en los espacios urbanos, todo aquello sobre lo que ha llamado la atención Ervin Goffman como la materia masiva y cotidiana de la vida social, generó novedades en la ciudad: en el ágora y en el anfiteatro. La creación de un escenario de representación y de un público asistente condice con una teatralidad social más intensa y más amplia. El teatro, y su manifestación ateniense más importante, la tragedia, se desarrolló junto con la intensificación de una dramática urbana. Este proceso de

urbanización coincide también con la desritualización de lo mítico que se produce en la dramatización trágica como nueva experiencia de lo religioso. Las fiestas dionisiacas rurales toman una nueva expresión urbana, en la que se incluye la experiencia estética trágica. Lo teatral hace a la experiencia religiosa urbana y lo trágico, específicamente, configura una nueva formación ético-estética.

8 ¿Tendrá que ver la reactivación moderna y posmoderna de la tragedia con las nuevas formas de lo urbano en la época moderna de la industrialización y el capitalismo de producción, y en esta época tardía de la globalización y el capitalismo de consumo? ¿Ha sido la tragedia moderna la réplica estética de los procesos de concentración urbana generados por la industrialización? ¿Es la tragedia posmoderna el espacio dramático de la ciudad universal en la que vivimos, la ciudad tecnológica de las migrancias masivas, de la velocidad y la aceleración, de las efímeras y aéreas virtualidades de la imagen?

¿Será que debemos relacionar lo teatral y lo trágico con la migración urbana de las últimas décadas y los nuevos trabajos de representación social que se han generado en nuestra ciudad de Cali? ¿Es lo teatral el lugar estético donde derivan estos trabajos de representación intensificados, en nuestra ciudad? ¿Cuáles son si no, y cómo el teatro podría establecer una dialéctica con esas otras creaciones de la estética social? En analogía con la tragedia en la Atenas clásica, lo que está en juego es la vigencia social del teatro y su pertinencia política en el escenario local.

Lo mítico reaparece en el lenguaje poético, en las

situaciones límites individuales o sociales, en la “locura”, es decir, en los márgenes de la cultura, donde fluye el caudal del imaginario. En el límite, en los márgenes de la modernidad, reaparece la pregunta por lo mítico, por el imaginario social. El mito, en Grecia y luego en Occidente, alcanzó su expresión dramática en la tragedia. Este mito dramatizado es un trabajo de representación que liga, como acabamos de ver en un plano empírico urbano y que planteo en el nivel de la larga duración cultural, teatro, vida social y política. El mito es lo más contemporáneo, anima toda la dramática social en su apariencia<sup>1</sup> ético-estética más oculta. De ahí tal vez el interés posmoderno en la relectura de la tragedia como marco de relectura de la modernidad y de la tradición occidental que ésta lee y en la que se inscribe. Esta relectura de la tragedia pregunta por lo mítico como horizonte de todos los imaginarios, lectura radical en la que también los imaginarios modernos dan su última palabra, la de su límite y la de nuestra estratégica conveniencia de referirnos aún a ellos o de remontarnos a partir de ellos a las posibilidades ocultas en sus pliegues

---

1 El término “apariencia” está usado en el sentido nitzscheano de ficción, error, engaño, arte, pero como única posibilidad dionisiaca del conocer, indirecta, opaca, en un trabajo infinito de interpretación y de generación de apariencias de apariencias.