

La tragedia y lo trágico en la (post)modernidad: de la *kátharsis* a la industrialización cultural del fármaco

Lic. Andrés Rosental¹

No suelo acostumbrar a poner título a los ensayos, pero pensando me pareció oportuno hacerlo aquí para estallar en mil pedazos la hoja en blanco (*¿Qué es el trabajo intelectual sino?*), ya que esas líneas dejan vislumbrar el camino que he de andar y se hacen implícitas algunas cuestiones. A saber:

- a) Una forzada relación entre un tiempo- lugar, donde se desarrolla un modo particular de expresión artística (“la tragedia”) y otro que aparece, mediante un juego de palabras, como decadente (“lo trágico”);
- b) a cada una de estas ubicaciones, respecto de las posiciones en la oración, responde un modo particular de tratamiento del pathos o patología (sin ser estos intercambiables entre si);
- c) respecto de los puntos anteriores hay algo que media en esta relación espacio temporal forzada y sus oportunas reminiscencias al tratamiento de las afecciones del alma, entonces, “la industrialización cultural de”.

Cabe aclarar que no habrá un desarrollo histórico puntual entre un contexto y otro (por algo lo forzado), pero parecen oportunas las analogías para mostrar cabalmente dos modos de entender la patología, o el estado anímico del alma, y cómo estos son engranajes que se articulan mediante dispositivos en un sistema (de valores, creencias, política, económico, etc.)

Sostengo que entre uno y otro la diferencia más radical es que en la Kátharsis aristotélica, producto de la concurrencia al teatro, confluía una suerte de religiosidad o misticismo y que (como trataré de fundamentar) la modernidad dilapida, no el espacio religioso (re – ligare; volver a unir. *¿Adán y la manzana?* Ese será el sueño moderno) sino el momento místico, aquello que el hombre respeta y teme.

¹ Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina. Correo electrónico: andresquizo@hotmail.com

Comienzo por Aristóteles.

El filósofo griego establecía que podía purgarse o cambiar el estado anímico de una persona tras la concurrencia al espectáculo de una tragedia. Asimismo, Laín Entralgo nos dice que se puede diferenciar cuatro momentos en la estructura y desarrollo del espectáculo trágico, entonces:

- a) Momento religioso o moral: “(...) el contenido mismo de la acción trágica ponía al espectador ante un hondo problema religioso y moral, referible (...) al conflicto entre la fe tradicional y la noble voluntad de autonomía del héroe.”² Asimismo hay que recordar que la tragedia era parte del culto a Dionisio, o sea que, hay una invocación divina, hay un contacto con la divinidad
- b) Momento dianoético o lógico: “Mediante la anagnórisis, el espectador aprende a expresar ordenada y satisfactoriamente lo que sucede en la escena y lo que sucede en su alma; pasa (...) de la confusión indecible al saber decible.”³
- c) Momento patético o afectivo: “(...) todo conspiraba a la producción de las dos pasiones trágicas^{*} y del sentimiento de comunidad vital (...)”⁴
- d) Momento somático o medicinal: “Las palabras del poema entraban por el oído del espectador y llegaban a su alma, mas no quedaban ahí; también operaban sobre sus humores y sus cabellos.”⁵

Tras la elucidación de estos cuatro momento el lector estará de acuerdo conmigo en que hay una correlación entre ellos y un fluir sin obstrucción desde una predisposición al espectáculo de carácter no solo religioso, sino también místico, de ahí

² Laín Entralgo, Pedro. “El poder de la palabra en Aristóteles” en Lacuraciónporlapalabraenla antigüedadclásica. Anthropos, Barcelona, 1987. Pág. 253

³ Óp. Cit. Pág. 255.

^{*} Horror y conmoción afectiva.

⁴ Óp. Cit. Págs. 255, 256.

⁵ Óp. Cit. Pág. 257.

la necesidad de rendir culto a un Dios en particular, y un supuesto fin o determinismo que es el momento curativo (por decirlo de alguna forma. Habría que ver qué se entiende por curación, problemas que exceden a este trabajo).

¿Sería posible en la actual (post)modernidad la purgación mediante el espectáculo trágico? ¿Por qué?

Lo que queda trunco en los momentos actuales, y de allí el resto de la imposibilidad de un fluir hasta el alma del afectado, es el momento religioso o moral. Quizás, lo que se da con mayor fuerza es el aspecto lógico del espectáculo, pero en vistas a que el espacio precedente queda amputado, no actúa de la misma manera, sino a modo de *ratio calculante*. Ahora bien, ¿por qué es que se falsea el momento moral?

Tomaré esto desde dos puntos. Primero hay que decir que el espacio en el que se abre una actividad artística debe ser inserto en un momento histórico determinado y el “texto” (en este caso la producción teatral) es hija de ello. Con fuerza me uno a la tesis de los filósofos alemanes T. Adorno y M. Horkheimer cuando en *Dialéctica de la Ilustración* explicitaban que “el programa de la Ilustración es el desencantamiento del mundo. Quería disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante el saber.”⁶ Es decir, se cambio un modo de transmisión de valores por otro (del mito al logos). El derrocamiento de un lugar donde la metáfora encuentra su camino es interferido por una voluntad de saber racional instrumental. El proceso de desencantamiento no puede más que abolir el interludio místico que se daba en la tragedia (el culto a Dionisio) y nos brinda una estéril composición artística. En suma, la desmitificación del espectáculo, y todo lo que en ella podemos encontrar, reifica y aliena convirtiéndola en mercancía. De esta manera el momento lógico adquiere otra significación ya que es *ratio instrumental* y no un doble proceso de ordenamiento estético frente al espectáculo y anímico respecto de sí. Por otro lado, el momento afectivo se vuelve en sí mismo perverso, ya que la obra convertida en mercancía se vuelve un fetiche, donde la enfermiza posibilidad de identificación puede ser, por ejemplo, con el héroe pero a modo de posesión sádica, o

⁶ Adorno Theodor W. y Horkheimer Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Ediciones Akal, Madrid, 2007.
Pág. 19.

aún más, “en los dibujos animados el pato Donald recibe, como los desdichados en la realidad, su tunda para que los espectadores se acostumbren a las que ellos reciben”⁷.

Así mismo, también quiero tomar, en total consonancia con el párrafo precedente y ampliándolo, el concepto de *Aura* de Walter Benjamin. Término que no sólo brinda un poco más de luz (no la de *Psyché* en el castillo de Eros) sino que también me permite introducir algo de la enseñanza del maestro Freud.

El mencionado alemán define al *Aura* como “(...) la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar).”⁸ Pensemos esto en el contexto del teatro griego. La puesta en escena de la tragedia conservaba lo aurático en la identificación irrepetible del culto a Dionisio, estaba ensamblado en una tradición. Pero más interesante es concebir la lejanía, opuesta a la proximidad, que marca un espacio que podemos ubicarlo en lo que el psicoanálisis ha dado el nombre de *transferencia*. “Comercio” de mociones anímicas donde el espectáculo se ubicaba en la posición del actual analista y el analizante producía significaciones transfiriendo su subjetividad a aquello que el héroe sufría y así encontraba algo de su verdad que hasta ese momento se encontraba sosegada.

En suma, el carácter aurático, la posibilidad de establecer una lejanía, media para que advenga Eros y sabemos que el amor vuelve liviana las cosas, allí en el teatro, la subjetividad flota en los avatares de la transferencia y libera. De ahí la advertencia de Benjamin, cuando nos dice que “es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual.”⁹

Ahora bien, en la actualidad, y como él mismo estableció, lo que se atrofia es el carácter aurático, y lo que a mí interesa respecto de este trabajo, lo que se mengua es el espacio transferencial, el advenimiento de Eros, por ende la posibilidad de establecer en el teatro (post)moderno una actividad como en la época helénica es imposible. Vuelta mercancía, la obra adquiere otro status que obedece no a un sistema cultural, sino a la lógica del Capital. Entonces, y cerrando este punto, no quiero dejar pasar la oportunidad

⁷ Óp. Cit. Pág. 151, 152.

⁸ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y la historia. Editorial Taurus, Madrid, 1973. Pág. 24.

⁹ Óp. Cit. Pág. 26.

de citar nuevamente al autor berlinés cuando nos decía sobre la obra de arte que “(...) en los tiempos primitivos, y a causa de la preponderancia absoluta de su valor cultural, fue en primera línea un instrumento de magia que sólo más tarde se reconoció en cierto modo como obra artística; y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística (...) se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesoria.”¹⁰

Pensemos entonces, brevemente, el status actual del teatro (post)moderno. En tanto mutilación del carácter aurático y la mercantilización de la obra de arte, el lugar teatral aparece imbuído en la lógica del capitalismo y en su función específica dentro de la Industria Cultural^{**}. Dije con anterioridad que así el espacio erótico no puede brindarse, produciéndose la imposibilidad de la transferencia. Entonces, esto de que toda demanda es una demanda de amor queda falseado en el sentido de que la mencionada acción ya no es simbólica, sino que pertenece al binomio estéril oferta – demanda.

El espectador ya no recurre a la función teatral para encontrar la posibilidad de la kátharsis, sino que, al volverse el también instrumento, sólo se le está permitido, en la medida de su posibilidad y esto es fundamental, el acceso al goce mercantil inmediato, producto de la caída del espacio simbólico, adviene lo real. Donde la industria muestra su mejor y más burlona mueca, en la pipa (ya no del chaman, sino del fetiche) “*just do it*”. Más aún, en tanto que sólo es posible el acceso a este consumo mediante unas determinadas capacidades (por ejemplo: poseer dinero). La tesis deleuziana sobre las sociedades de control, en la cual “(...) lo esencial no es ya una firma ni un número, sino una cifra: la cifra es una contraseña (...)”, llegan a un punto sumamente elevado. En la medida en que el hombre cifrado obtiene un pase a determinado lugar, la sociedad capitalista encuentra allí un modo de control. Si bien no es la intención explayarme sobre este tema, véase el ejemplo citado párrafos arriba sobre el pato Donald.

Por último, quiero terminar el escrito sobre la elección del tratamiento patológico.

¹⁰ Óp. Cit. Pag. 30.

^{**} Para ver con más detalle este concepto remitirse a la obra de T. Adorno y M. Horkheimer citado anteriormente en este trabajo.

Me pareció sumamente acertado para explicitar estas cuestiones un pasaje del texto *La curación por la palabra en la antigüedad clásica* de Laín Entralgo donde parafraseando a Esquilo concuerda en que “la tragedia (...) da también conocimiento, conocimiento a costa del dolor (...)”¹¹ Recordemos que en la estructura de la tragedia estaba todo dispuesto para que el espectador, producto de la identificación con el héroe, pudiera reencontrar un saber que estaba oculto en sí mismo. Pero esto se da en el paso del héroe sobre los tormentos que se le avecinan y el espectador no puede más que sufrirlos en carne propia, ya que ve en ellos la posibilidad de que también le pueda tocar ese destino. El desenlace es la exaltación de las dos afecciones anímicas que, llegadas al punto máximo, permiten el trabajo de elaboración de los elementos del alma. Por otro lado, en todo esto no podemos dejar de escuchar los ecos del psicoanálisis.

En cambio, y siguiendo las palabras de Barthes, el teatro burgués no quiere más que “(...) hacer de la “psicología” un fenómeno cuantitativo, obligar a la risa o al dolor a adoptar formas métricas simples, de manera que la pasión también se convierta en una mercancía como las otras, un objeto de comercio, insertada en un sistema numérico de intercambio (...) mi dinero de espectador tiene al fin un rendimiento controlable.”¹²

Obturado los espacios transferenciales y simbólicos en la (post)modernidad y la negación del dolor *** se ha hecho una culturización del consumo de fármacos. La pregunta no es la del ¿Por qué? sino la del ¿Cuánto? Entonces, el retramiento de espacios que antes estaban a disposición para la mediación y elaboración de las afecciones del alma, dan paso a una ideologización desmedida de sustancias que tienen como destino el oscurecimiento de lo propio del hombre en el lenguaje(o). Se asiste a la muerte del signo y a la idolatría de la cuantificación anímica del hombre, ¿Qué fueron sino los experimentos en Auschwitz?

¹¹ Laín Entralgo, Pedro. “El poder de la palabra en Aristóteles” en La curación por la palabra en la antigüedad clásica. Anthropos, Barcelona, 1987. Pág. 254

¹² Barthes, Roland. “Dos mitos del joven teatro” en Mitologías. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003. Pág. 110.

*** Hago una llamada aquí para que se entienda el sentido que quiero darle al dolor. No se trata del dolor técnicamente propiciado por las actuales sociedades, sino más bien, un dolor simbólico que media en la construcción y actualización de la subjetividad, como paso necesario para otro lugar. Uno podría pensar en el niño el dolor de la transición entre el objeto de amor madre al objeto de amor no incestuoso que es lo que le permite la entrada a la sociedad (exogamia) y a la cultura.

Si a todo esto, además, le agregamos la sanción discursiva de los mass media respecto a una exaltación de la eficiencia, la eficacia, la productividad y el acceso al goce no mediado, el hombre no puede estar más que destinado a la idiotización real de su existencia, olvidando el Dasein, ocultando la Aletheia de su Ser, totemizando el Alplax.

REFERENCIAS

Adorno Theodor W. y Horkheimer Max. Dialéctica de la Ilustración. Ediciones Akal, Madrid, 2007. Pág. 19.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en DiscursosInterrumpidosI.Filosofíadelarteylelahistoria. Editorial Taurus, Madrid, 1973. Pág. 24.

Barthes, Roland. “Dos mitos del joven teatro” en Mitologías. Siglo XXI Editores, Buenos, Aires, 2003. Pág. 110.

Laín Entralgo, Pedro. “El poder de la palabra en Aristóteles” en Lacuraciónporlapalabraenlaantigüedadclásica. Anthropos, Barcelona, 1987. Pág. 253, 254



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso comercialmente, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe reconocer el crédito de una obra de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciatario o lo recibe por el uso que hace.

[Resumen de licencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) - [Textocompletodelalicencia](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)