

Otra vez Nietzsche...

“Otra vez Nietzsche, Dionisos y el origen de la tragedia”

James I. Porter (2000) *The Invention of Dionysus. An Essay on The Birth of Tragedy*, Stanford University Press, Stanford, California, XIII & 224 pp.

Jennifer Wise (1998) *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Cornell University Press, Ithaca and London, 269 pp.

En carta a Erwin Rhode de 1870, Nietzsche escribe que “ciencia, arte y filosofía crecen juntos en mí de tal manera que alguna vez he de parir centauros”. Justamente, su libro de 1871 sobre el nacimiento de la tragedia griega será un extraordinario y maravilloso centauro de tres partes, en el que la ciencia filológica se funde con la especulación filosófica y con la creación artística, dando origen a una obra de difícil clasificación. Una empresa de este tipo no podía pasar desapercibida: desde el lado de la ciencia filológica, el genial Wilamowitz lo impugna con dureza, ya en 1872, en un artículo titulado “¡Filología del futuro! Una réplica a *El Nacimiento de la Tragedia* de Friedrich Nietzsche”. Wagner le responde al filólogo, desde la perspectiva de la música, en una carta abierta publicada en junio de 1872. El propio Erwin Rhode terciará tres veces, en distintas publicaciones, en contra de uno (Wilamowitz) y a favor del otro (Nietzsche). La discusión no podía ser zanjada de manera definitiva, en función del distinto punto de partida de cada uno. Sin embargo, la polémica no iba a cerrarse tan temprano.

La discusión filosófica y artística que planteó la tesis nietzscheana seguiría su curso durante buena parte del siglo XX. La ciencia filológica, por su parte, eligió una doble vía para enfrentar las cuestiones planteadas por el filósofo: por un lado, la vía de quienes intentaron completar la documentación científico-filológica faltante en la especulación nietzscheana, o desarrollar desde una perspectiva científicamente más completa los esbozos del filósofo; por otra parte, la de quienes eligieron olvidar el punto de partida del filósofo alemán, y se limitaron a investigar, desde los parámetros propios de la ciencia filológica, acerca de la cuestión central que planteó el ensayo, y que aún no ha sido cerrada: el problema del origen de la tragedia. Mucha bibliografía se ha generado desde entonces.

Uno de los primeros desarrollos de la teoría de Nietzsche estuvo constituido por el ensayo de J. E. Harrison, quien, en 1903 (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*), planteó una cuestión que se sigue repitiendo aún hoy: el teatro en Grecia nace a partir del culto orgiástico de Dionisos. Por ello, como una consecuencia natural de este nacimiento vinculado con el culto religioso, en todas las literaturas modernas deben buscarse los

Juan Tobías Nápoli

orígenes del teatro en la relación con distintas prácticas rituales. Un nuevo prejuicio se instaló entonces en la ciencia filológica.

Sin embargo, a casi 130 años de la aparición del libro de Nietzsche, la polémica suscitada sigue generando descendencia: los dos libros que queremos comentar testimonian, en el final mismo del siglo XX, la vigencia de estas dos maneras de enfrentarse ante el viejo problema de Nietzsche, Dionisos y el origen de la tragedia: uno intenta comprender mejor a Nietzsche (Porter); el otro (Wise) pretende desarrollar una respuesta nueva a la pretendida vinculación entre Dionisos y el origen de la tragedia.

James Porter es *Associate Professor of Classical Studies and Comparative Literature* en la Universidad de Michigan. Es editor de *Constructions of the Classical Body*, y autor, en el mismo año 2000, de otro libro sobre el mismo tema: *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford. Sin embargo, ha escrito anteriormente numerosos artículos sobre la misma cuestión de Nietzsche y la tragedia griega en prestigiosas revistas de la especialidad, como *Philosophy and Rhetoric* (1994, 27: 218-244), *Journal of the History of Philosophy* (1995, 33: 467-497), *Nietzsche-Studien* (1998, 27: 153-195) y *Revue germanique internationale* (1999, 11: 157-172).

El planteo de Porter en el estudio que comentamos constituye un nuevo tributo a Nietzsche, e intenta demostrar que el libro del filósofo no marca una ruptura en la continuidad de su pensamiento. Es decir, el objeto de estudio de Porter, más allá del título del libro, no está constituido propiamente por el interés sobre la “Invención de Dionisos” (que, uno supone a priori, así debería ser considerada la tragedia griega), sino por la búsqueda de la mejor comprensión de la coherencia y de la continuidad del pensamiento de Nietzsche (que, debemos suponer, es, en verdad, el inventor de Dionisos). Ya lo dice el autor desde su misma “Introduction” (p. 2): el estudio está dedicado a los *nonphilologists* y a los lectores de los escritos tardíos de Nietzsche, para quienes la obra temprana ha generado manifestaciones de disconformismo, turbación, pequeñas apologías y una ligera perplejidad.

Sin embargo, Porter pretenderá demostrar (y creemos que, finalmente, lo logrará) que la coherencia de los escritos de Nietzsche, incluyendo *El Nacimiento de la Tragedia*, es incontestable. Para ello señalará que muchos de los temas sustantivos de *El Nacimiento de la Tragedia* han sido anticipados ya en los primeros escritos del autor, y continuarán reapareciendo hasta el final: la cuestión de la inversión de los dominios dionisiacos y apolíneos; las concesiones que hace el filósofo a las actitudes metafísicas en el curso de su crítica; el interés progresivo, a veces emblemático, por el desafío atomístico al platonismo, que era una de las

perpetuas inquietudes de Nietzsche; y, finalmente, la teoría acerca del tema o de la cuestión del *humano-demasiado-humano*, que, en este caso, toma la forma de una antropología cultural, y será un recuerdo obsesionante de las pretensiones humanas y de sus límites. Este último tema, de alguna manera, se convertirá en un hilo conductor que va a manifestarse a través del entero corpus nietzschiano, deshaciendo críticamente lo que su filosofía parece erigir.

El libro consta de 163 páginas continuas, separadas en párrafos (no puede llamárselos capítulos), con títulos indicadores de los temas abordados. Las notas a cada párrafo, eruditas y técnicas, se encuentran al final, entre las páginas 167-212, antes de una documentada bibliografía (pp. 213-219) y del índice temático (pp. 221-224). A través de sus páginas, el libro de Porter planteará, a partir de aquí, tres cuestiones fundamentales: la primera parte centra su atención sobre los problemas más amplios y generales del libro de Nietzsche, como, entre otros, el de la relación entre *El Nacimiento de la Tragedia* con los escritos posteriores, el problema de lo que el autor llama “la metafísica de las apariencias” (que resulta de una oposición a la conocida identificación de lo metafísico con un dominio del pensamiento que se escondería “detrás” de las apariencias), y la aparición – o, mejor dicho, la aparición- de la metafísica en las obras tempranas y tardías de Nietzsche.

Desde esta perspectiva se plantea, en primer lugar, el problema de la relación entre el revisionismo histórico y la teoría del materialismo de Lange, deliberadamente asumida como propia por Nietzsche, y que, a su vez, es contradictoria con la metafísica de la voluntad de Schopenhauer, también aludida incesantemente. El materialismo de Lange, con su resuelto anti-idealismo (el cual representa, a sus ojos, una regresión desde Kant a una metafísica más vieja y no crítica), es difícil de compatibilizar con Schopenhauer. Sin embargo, Porter intentará analizar de qué manera, en la profunda apreciación simultánea de Lange y de los antiguos atomistas griegos, Nietzsche pudo abastecer, inocentemente, una metafísica de la voluntad, y de qué manera las alusiones claves a la fisiología atomística, que se encuentran presentes con profusión en *El Nacimiento de la Tragedia*, no pueden más que ser compatibilizadas con el idealismo metafísico de Schopenhauer. Los primeros párrafos del libro (“The Problem of Periodization: Nietzsche’s Appearances”, “Abyssal Metaphysical Surfaces: F. A. Lange”, “The Appearance of Metaphysics in *The Birth of Tragedy* and Beyond”, “The Complication of Appearances”, “Anticipations: The Physiology of Dreams”, “Delicate Boundaries”, y “On Schopenhauer”) plantean y analizan estas cuestiones.

Juan Tobías Nápoli

A partir de aquí el texto va a centrar su atención de manera estrecha sobre las complicaciones formales y temáticas en la narrativa de *El Nacimiento de la Tragedia*. Así se analizan las características del libro, que, según Porter, es una obra complejamente organizada y auto construida, una pieza de imaginación que necesita ser examinada en sus propios términos. En este sentido, Porter analiza la picante crítica de Nietzsche acerca de Platón y del platonismo en *El origen de la Tragedia*. Esta crítica sobre Platón se deriva, según Porter, de una simpatética lectura de Demócrito, y crea una dificultad para quien desea ver una reconstrucción positiva de Schopenhauer en el primer libro de Nietzsche. El platonismo provee uno de los ejes de la metafísica de Schopenhauer, tanto que dirá, en su obra de 1819, que “los escenarios de las objetivaciones de la voluntad no son otra cosa que ideas de Platón”. Aunque esta noción no se encuentra desarrollada con precisión en *El Nacimiento de la Tragedia*, de todos modos el platonismo cumple la misma y exacta función en el conjunto de la obra de Nietzsche. Al observar esta tensión entre las dos cuestiones, Porter señala que el tema no sólo coloca a la obra de Nietzsche exactamente en contra de Schopenhauer, sino también en contra de sí misma. La cuestión se estudia minuciosamente en los siguientes párrafos: “Transfiguration”, “Beyond Metaphysics-To its Banality”, “Narrative Appearances”, “Raving Socrates”, “The Platonism of *The Birth of Tragedy*”, “The Goal of the Antipodes”, y “The Socratic Fallacy”.

El tercer problema que presenta Porter en cuanto a la estructura interna de la obra se refiere a la función que en ella desempeña el dionisismo. El dionisismo es un fenómeno que consiste en un conjunto de características que, como se intentará demostrar, sólo son legibles a partir de una perspectiva moderna. Peor aún, el dionisismo parece ser, de hecho, un fenómeno reconociblemente moderno. Lo que quiere decir esto es que, oculto en el corazón del proyecto de Nietzsche, hay, en efecto, un anacronismo sorprendente. Esta última clave nos indica la vía en la que la obra de Nietzsche se propone a sí misma ser leída. Lo que los modernos lectores ven en esta obra, que en sus pretensiones trata acerca de la antigüedad griega, es, en el fondo, una reflexión invertida de sus propios deseos. La cuestión aquí no es simplemente cuán creíble deseó Nietzsche que su obra fuera, sino cuán crédulos, ante la aparición de *El Nacimiento de la Tragedia*, sus lectores se han mostrado a sí mismos. Los últimos párrafos del libro plantean y analizan la cuestión: “Eternal Phenomena: Culture’s Illusions”, “Primordial Fairy Tales”, “Classical Mythologies in the Present Tense”, “Power and Appearances” y “The Myth of Mythlessness”.

Otra vez Nietzsche...

La conclusión de Porter, más allá de su aplicación específica al análisis de la obra de Nietzsche, sigue siendo pertinente: si es verdad que los modernos viven atrapados en su propia conciencia histórica, no es porque ellos hayan olvidado todos los mitos, sino porque han adoptado uno nuevo, un mito incompatible con todos los otros mitos, y, al mismo tiempo, el más transparente y el más invisible de todos: el mito de la "carencia de mitos". Por ello, la posición final de Nietzsche no será una invitación al pensamiento metafísico, sino, por el contrario, una invitación al pensamiento mítico o, por mejor decir, "mitopoético". En este sentido, ser capaz de rescribir el presente, lo mundano y lo indiferente, como si fuera un mito voluntario, es el signo del gran hacedor de mitos, y también la prueba de una gran capacidad cultural. Pero ser capaz de rescribir el pasado (o nuestra visión de él), una vez más, es el signo de una capacidad y, al mismo tiempo, de una decadencia. Nietzsche, según Porter, muestra por qué los griegos son un mito necesario en nuestra cultura. Él muestra también por qué es igualmente necesario para nosotros reconsagrar la imagen de estos griegos a través de una destrucción de sus ídolos, y a través de una aún más iconoclasta regeneración de estos fragmentos. Pero sobre todo, él muestra por qué nosotros nunca podremos cumplir esta tarea completamente, o a nuestra completa satisfacción. Lo que nos impulsa hacia el mito es también aquello que nos aparta con horror de él. El ejemplo continuará vigente, en tanto que la más insoportable de las ojeadas no se encuentre con los misterios de alguna esencia, sino en una superficie del presente siempre sencilla, irreflexiva, y libre de distorsión. Y este espectáculo, sugiere Nietzsche, puede ser ojeado sólo a través de otro, a través del mito de su posibilidad.

La valoración de la obra de Porter no corresponde a quienes se dedican a los problemas de la filología. Esta valoración excede el marco restringido de la formación académica, para adentrarse en los requerimientos de la filosofía y del arte. No obstante, podemos afirmar, sin temor a exageraciones, que el libro de Porter, además de las sugestivas conclusiones propias de su tratamiento, expresa apropiadamente una de las vías que aún permanecen vigentes en la continuidad del pensamiento nietzscheano en su preocupación por el nacimiento de la tragedia.

Sin embargo, la otra vía de acceso a la cuestión de Nietzsche y del origen de la tragedia parece más estimulante, al menos desde la perspectiva filológica, a pesar de que la autora no es una especialista en el tema del teatro clásico griego en particular. Jennifer Wise, dedicada a las cuestiones del teatro en general (es Assistant Professor in Theatre History en la University of Victoria, British Columbia, y publicó un artículo en *Essays in Theatre* (1989), 1, 15-22, sobre la teoría del género en Bakhtin), puede dar

Juan Tobías Nápoli

testimonio de ello. Su punto de partida es exactamente opuesto al de Porter: no le interesará comprender mejor el pensamiento nietzscheano, sino establecer un marco de referencia, entre Nietzsche y Harrison, para plantear sus desacuerdos y reconstruir la base documental de la historia del nacimiento del teatro en Grecia.

Es conocida la historia de las teorías acerca del origen del teatro, no sólo en Grecia, sino también en las modernas literaturas nacionales. La teoría de Harrison, deudora de Nietzsche, y retomada permanentemente en todos los estudios que se dedican al teatro moderno, plantea que el drama nace, de manera directa, a partir de la religión orgiástica: sólo por una ilusión de olvido histórico pudo el teatro devenir en un *género que narra una historia*, en un género del mito. Por el contrario, los mitos del antiguo teatro eran, simplemente, observancias o ritos religiosos disfrazados, y, de acuerdo con Nietzsche, puede concluirse que el teatro antiguo era en su raíz una parte de un ritual dionisiaco, que los posteriores géneros literarios de la tragedia y de la comedia no han más que oscurecido.

La tesis del libro de Wise será muy diferente, y aplicable además a la cuestión del origen del teatro en todas las culturas: las conductas no vinculadas con las actividades religiosas (del mismo modo que las de los ministriles, investigadores y clérigos durante la edad media) son las que están en el origen de las actividades teatrales. El hecho sustancial planteado por Wise es que el teatro emergió, en Grecia, como el primer género artístico dentro de la tradición poética occidental que se basa en los textos escritos; es decir, el teatro sería una forma de arte cuyos rasgos centrales de género dependen de la capacidad alfabética de sus primeros practicantes. El teatro puede originalmente haber sido una forma de arte dionisiaca, pero este dios particular presidió sobre el teatro en Grecia sólo porque, en el tiempo de la aparición del teatro, Dionisos pudo leer y escribir.

Para desarrollar su teoría, Wise se basa en el estudio de Derrick de Kerckhove (1979, "Sur la fonction du théâtre comme agent d' interiorisation des effets d' l' alphabet phonétique à Athènes au Ve siècle", *Les Imaginaires* II, 10-18, pp. 345-368), quien plantea, de manera provocativa, que el teatro griego no era más que uno de los desarrollos posibles del alfabeto fonético. Kerckhove parte de dos comprobaciones: que la épica era un género oral, compuesto sin escritura, y que fue reemplazado por el teatro, un género escrito, compuesto por autores que manejaban el uso del alfabeto escrito. A partir de aquí extrae una conclusión sorprendente: el teatro no *fue por azar* un fenómeno artístico que utilizó el alfabeto, sino que *debe su existencia*, específicamente, a la aparición del alfabeto. Por ello, concluye Wise, sin el advenimiento de una nueva tecnología distintiva para la composición

poética (es decir, la aparición de la escritura), la recitación épica debió haber mantenido su supremacía como la única forma del relato de historias, y nunca pudo haber producido el drama como su reemplazante. Pues, en ausencia de escritura, nada más altamente teatral debió haber sido posible que el relato épico. Por ello, Wise intentará demostrar que la aparición de la escritura está en la base del nacimiento del teatro en Grecia.

El libro de Wise se organiza en una documentada "Introduction: The Theoretical Problem" (pp. I-13), y cuatro capítulos: "The ABCs of Acting" (pp. 15- 68), "The Student Body" (pp. 71-116), "Courtroom Dramas" (pp. 119-168) y "Economies of Inscription" (pp. 171-210). Una larga conclusión: "Theatre and Technology" (pp. 213-237) precede a la amplia bibliografía (pp. 239-257) y al índice temático y de nombres de las páginas 259-269. Las notas eruditas a pie de página, aunque a veces muy extensas, facilitan el rápido acceso a las referencias históricas y bibliográficas para el lector interesado.

El estudio comienza planteándose el análisis de la relación entre la capacidad de leer y escribir y el teatro en la antigua Grecia. Cada uno de los cuatro capítulos explora la dependencia del teatro de la tecnología de la escritura alfabética desde un diferente punto de vista.

El capítulo primero subraya la significación que, para el teatro, tuvo el uso del alfabeto como un instrumento para recordar las historias que alguna vez estuvieron confinadas al registro oral. Para ello, Wise parte del análisis de la reconstrucción de los fragmentos de una obra del poeta Calias, presentada seguramente al final de la década del 430 a. C., y traducida a veces como el *ABC Show*, y a veces como la *ABC Tragedy*. Se trata de una obra dramática acerca de las letras, acerca del lenguaje hecho visible en el alfabeto. El coro de esta obra está compuesto de las veinticuatro letras del alfabeto jonio, y el prólogo consiste en una lista de todas las letras, cantadas en orden. Cuando el coro se divide en pares, lo que se canta es la combinación de consonantes y vocales: "Beta alfa: ba. Beta epsilon: be...". El *ABC Show*, al mostrar la técnica de la escritura a su audiencia, confirma las conexiones teoréticas del teatro, y provee una oportunidad para analizar el lazo especial entre una manera alfabética y una manera teatral de hacer visibles las cosas.

La autora pasa revista a todas las referencias a la escritura y al arte de leer y de escribir, sea de manera directa o como metáforas, fundamentalmente en la épica homérica y en la filosofía de Platón, pasando por las propias referencias que se encuentran en las obras conservadas de la tragedia clásica. La conclusión de este análisis demuestra la natural afinidad del actor con el alfabeto, y viceversa. Tanto la teoría gramatical de Calias como las restantes referencias muestran esta afinidad. El uso de la escritura para la composición poética ha creado una situación en la que la historia a ser

Juan Tobías Nápoli

narrada ya no estaba incluida, de manera inherente y exclusiva, dentro del cuerpo y la mente del ejecutante y su técnica de especialista, como ocurría con el aedo. Desde entonces, esta historia existió en una versión escrita, de una forma fija, externa, separada de cualquier ejecución técnica particular.

Esta desconexión del conocimiento técnico del aedo significa que, ahora, una historia escrita puede ser aprendida fácilmente por cualquiera. Sin embargo, esta historia puede ser aprendida justamente porque existe una nueva exigencia literaria por la “invención”: en el relato de historias, cada historia, ahora, tiene que ser *nueva*. A diferencia del bardo especializado, que era un bardo precisamente en virtud del hecho de que él ya conocía cómo relatar todas las viejas historias, el actor era un ejecutante llamado especialmente para aprender las nuevas historias. La parte del actor tiene que ser enseñada, y nuevas historias son enseñadas cada año. La división alfabética de la historia en las voces de personajes separados determinó que el poeta ya no pudiera relatarla, de manera completa, por sí mismo. Pero esta nueva preferencia literaria en favor de la originalidad acreditó que ya ningún ejecutante pudiera conocerla por anticipado. El poeta, ahora, tuvo la necesidad de actores. Pero los actores, a su vez, necesitaban las instrucciones del poeta. Por esta razón, el autor era llamado *didáskalos*, el maestro de sus poemas, pues sus historias originales pudieron ser relatadas sólo por haber sido previamente enseñadas a los ejecutantes, que no pudieron haber conocido de otro modo lo que debían decir o hacer.

De esta manera, el alfabeto llevó al actor a la existencia, y determinó que él se convirtiera en una especie nueva de ejecutante, desconocida hasta entonces en Grecia: el estudiante de gramática, el memorizador de un texto escrito por otro.

El segundo capítulo del libro de Wise detalla las consecuencias que tuvo para el teatro el hecho de que la acción de aprender y de enseñar el mencionado material narrativo se haya producido a través de la influencia de la clase o curso de lecto-escritura, mejor que a través de la instrucción oral. Para ello, la autora analiza, al reflexionar sobre la naturaleza de estos estudiantes durante el siglo quinto, cuán estrechamente las prácticas teatrales se asemejaron a las de la escuela. El análisis conjunto de algunos ejemplos provistos por la comedia de Aristófanes, por un lado, y del ejemplo de Sócrates, Platón, y Lisias, Protágoras y Pródico, por el otro, le permite comparar las vinculaciones entre la enseñanza de la filosofía y aquella otra enseñanza, presunta, del teatro.

Este análisis le permite a la autora dos conclusiones. La primera de ellas es que, puesto que el teatro clásico griego exige una clase de aprendizaje en el que el estudiante se aprovecha de un intercambio educativo con los textos y

con las acciones corporales (la gestualidad de la representación teatral), entonces este teatro, en tanto género literario, no puede tener un valor demasiado significativo para los maestros que están convencidos de la inviolabilidad de los mensajes textuales. De esta conclusión se desprende un hecho de importancia: las inquietudes de los investigadores, preocupados por el carácter espurio y por la corrupción de los textos, están obligadas a ser muy agudas en los estudios acerca del drama clásico, pues el texto dramático presenta un tipo de escritura que no pierde nunca su contacto con aquellas realidades corporales de la actuación, que constituyen los nuevos contextos de la ejecución, que dejan sus marcas sobre él.

La segunda conclusión es que el texto dramático clásico, por un feliz azar de la historia, es, al mismo tiempo, un texto escrito y un texto inacabado. Puesto que el texto dramático está propuesto para una representación a cargo de *cuerpos* contemporáneos (los cuerpos de los actores reales), este texto debe ser pesado y valorado a partir de las experiencias vitales de los actores del presente de la representación, y sólo puede hacérselo responsable de sus contextos de habla vitales de una manera limitada. Esto quiere decir, y para referirlo en los propios términos de Platón, con cuyo análisis Wise comenzó el capítulo, que el texto dramático, a diferencia del diálogo filosófico, no dice siempre la misma cosa (*Fedro 257d*), sino que se reactualiza en cada una de las representaciones.

En el tercer capítulo, Wise muestra cuánto y de qué manera el hecho de que la ley haya sido codificada por escrito provocó cambios en la conducta social respecto de la esfera pública; estos cambios, por su parte, reforzaron el posterior desvío del interés general de la sociedad hacia un estilo de relato de historias más vinculado con las características teatrales. Desde esta perspectiva, la primera observación de Wise es que la corte de justicia (en donde se discute acerca de la importancia de la ley escrita y de sus diferentes interpretaciones) es un fenómeno social ausente en el mundo de la épica, pero altamente visible en la época del florecimiento de los dramas y en varias de las obras dramáticas en particular: Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes escribieron, cada uno, al menos una obra sobre el tema de la ley escrita y del sistema jurídico. Wise pasa revista a muchas de estas obras, pero se detiene en aquella que mejores perspectivas ofrece para comprender la relación entre el sistema jurídico griego y la función del teatro: las *Euménides* de Esquilo.

En este sentido, la autora se detiene fundamentalmente a analizar la decisión de Atenea de perdonar a Orestes, basada en una preferencia individual (los hombres antes que las mujeres) difícilmente defendible en la perspectiva moderna. Sin embargo, la pragmática de la representación oral (el modo en que Atenea decide su voto ante la contemplación del público

Juan Tobías Nápoli

teatral) presenta las decisiones legales y estéticas como parte de un sistema democrático en el que los gustos y los valores individuales figuran destacados en primer lugar. Así, hay una buena chance de que las decisiones tomadas en la representación (tanto la teatral como la de la corte de justicia) sean capaces de ejemplificar la democracia en acción, sin perder de vista la abstracta demanda de justicia.

Aquello que puede decirse de una sociedad con leyes escritas y con tribunales orales de justicia, puede decirse también respecto de los contextos sociales donde el teatro escrito prospera. Si las decisiones tomadas por los intérpretes teatrales o judiciales ante sus audiencias, y hechas públicas a través de la representación del teatro o de la corte, están fuera de los estándares de conducta establecidos por la escritura (a través de la ley escrita, que es válida para ambos), este déficit representa una garantía de la sensibilidad de la ley escrita respecto de los valores individuales de los que confían en ella, más que un error de la justicia como abstracción. Pues tales decisiones individuales (como la de Atenea) pueden determinar el futuro, darle forma, sin maniatarlo, a partir de una verdad que surge de la experiencia de un momento particular, en el diálogo progresivo entre los hablantes y sus textos. Y, lo que es más, la libertad de tomar tales decisiones a partir de las preferencias individuales (nuevamente, como la de Atenea en *Euménides*) pudo ser descripta como una precondition de la existencia de un orden genuinamente liberal, en lo político o en lo estético.

Igual que las cortes de justicia, el teatro era una institución cívica letrada que debió su existencia a la ley escrita y a la *isegoría* que la hizo posible. Pero esta posibilidad de escribir era responsable no sólo de la expansión de la libertad, sino también de la movilidad de los actores humanos en otras vías. No sólo en las disputas legales sino también en el intercambio económico, en las comunicaciones privadas, y en otras esferas personales del obrar humano, la acción de escribir era un instrumento en la creación de nuevos tipos de intercambio social, de todos los cuales el teatro era una reflexión estética certera.

El cuarto capítulo contiene una discusión acerca de un número de actividades literarias (o, para decirlo mejor, basadas en la utilización del lenguaje escrito) que están emparentadas entre sí: las inscripciones presentes en la acuñación de la moneda de la ciudad, las cartas, los testamentos y *ostraka*. Todas estas actividades, que nacen de la posibilidad de utilizar y analizar testimonios escritos, en conjunto, permitieron y consolidaron un cambio social de importancia: el desvío, desde un modelo social de intercambio de información limitado al contexto inmediato, hasta llegar a una nueva clase de sociedad, basada en la economía de cambio,

Otra vez Nietzsche...

elevadamente móvil y cosmopolita. Es justamente de esta nueva clase de sociedad de la que dependió el nacimiento del teatro.

Wise estudia en este capítulo un interesante cambio de conducta que se produce en la época teatral: las mismas historias de la épica, los mismos personajes, ya no necesitaron viajar en barcos para comunicarse con sus padres ausentes o con sus amigos. A diferencia de lo que muestran los relatos épicos, los personajes dramáticos pueden simplemente enviar cartas, escribir su última voluntad y sus testamentos, clavar notas de suicidio en sus pechos, etc. Pues, en las manos de los autores letrados, las figuras mitológicas como Agamenón, Ifigenia, Heracles y Fedra, son también escritores, y pueden escapar a las restricciones físicas del tiempo y de la distancia, enviando signos escritos de su voluntad como si fueran sus embajadas. Este nuevo estado de cosas, en el que los signos incorpóreos pueden ser presentados en lugar de las cosas mismas, está claramente reflejado en las tramas alteradas de los relatos de los mitos, tal como han sido tratadas por los poetas letrados del siglo quinto. Pero esta nueva economía de cambio, basada en la utilización de la escritura, no sólo se refleja en la institución del teatro ateniense mismo, sino que, fundamentalmente, ayudó a conducirlo hacia la existencia.

Esta vinculación entre la economía de cambio basada en la escritura y el nacimiento del teatro puede verse en un hecho decisivo. Para relatar una historia, aparece durante el siglo quinto el uso del discurso por parte de figuras separadas que reciben un nombre (los personajes del teatro). Esta manera de relatar requiere que el simple destello del discurso narrativo del bardo o del novelista sea sentido por el público no de manera uniforme, sino a través de una clase de prisma, un prisma que fractura en discursos separados las posiciones que son representadas por cada uno de los personajes separados, y, en último lugar, por los actores que los representan. Por ello, escribir una historia basada en una lista de hablantes diferentes (como hace el autor teatral) significa, al mismo tiempo, dividir el mundo en diferentes posiciones discursivas. Al hacer así, el autor está comprometido en una clase de análisis conceptual del mundo, que es, al mismo tiempo, verbal e ideológico.

Esta división de la narrativa en discursos *exotópicos* tiene implicaciones sociales y políticas: los personajes son sujetos que hablan de sí mismos, no “objetos” contenidos dentro de un simple y transpersonal discurso de la tradición. El cambio de la forma épica a la dramática da a las figuras de la mitología una voz en el relato de sus historias, del mismo modo en que la institución del ostracismo dio una voz en los acontecimientos públicos a los ciudadanos ordinarios. Por esta razón, la forma dramática es democrática, y refleja claramente la estructura de las instituciones políticas. Sin listas de

Juan Tobías Nápoli

ciudadanos, sin listas de candidatos, y sin la capacidad de someter a la decisión anónima estos nombres escritos, las instituciones democráticas no pudieron funcionar de ningún modo. Por razones similares, la capacidad de redactar una lista de hablantes separados (los personajes) y sus discursos, y de someterlos a la audición pública y a la representación por parte de otros, es una precondition de la forma dramática.

Luego de analizar las varias vías en que el texto dramático y la práctica social que es el teatro han dependido desde sus comienzos en Grecia de la tecnología de la escritura alfabética, la autora obtiene dos conclusiones, desarrolladas en extenso en su “conclusion: Theatre and Technology”: primero, que desde su comienzo el teatro y el drama estuvieron estructurados de acuerdo con el mismo conjunto de principios sociales y poéticos, y que no pueden ser descriptos como dos formas de arte separadas; y, en segundo lugar, que no es posible aceptar aquellas teorías que retratan a la escritura y a las prácticas vinculadas con la escritura como periféricas al arte de la escena.

Por otra parte, Wise extiende su conclusión a una reflexión que excede el marco del teatro clásico: esta historia de la relación del teatro con la escritura nos enseña que el teatro tiene un papel muy especial en toda revolución tecnológica. A diferencia del arte de la épica, que se había vuelto culturalmente superfluo casi de la noche a la mañana por el advenimiento del alfabeto, la función del teatro en una sociedad tecnológica no puede ser debilitada, sin importar qué tecnología podamos inventar. Pues a diferencia de los diálogos filosóficos, las novelas, las películas, y cualquier otro medio de representación, el teatro pone sobre la escena cosas reales, cuerpos reales, *reales pies hinchados*, al lado y en oposición a todas las representaciones artificiales concebibles de ellos, que es lo que hacen las otras artes.

Así como los nuevos artefactos tecnológicos, tales como los teléfonos y máquinas de fax y computadoras, continúan expandiendo el rango de nuestros modos naturales de comunicación, el teatro también continúa cumpliendo su función: no sólo refleja sus efectos, sino que también provee una clase de análisis corpóreo acerca de ellos. Cada vez que un personaje sobre el escenario habla por teléfono o escucha su propia voz que proviene de una grabación, el teatro está llevando a cabo su trabajo de evaluar los cambios forjados por la tecnología sobre nuestras categorías naturales de tiempo y espacio. En el teatro, estas categorías de espacio-tiempo nunca han sido enteramente naturales, desde que, en el comienzo de la forma del arte, Clitemnestra ha recibido señales de humo desde Troya, y hombres y mujeres se han comunicado a través de la escritura. Pero la continuada

Otra vez Nietzsche...

presencia de un material real sobre la escena reservará para el teatro, en nombre de la literatura, suficientes medidas de naturalidad para cumplir el antiguo mandato literario del drama: proveer una aguda reflexión estética acerca del uso hecho por los humanos de todas las tecnologías de representación, incluyendo, entre ellas, a la escritura.

El libro de Wise, como puede verse, representa un material sumamente provocativo para los estudiosos del teatro griego clásico. Para los filólogos, constituye un material muy rico y pertinente. Por otra parte, sus conclusiones avanzan más allá del límite estrecho que parece sugerir el título, convirtiéndolo en un material de lectura indispensable de todos aquellos que se preocupan por el teatro en general. En la columna del deber, es necesario consignar numerosas omisiones, algunas de ellas bastante graves: tal vez la más importante sea la carencia de un análisis sobre la relevancia de los aspectos corales en el desarrollo y en el nacimiento del teatro griego. Además, y aún con mayor importancia, se extraña un tratamiento específico acerca de una cuestión que el libro deja abierta: la significación de la reflexión que plantea el canto coral respecto del tema representado sobre la escena. El prisma del que hablaba Wise respecto de la multiplicidad de las voces de cada uno de los personajes en comparación con la voz uniforme del aedo se tamiza (o se refracta una vez más) de una manera particular, antes de llegar al público, a través del canto del coro. Un análisis de esta cuestión (si bien se plantea, aunque, de algún modo, en forma muy superficial) le hubiera otorgado al libro toda la coherencia y la significación de la que el sugerente planteo inicial era capaz.

En conjunto, los dos libros comentados constituyen un nuevo testimonio de la vigencia de la polémica que hace 130 años planteó Nietzsche, y de todos sus derivados posteriores. Sin embargo, en sus similitudes y en sus diferencias radicales, ambos textos recuperan la actualidad de una cuestión aún más importante: la vigencia y la actualidad que, dos mil quinientos años más tarde, aún mantiene el teatro de la Atenas clásica. Recuperar el contacto con esta fuente primera, le permitirá a este hombre convulsionado de la época de la nueva guerra volver a plantearse aquellos temas que lo han convertido en persona: irrecusable experiencia personalísima y personalizante.

Juan Tobías Nápoli
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

