



**El problema de la *unicausalidad*
en “*El Nacimiento de la tragedia*” de Friedrich Nietzsche**

Fernando Proto Gutiérrez

Buenos Aires

Corifeo: No lo sé; para mí, al menos, tan funesto es un silencio excesivo como un excesivo clamor inmotivado

Mensajero: Pero entremos en el palacio y lo veremos; no haya algo oculto y reprimido en el fondo de su corazón irritado. Tienes razón; también el excesivo silencio tiene sus tristes presagios.

Badillo, Pedro¹.

ALGUIEN QUE DESPIERTA

Abre tus ojos de barro
tus ojos de cielo y de noche interrumpida
tus ojos de alfombra, tus ojos pisoteados
ábrete a la luz y a la sombra y a los vientos
a la sombra negra que arrojan los cuerpos.
Árbol de la ceguera, de las muertes,
camino de las desapariciones,
marchas hacia los ojos abiertos del tiempo
hacia el agua pura del instante que corre
cuando te detienes te tornas invisible
cuando andas te destruyes
sólo eres la sombra de la idea de ser
pero con el hueco de tu mano ves todo
por el hueco de tu mano te derramas,
cuerpo ávido de caricias de atmósferas,
mil veces impasible, mil veces tierno
pero finalmente absorbido por la nada
que corroe lentamente el agua del tiempo

Pellegrini, Aldo².

Las polémicas suscitadas tras la publicación en 1871 de “*El nacimiento de la Tragedia*”, tiene entre sus máximos representantes a Wilamowitz-Möllendorf, filólogo y gran helenista decimonónico alemán. En las 32 páginas que componen la crítica: “*Zukunfts-philologie! Eine Erwiderung auf Friederich Nietzsches, Ord. Professors der class, Philologie Zu Basel, Geburt der Tragödie*”³ -de la que no hay traducciones al

¹ “El teatro griego: Estudios sobre la tragedia, la comedia, Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro y la estructura dramática de las obras”. Editorial UPR, 2002, pág. 315.

² “*La valija de fuego*” (poesía completa). Buenos Aires: Argonauta, 2001.

³ For this edition 800 copies are printed instead of the usual one thousand. FN's honorarium is 300 marks, which is equivalent to 10% of FN's annual salary. Purchase price for the book is 3

castellano- y cuyo formato de divulgación fue el de folletín (extraído del ensayo de J.H. Groth, from the University of Pennsylvania Press)⁴ - signa a Nietzsche bajo al calificativo no menos amable que de charlatán de la filología clásica. A su vez, en una segunda gacetilla, titulada: "*Zukunftphilologie! II. Philology of the Future II*" Wilamowitz invita a Nietzsche a convertirse en el profeta de una religión nueva: "*anti-socrática*", respondiendo así a la apología escrita por Rohde y Richard Wagner. Los filólogos de la Universidad de Leipzig interpretaron que la antítesis enunciada por Nietzsche, y representada por las dos divinidades helenas, Dionisio y Apolo, fueron tomadas presurosamente por el autor, del libro "*La Biblia de la Humanidad*" de Jules Michelet; así también, Leipzig critica la postulación de esos dos principios en su carácter metafísico y anacrónicos al método filológico moderno, propiamente. Reindhart, alumno de Wilamowitz escribe en 1941: "*The history of philology has no place for Nietzsche; his positive achievements are far too few for that*"⁵.

A juzgar por la obra, Gerardo Losada niega también su valor filológico considerándola un escrito de filosofía. Esta tesis puede confirmarse sin problemas a partir de la correspondencia que mantienen Nietzsche y Erwin Rohde, el 29 de marzo de 1871; en rigor, Nietzsche escribe:

*Vivo en un distanciamiento arrogante de la filología, en un distanciamiento tal que sería imposible imaginar uno peor. Alabanzas y crítica, todos los más altos honores que me podrían venir de ahí me dan escalofríos. Y así paulatinamente me estoy acostumbrando a ser filósofo, y creo ya en mí mismo, y estoy preparado para el caso en que deba convertirme en poeta*⁶

Germán Súcar, profesor de Filosofía del Derecho de la *Universidad de Buenos Aires*, traza la diferente concepción que de filología, entre Wilamowitz y Nietzsche, existe: el primero, insiste en la necesidad de objetivar el estudio histórico respecto de la antigüedad clásica. Nietzsche quiere analizarla por medio de valores estéticos y existenciales. En el "*Ensayo de Autocrítica*" que prologa -tardíamente- *El nacimiento...* se dice: "*ver la ciencia a través de la óptica del artista, y el arte con la óptica de la vida*"⁷.

Es sin embargo Nietzsche mismo su propio crítico. En "*Ecce homo*" relata la indiferencia política de la obra, el carácter *no-alemán*, así como el contenido "*chabacanamente hegeliano*" y fórmulas *dolientes del perfume cadavérico de Schopenhauer*. En efecto: "*una idea -la antítesis dionisiaco y apolíneo- traducida a lo metafísico; la historia misma, como el desenvolvimiento de esta idea; la antítesis superada en la unidad, en la tragedia*"⁸

Una inspección breve de la historia y sincretismo entre las antiguas divinidades helénicas, egipcias y orientales, legitima las críticas de Wilamowitz-Möllendorf, y afianza la resignada sentencia final de Rohde: "*El nacimiento de la tragedia debe*

marks. One of these first edition copies was sold at auction in 1998 for \$2,500. [Fuente en Línea]: <http://www.dartmouth.edu/~fnchron/1872.html>

⁴ Groth, J. H. "*Wilamowitz-Möllendorf on Nietzsche's 'Birth of tragedy'*".- In: *Journal of the history of ideas*. Vol. 11. Lancaster, Pa. New York, 1950. Published by: University of Pennsylvania Press. Pág. 179-190.

⁵ PORTER, James I. "*Nietzsche and the Philology of the Future*". Stanford University Press, 2000. pág 16

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. "*Epistolario 1869-1874*". Vol. II, editado por G. Colli e M. Montinari, Trad. It. De C. Colli Staude, ADELPHA, Milano 1976, pág. 182

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. "*El nacimiento de la tragedia*". Editorial EDAF. 15º edición. Buenos Aires, 2002. pág. 45

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. "*Hecce Homo*". Editorial El Ateneo. Buenos Aires, 2001. pág. 264

leerse sólo como un ensayo filosófico"⁹. Pues, arribamos a este sitio, sin embargo, con la pregunta aún danzando en los labios ¿cuál es el origen histórico de la tragedia? Al respecto citamos un problema que consideramos mucho más grave que el aspecto *a-filológico* o *a-científico* de la obra, al que llamaremos sin más: "*problema de la unicausalidad* en «*El nacimiento de la tragedia*»"

Atinentes al "*MC-14*" *popperiano*, insistiremos en formular para nuestro cometido dos hipótesis:

- a) El origen de la tragedia, en el orden histórico, deviene de la concepción *matemático-astronómica-musical* comprendida por los egipcios
- b) Su origen, en el orden filosófico, es el silencio

En rigor, debatiremos sobre ambos puntos en relación constante con el polémico escrito nietzscheano, dando lugar asimismo a una división necesaria en dos esferas de estudio: por un lado, una lectura histórica sobre la evolución religiosa en Grecia -específicamente los aspectos que merecen nuestra atención- y en segundo lugar, un análisis de índole filosófico sobre el problema de la música como fuente lingüística y *a-conceptual* de la tragedia.

Sobre la Muerte y Resurrección de Osiris-Dionisio

Arribamos entonces al problema histórico ya anticipado. En este punto, ensayaremos la relación estridente entre el culto de Osiris y Dionisio, al tiempo que demostraremos, minuciosamente, que los Misterios iniciáticos de Eleusis siguen en realidad el mismo camino transitado por los sacerdotes e iniciados egipcios.

El sentido de los *Misterios iniciáticos de Egipto* Antiguo -así como el de la dialéctica platónica en "*La República*"- radica en la comprensión de un ascenso y descenso del alma desde lo sensible hacia lo inteligible; en rigor, la hipótesis primera de Nietzsche sobre una lucha antitética entre lo dionisiaco y apolíneo, en tanto principios estéticos, no puede ser *a priori* correcta.

*Habremos ganado mucho para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino también a la seguridad inmediata de la intuición, de que todo el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, de forma similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, en continua lucha y reconciliación que se presenta sólo periódicamente.*¹⁰

El ascenso del alma -circunstancia por demás evidente en el contenido de los poemas antiguos: en *Heracles*, *Ulises*, *Gilgamesh*, como funcionales a un estilo literario que fue llamado mucho más tarde "*Bildungsroman*" (aunque refiriéndose a novelas y no a poesías)- se sucede por un camino de superación de obstáculos y, necesariamente, de la pérdida (arribaremos sobre este concepto más adelante); así,

⁹ Según Eugen Fink: "La repulsa que la obra de Nietzsche encontró entre los cultivadores de la filología clásica -nada menos que Wilamowitz-Möllendorf lanzó un violento ataque contra ella, acusándola de «genialidad imaginada y de petulancia, de ignorancia y falta de amor a la verdad»-, este rechazo, al que no podemos negar motivos justificados, se basa en el malentendido provocado por Nietzsche mismo: el de que se trataba de una cuestión filológica. (FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*". Alianza Universal. Madrid, 1976. pp.25)

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 59

no hay una lucha antitética, sino más bien un “dejar atrás la imagen”, lo que no implica negación, en sentido estricto.

Ahora bien, hallar un punto de comunión entre las culturas antiguas correspondiente sólo a una esfera estética de expresión sería imprudente, puesto que religión, arte y política constituyen un mismo ámbito, confundido, de manifestación humana. Sin embargo, la “vincularidad” entre los distintos lenguajes converge en la creencia general, como presupuestos de la antigüedad religiosa, sobre la existencia de un *más allá*, concebido como región *supra-celeste* (tal y como aparece en “Fedro” y como la describe Mircea Eliade en el capítulo primero de “El mito del eterno retorno”), y la inmortalidad del alma -evitando en este caso discutir la naturaleza y términos específicos para cada cultura- se entiende que hay una *substancia* inextensa, atemporal y eterna; en Egipto, si bien no pueden detallarse con precisión sus características, se habla de *Ba* y *Ka* (¿Baco?) semejante a lo que nosotros podríamos traducir por alma y espíritu, en un lenguaje más ordinario; otros, como Dussel, hablan sin embargo de una resurrección de la carne e inexistencia del alma egipcia separada del cuerpo¹¹. Las esferas posibles de manifestación religiosa, política y artística, se hallan por lo tanto sometidas a un lenguaje *matemático-simbólico*, ligado a la comprensión del movimiento regular de los astros, y que a su vez rige el cosmos; en este sentido, hallamos dificultoso deliberar acerca de una identidad paradigmática entre las antiguas culturas, si no es a partir de los términos “*Iod - He, Vau, He*”. Edouard Schuré, en la nota número 8 del Libro V de “*Los grandes Iniciados*” describe:

*El grito ¡Evohé!, que se pronunciaba en realidad: He-Vau-He, era la voz sagrada de todos los iniciados del Egipto, de Judea, de la Fenicia, del Asia Menor y de la Grecia. Las cuatro letras sagradas pronunciadas: Iod-He, Vau-He, representaban a Dios en su fusión eterna con la Naturaleza; ellas abarcaban la totalidad del Ser, el Universo viviente. Iod (Osiris) significaba la divinidad propiamente dicha, el intelecto creador, el Eterno Masculino que está en todo, en todas partes y sobre todo. He-Vau-He representaba el Eterno Femenino, Eva, Isis, la Naturaleza, bajo todas las formas visibles e invisibles, fecundadas por él. La más alta iniciación, la de las ciencias teogónicas y de las artes teúrgicas, correspondía a cada una de las letras Evé. Como Moisés, Orfeo reservó las ciencias que corresponden a la letra Iod (Jove, Zeus, Júpiter), y la idea de la unidad de Dios a los iniciados del primer grado, tratando de dar esta idea al pueblo por medio de la poesía, por las artes y sus vivientes símbolos. Por eso la palabra ¡Evohé! era abiertamente proclamada en las fiestas de Dionisos, en las que se admitía, además de los iniciados, a los simples aspirantes a los misterios).*¹²

En lo que sigue, tomaremos la explicación de Schuré, tratando de argumentar cómo se sucede el ascenso del alma hacia la luz de Osiris, en relación con el espléndido libro de mitología comparada de Elena Catalán: “*El verbo geométrico*”. Evitaremos, sin embargo, detallar aspectos muy específicos sobre el camino iniciático egipcio, para concentrar nuestra atención en las figuras de Isis, Horus y Osiris, en tanto espejos de los dioses Sémele, Apolo y Dionisio, en la complejión sincrética de la religión iniciática griega. Catalán nos dice: “*Sothis o Sept era el nombre egipcio de*

¹¹ Nosotros simpatizamos con esta última postura, de tal que el acceso al saber sobre una substancia eterna e in-extensa no fue conocida en la historia *occidentalista* de la filosofía, sino hasta la escritura de “*Fedón*”; aunque hemos de tener ciertas sospechas, por efecto de la iniciación de Platón en los Misterios egipcios.

¹² SCHURÉ, Édouard. “*Los grandes Iniciados*”. Ediciones Lidium. 4º Edición. Buenos Aires, 1980. pág 136

Sirio, asociado a Isis o Ast bajo el nombre Isiothis. Isis era la diosa de la palabra sagrada y como tal, con su voz podía provocar al viento y a la tormenta. Relacionada estaba con la brisa matinal y los vientos de la primavera como la Ishtar Mesopotámica, la Ashtar arábica y la Astarté camanea esposa de Ba'al".¹³

Isis, madre de Horus -y arquetipo de la Virgen María y el niño Jesús- revive a Osiris con su aliento, tras haber sido éste destrozado por Seth, principio egipcio del mal: "será considerada como la iniciadora, la que detenta el secreto de la vida, la muerte y la resurrección"¹⁴. Así, Schuré enuncia los pasos constitutivos del camino iniciático, de los cuales el primero consistía -siendo desconsiderados por la breve descripción que haremos- en entender la imposibilidad de correr totalmente el velo de Isis. Advenía entonces, tras distintas pruebas físicas y psíquicas, la figura de la esfinge en su forma de absoluta duda y amenaza ante los esfuerzos del iniciado por sortear los diferentes obstáculos. El hierofante o formador no respondía a las preguntas del iniciado; tan sólo sentenciaba: "La verdad no se da. Se la encuentra en uno mismo o no se encuentra [...] Ningún hombre escapa a la muerte y toda alma viviente está destinada a la resurrección. El adepto pasa vivo por la tumba para penetrar desde esta vida en la luz de Osiris"¹⁵. De esta manera, el último obstáculo adscrito como prueba máxima en la iniciación egipcia era la experiencia misma de la muerte, y comprensión de los arcanos divinos. Señalaremos algunos de los más importantes: a) "Dios es el padre, el verbo es el hijo, su unión es la vida" b) El alma asciende y desciende a través de siete esferas iluminadas por el Verbo-luz: las esferas son sus rayos. c) La naturaleza del Verbo-Luz es triple y simultánea: es inteligencia, fuerza y materia; espíritu, alma y cuerpo; luz, verbo y vida. Tal es la ley de la unidad ternaria.

La fuente bibliográfica principal de Schuré es el antiguo texto hermético "Poimandres" proveniente de Egipto y revelado por Thot. Hallamos en él que las siete esferas responden también a siete leyes, sistematizadas y explicadas luego, con mayor extensión, en "El Kybalion":

Hemos detallado así, algunos de los conocimientos principales a los que debía llegar el iniciado, pero nuestro mayor interés es el de atender a la experiencia de la muerte entendida como límite. Al mismo tiempo, nos preguntamos: ¿es posible invitar a Nietzsche a fundar una religión en contra del socratismo, cuando en realidad, el fundamento primero de su filosofía es el mismo con el que se practicó la mayéutica?

Advertimos a partir de aquí una gradual complejización del problema y sus relaciones. Citaremos en lo que sigue el inevitable estudio de Jacques Pirenne, para definir la constitución del mito osiríaco, cuyos personajes serán adaptados, más tarde, en la representación trágica griega.

(Sobre la unión de la religión solar y la religión agraria) En el sistema solar, el alma del difunto "justificado" -es decir, el alma que ha sido reconocida justa por el juicio del tribunal divino-, es admitida a vivir en la esfera del espíritu puro donde se confunde con la divinidad, aunque conservando sus características personales.

En el sistema agrario, los muertos viven en la Duat, es decir, en la región inferior donde los "justificados" son admitidos a vivir en los "Campos de lalú".

La teología tebana, y quizá menfita (buscan) conciliar estas tesis durante la XVIII Dinastía (...): para alcanzar la vida eterna, sea en el reino

¹³ CATALÁN, Elena. "El verbo geométrico". [en línea]:

<http://www.verbogeometrico.com/3viento.htm>

¹⁴ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. "Diccionario de los Símbolos". Herder, Barcelona 1986.

¹⁵ SCHURÉ, Édouard. Op. Cit., Pág. 82-83

*espiritual de Ra o en los Campos de Ialu” de Osiris, es preciso que el muerto atravesase antes la Duat, mundo inferior, recorrido por el río del agua primordial, donde su alma está amenazada con ser destruida por numerosos enemigos; es necesario que luego pase por la sala de juicio de Osiris para ser juzgado según sus méritos.*¹⁶

La tesis principal, tras la histórica unión que se produjo entre la religión astral egipcia y la creencia místico-popular osiriana, tiene por objeto primero el definir un posible camino de liberación, purificándose el hombre de los pecados en el río del agua primordial, más renaciendo a la vida eterna el día de la creación: “*De este modo, el sacrificio del Dios [refiriéndose a Osiris] ha hecho triunfar definitivamente el bien. Como la vida del hombre está asimilada a Osiris, será necesario, por consiguiente, que el hombre muera, después de haber practicado el bien, para alcanzar la eternidad*”¹⁷. La unión eclesiástica del Dios Ra con el Dios místico -referente de las prácticas populares en los misterios, Osiris¹⁸- colabora en el dar forma a una religión soteriológica en la que el Dios del bien muere por amor, expiando los pecados de todos los hombres¹⁹. No podemos dejar este punto librado al azar, atinentes a uno de los sentidos que, en el orden filosófico, constituirán un contra-argumento a la tesis sobre el origen de la tragedia en el coro: el antiguo sacrificio ritual de una víctima inocente o “*chivo expiatorio*”, representa el intento popular de expiar los propios pecados, detentando así una vía mayéutica de purificación cuyo sentido se afirma en la reconciliación por la sangre ofrendada, con Dios. Es entonces que la pregunta recae sobre el significado mismo de la tragedia concebida bajo el aspecto que Aristóteles denomina *catarsis*, y en la que el héroe muere y renace de forma semejante a Osiris-Dionisio. Decimos entonces que el teatro trágico, tras el advenimiento de Dionisio a las regiones de Grecia, pierde su sentido originario (que estudiaremos más tarde), para hacer del héroe teatral un “*chivo expiatorio*” que en el derramamiento anual de la sangre renueva, por su condición de ofrenda al dios, la energía y fertilidad de la madre naturaleza.

La importancia de la irrupción de Osiris en el ámbito de la vida egipcia, es el hecho de democratizar el culto (circunstancia por demás interesante para nosotros). Si Ra era el dios de las clases nobles y aristocráticas de Egipto, y por su culto sólo el Faraón alcanzaba la inmortalidad en el *más allá*, con el surgimiento de Osiris, todo hombre, sin importar su estrato social, muere y resucita rumbo hacia la eternidad con Dios, si ha tenido una vida justa y virtuosa.

Hacia el año 450 a.n.e, los griegos habían asimilado totalmente sus dioses a las divinidades egipcias; así obtenemos las siguientes relaciones sincréticas: Ptah-Hefestos, Amón-Zeus, Horus-Apolo, Net-Atenea, Thot-Hermes, Khonsu-Heracles, Osiris-Dionisio. Schuré también establece el vínculo que más nos interesa: “*Zeus es el gran Demiurgo. Dionisos es su hijo, su verbo manifestado*”²⁰. De este modo, esclarecemos con mayor precisión la “*vincularidad*” existente; desde ahora,

¹⁶ PIRENNE, Jacques. “*Historia de la Civilización del Antiguo Egipto*”. (Vol. I, II y III).1977. Instituto Gallach de Librería y Ediciones, S.L. pág. 118-119

¹⁷ *Ibíd.*, pág. 123

¹⁸ G. Oncean-E. Meyer, refiere que Osiris reina en paz el occidente “como dios ultramundano, cuyo corazón está callado

¹⁹ La etimología hebrea del término “*expiación*” nos invita entenderla como “*cubrir*” y “*ocultar*” los pecados, en su carácter de ofensa y violación contra la santidad de Dios. La función de la sangre derramada, específicamente en el “*Antiguo Testamento*”, era justamente la de ocultar los pecados judíos y evitar de esta manera, la ira de Dios. En efecto, las ceremonias griegas advertían sacrificar un toro, del mismo modo en que lo hacían judíos y egipcios a través de la inmolación de animales sagrados.

²⁰ SCHURÉ, Édouard. *Op. Cit.*, Pág. 124

utilizaremos la terminología: "Osiris-Dionisio" para expresar la idea del *Verbo-luz* encarnado, hijo del "Uno" -Zeus (o Júpiter)-Atum, que en su muerte y resurrección redime a la humanidad: "Los diversos mitos de los distintos dioses hombre de los misterios comparten lo que el gran mitólogo Joseph Campbell llamó «la misma anatomía»"²¹. Timothy Freke y Peter Gandy nos ayudan a resumir la totalidad de las posibles relaciones en el proceso sincrético de los dioses-hombre Osiris-Dionisio:

- a) Osiris-Dionisio es Dios hecho carne, el salvador e "hijo de Dios".
- b) Su padre es Dios y su madre es una virgen mortal.
- c) Nace en una cueva o en un humilde establo el 25 de diciembre ante tres pastores.
- d) Ofrece a sus seguidores la oportunidad de nacer de nuevo por medio de los ritos de bautismo.
- e) Convierte de forma milagrosa el agua en vino en una ceremonia nupcial.
- f) Entra triunfalmente en la ciudad montado en un pollino mientras la gente agita palmas en su honor.
- g) Muere (...) como forma de sacrificio por los pecados del mundo
- h) Después de morir desciende al infierno y luego, al tercer día, resucita de entre los muertos y asciende glorioso al cielo.
- i) Su muerte y su resurrección se celebran con un ágape ritual consistente en pan y vino que simbolizan su cuerpo y su sangre²²

Es indudable entonces syndicar la existencia de una cantidad estridente de semejanzas y adopción, por parte de los griegos, de muchas de las costumbres egipcias pertinentes al culto *osiríaco*. Pues, la pregunta fundamental a la hora de analizar "El nacimiento de la tragedia" es si no existió en Egipto antiguo un antecedente, en sentido estricto, de teatro dramático. De este modo, no solamente nos encontraríamos a las puertas de una visión más integral sobre el surgimiento del teatro en Occidente, más colaboraríamos en la verificación de la crítica de Wilamowitz respecto al mayúsculo problema filológico de la obra nietzscheana.

Jacques Perenne, sobre el caso, describe cómo se sucede la expansión de las ideas religiosas egipcias en Grecia: "Los ritos de Eleusis eran (...) paralelos a los ritos osiríacos. Las representaciones sagradas que se celebraban en ellos figuraban el matrimonio, el triunfo, la muerte y la resurrección de Dionisos, así como las representaciones sagradas de Abydos relataban la vida, la muerte y la resurrección de Osiris"²³. Sin embargo, una conexión aún más interesante posa ante nosotros. Rafael Alvisa explica que aquellos personajes cuyo trabajo consistía en la purificación del alma descienden, en el relato mítico -y como lugar común- a los infiernos. Entre estos personajes o ídolos de la antigua mitología postula a: Orfeo, Athys, Seoannes, Horus, Jesús, Heracles, Buda, Krishna. Ahora bien, la representación jeroglífica del "enviado" cuya misión era guiar y salvar a los hombres -en Dios- se traza de la siguiente manera: IvA es decir, IHS o YES. La *transiletaración* resulta expresar: "El que sale" "El dador de luz y Vida" "El sol"; fue el sobrenombre de Horus, al tiempo que los griegos conservaron el valor fonético de la expresión en el monograma de Dionisio y Baco, llamados IEZEUS, es decir, aquellos salidos de la esencia de Zeus. Luego, entonces, el mito del Dios-hombre o *Verbo-encarnado* no solamente se halla unido por "la misma anatomía" sino, más contundentemente, por el mismo valor fonético y jeroglífico.

²¹ FREKE, Timothy & GANDY, Peter. "Los Misterios de Jesús. ¿Fue el «Cristo Original» un Dios pagano?". Traducción de Thorsons. GRIJALBO MONDADORI. Londres, 1999. pág. 13

²² Ibid.,

²³ PIRENNE, Jacques. Op. Cit., pág. 362

En el marco de los estudios realizados por la mitología natural, hemos de advertir que la conformación del mito *osiriano* se corresponde con las luchas históricas y reconciliaciones encarnadas por las distintas escuelas sacerdotales egipcias, y a las contradicciones políticas y guerras por poder disputadas. A su vez, el giro inevitable hacia la aparición de Osiris como destino último de la religiosidad místico-popular, se inicia ante todo por una revolución concéptica resumida en un cambio político-sexual, en el que se discierne el claro pasaje desde un tipo de sociedad matriarcal a un tipo de sociedad patriarcal. De lo dicho se desprende el análisis minucioso de un proceso histórico a través del cual, la diosa madre o diosa primordial egipcia, representante mitológica de la tierra y del cielo que “*da a luz*” al sol cada mañana, es sustituida por diversas parejas divinas. Es en este despliegue en el que se halla implícito uno de los fundamentos más importantes del drama representado durante los rituales *osiríacos*, y *a priori*, uno de los supuestos de la tragedia *edípica*. Para entender este pasaje, es necesario atenerse a la representación de la diosa madre, a lo largo de la historia primera de Egipto, por la figura de una vaca, en tanto Osiris era figurado por un toro, generalmente blanco (enfaticando el color por su parecido al animal cretense). Jacques Pirenne precisa el radical cambio religioso transcurrido por la formación de una familia patriarcal:

El dios creador no aparece al principio como el marido [refiriéndose estrictamente a Osiris, quien fuera durante épocas prehistóricas el dios creador del Bajo Egipto, simbolizado por el trigo que se siembra] sino como el hijo de la diosa madre. Tal es el caso de Min y de su doble, Kamefis. Uno y otro se presentan como «fecundando a su propia madre» o «toro de su madre», idea que también encontraremos en la mitología griega y que expresa la creación eternamente renovada. [...] Así, pues, al estadio monógamo de la familia corresponde una nueva fase de la evolución religiosa en el curso de la cual aparecen las familias de dioses, primero parejas, luego tríadas. Osiris se unió a Isis [...]. Desde entonces la pareja sustituye a la diosa primordial por la admisión en el culto que se le rinde de un tercer dios nacido de su unión.²⁴

De este modo, hemos recorrido las semejanzas sincréticas entre el culto de Osiris-Dionisio subrayando el hecho de haber omitido otros detalles cuyo valor no se corresponde con nuestro propósito, hasta concebir la conformación del mito *osiríaco* por el advenimiento de una sociedad patriarcal en la que el dios, hijo y marido, fecunda a la madre. Precisamos una vez más la complejidad del hecho religioso en Egipto, donde por más de unos 3000 años Osiris fue no solamente adalid y rey de un proceso democratizador-religioso, sino que se convirtió también en centro y eje de las principales ceremonias egipcias en las que se tenía por misión la purificación y liberación de las almas.

Sobre el origen de la tragedia

Alcanzamos ahora el justo punto medio del presente escrito, en el que intentaremos dar cuenta de la relación idéntica no sólo entre los dioses greco-egipcios, sino también, propiamente, de la ligadura inexpugnable entre la ceremonia inciótica *osiriana* y la tragedia griega. En este marco, dos tesis intentaremos argumentar y completar bibliográficamente: la primera, que Dionisio no constituye fuente histórica ninguna de la tragedia; la segunda, que el coro no es tampoco su causa primera.

²⁴ PIRENNE, Jacques. Op. Cit., pág. 43

Aristóteles habla de dos factores principales en la convergencia y constitución de la tragedia griega: la primera se trata de la poesía épica escrita en ditirambos, en tanto la segunda, es la poesía yámbica. Nietzsche adiciona una tercera fuente, a saber, la poesía lírica propia de Arquíloco. Intentaremos a continuación las características de la división expuesta, del siguiente modo: la poesía lírica se divide en *yámbica*, *monodia* y *lírica coral*; en los tres casos, uno de los representantes más importantes es Arquíloco, citado por Nietzsche como primigenio héroe dionisiaco, en contraste con la poesía homérica, típicamente apolínea. El nacimiento de la tragedia en Grecia, nos atine a citar "*La Poética*" de Aristóteles²⁵. Lo haremos sin embargo, a través de la visión de William Ridgeway, quien discute críticamente los datos del estagirita:

*No matter how widely historians of Greek Tragedy may have differed from each other in details, they were all pretty well agreed that certain main features in its development were firmly established, but, as it turns out, this general agreement was based upon a complete misinterpretation of several vital statements of Aristotle in Poetic, on which of course their theories had been largely based. They held (1) that Tragedy was the invention of the Dorians in certain parts of Peloponnesus, basing this (a) on a passage of Aristotle [1] in which he states nothing of the kind, and (b) on the supposed Doric forms in the choral odes of tragedies, although not a single truly Doric form is found anywhere in such odes; (2) that it arose wholly out of the worship of Dionysus, whom they assumed to be an indigenous Greek deity, although there was a consensus of opinion among all Greek writers from Homer downwards to the contrary, and though Aristotle never mentions Dionysus in connection with Tragedy; (3) that the Satyric drama arose in the same Dorian states out of the rustic and jovial dithyrambs common among the lower classes in the same districts as those in which Tragedy was supposed to have arisen [2], a statement contrary to that supposed to be the doctrine of Aristotle in a famous passage of the Poetic, in reliance on which other scholars maintained that Tragedy has been evolved out of an ancient indigenous gross Satyric drama, but as we have shown elsewhere, Aristotle said nothing of the kind; (4) that the Satyric drama was a kind of comic relief to the tragedy or tragedies to which it was assumed to have always been an adjunct from the earliest times, although it can be shown that Satyric dramas were only brought into Attica after 535 B.C.; (5) that the Thymele had been always solely the altar of Dionysus; (6) it was held that Thespis was the first to have established Tragedy on a proper basis, some holding that his grand step consisted in merely separating the leader from the rest of the Chorus and making him interrupt the Choral parts by some sort of Epic recitation, whilst others held that he was the first to apply to moral purpose the sufferings, often undeserved, of heroes.*²⁶

William Ridgeway se refiere entonces a la aguda problemática de entender que la mayor parte de las teorías sobre el nacimiento de la tragedia se sustentan a partir de una interpretación errónea de un pasaje de "*La Poética*" aristotélica. Ciertamente,

²⁵ Aristotle claims only linguistic traces in support of the view that tragedy first arose (thought Arion) among dorian of Corinth and Sicyon, or from Megara, the home of Thespis (48a-28b 2). (Dorians use the word dran, from which "drama" is derived, for prattein) - (CSAPO Eric & MILLER Margaret Christina. "*The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*". Cambridge University Press, 2007. pág. 128)

²⁶ RIDGEWAY William. "*The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races*". Cambridge University Press, 1915. pág. 1-5.

dice, Aristóteles muestra el desarrollo cronológico en el que se va constituyendo la tragedia ática, como vía catártica, a partir de la adición por parte de Esquilo de un segundo actor y disminución de las partes del coro; luego, de la adición en la obra de Sófocles de un tercer actor. Es cuando la tragedia se libera de la dicción grotesca y se hace al yámbico, cuando pueden separarse estrictamente dos planos: el externo, en el que se despliegan los actores, el coro y el escenario, y el interno, por otro lado, en el que cobran importancia el argumento, la dicción y la métrica: Richard Janko escribe: “*Aristotle’s statement that tragedy arose from the leader of the dithyramb, particularly in the Dorian cities of Corinth (Arion, c. 600) and Sicyon, has been much contested, on the supposition (which contradicts his remark at 49a 38 (to effect that he is pretty sure of what he is talking about) that this is sheer hypothesis on his part; but he certainly had more evidence than we do and he does not say that tragedy arose from dithyramb pure and simple*”²⁷. El testimonio más demoledor en contra de la tesis nietzscheana sobre el origen dionisiaco de la tragedia en el coro, fue escrito por Ridgeway, quien augura que los cambios en la disposición y adición de actores mencionados por Aristóteles, fueron ejecutados sólo en cuanto Esquilo emerge como autor trágico, después del 499 a.ne.; citamos:

*Aristotle, therefore, is not referring to the first beginnings of Tragedy in the sixth century, but to the state in which Aeschylus found it and from which he lifted it. When therefore he sates that «afortime they had used the tetrameter because the style of composition was Satyric and more appropriate for dancing» he is alluding not to an original development of tragedy proper form Satyric, but rather to the period later than the introduction into Athens of the Satyric drama by Pratinas of Phlius (circa 525) and when Aeschylus had now come to the front, when still in serious tragedies, such as the Supplices of that poet himself, the dance was hardly lessened in importance, and therefore such plays were a kind of composition which might well be termed orchestikotera (more appropriate for dancing)*²⁸

Arribaremos ahora al aspecto más crítico y demoledor, a la hora de develar el origen histórico de la tragedia²⁹.

En 1904, Ridgeway llega a la firme conclusion, simplificada en la premise según la cual la tragedia griega no tiene su origen en el dios tracio Dionisio, sino propiamente, en un culto indígena a los muertos: “[**About Tragedy**] *That it sprang out of the indigenous worship of the dead, especially of dead chiefs such as Adrastus, the*

²⁷ CSAPO Eric & MILLER Margaret Christina. “*The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*”. Cambridge University Press, 2007. pág. 130

²⁸ RIDGEWAY William. Op. Cit., pág. 1-5.

²⁹ (...) In reaction to Nietzsche’s The birth of tragedy, this highhandedness became common among classicists well into the twentieth century; as ISLER-KERÉNYI shows, Wilamowitz and his successors were not particularly comfortable with a Dionysian origin for tragedy. As recently as the middle of the twentieth century, Gerald Else, like Pickard-Cambridge and Wilamowitz, was still striving to minimize tragedy’s contamination by demotic ritual life, which he contemptuously associated with “Bulgarian mummings, Mexican vegetation rituals, or dramatizations of the Osiris legend [...] According to one tradition, it was introduced sometime in the waning decades of the sixth century when audiences complained that tragedy, as it grew more serious, had “nothing to do with Dionysus”. The satyrplay was a compensatory answer to public demand for something with at least echoes of the demotic (read democratic) and carnivalesque. (CSAPO Eric & MILLER Margaret Christina. “*The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*”. Cambridge University Press, 2007. pág. 128)

*ancient pre-Dorian and pre-Achaean king of Sicyon, as described by Herodotus in a passage which is our earliest authority for Greek tragic dances*³⁰

Traduciremos a continuación los extractos que nos parecen más importantes para demostrar que la tesis de Nietzsche, sustentada en Aristóteles, sobre un origen de la tragedia en la música no puede ser correcta (reiteramos, en el orden histórico), pues, como subraya von Wilamowitz, Nietzsche traslada a-críticamente conceptos irreconciliables con la concepción clásica del mundo, para de esa forma definir un estado de cosas de la sociedad moderna y su optimismo epistemológico -como diría Popper-. Ridgeway defiende la tesis correspondiente a la creencia griega de una vida en el *más allá*, donde el espíritu continúa enlazado en cierta forma al mundo material; traducimos:

*"Un buen rey, en vida, se suponía que traía todo tipo de prosperidad para su pueblo. [...] -En Sicyon, el pueblo- honraba a su viejo jefe mediante sacrificios y danzas trágicas [...] Cuando un gran jefe moría y el brazo que una vez había llevado a la victoria a su pueblo no podía empuñar ya la lanza [...] no todo estaba terminado [pues] era supuesto que su espíritu tenía los mismos gustos y pasiones en la muerte, tanto como las había tenido en vida. Si su familia aún piensa en él y "actualiza" su elemento vital con libaciones, con lo mejor de toda la sangre humana, él se mantendrá sin dormir, vigilando y ayudándolos en las horas de peligro, usando su amable relación con la tierra para incrementar su rendimiento y hacer fructíferos los rebaños, manadas, y mujeres de la tribu"*³¹

La obra de Ridgeway *"The dramas and dramatic dances of non-European races, in special reference to the origin of Greek tragedy; with an appendix on the origin of Greek comedy (1915)"* derrumba, en el orden histórico, la tesis nietzscheana según la cual la causa primera de la tragedia es el coro.

Finalizaremos esta sección, en la que analizamos un estudio crítico sobre el origen de la tragedia, significando que Dionisos, en el análisis de Ridgeway, no era originario de Sicyon, de donde emerge la tragedia, sino que fue introducido desde Naxos por *Κλεισθένης*, imponiéndose al culto del antiguo rey. Esta proposición nos

³⁰ RIDGEWAY William. Op. Cit., pág. 5-11.

³¹ **[Texto original]:** The Sicyonians honoured their old chief with sacrifices and tragic dances for the same reasons as those for which ancestors, heroes, and saints have been, and are still being, worshipped, as we shall see, in Western Asia, India, Burma, China, Japan, and, in a word, in almost every corner of the world. A good king in his life was supposed to bring all sorts of prosperity to his people. Thus Homer speaks of "a blameless king whose fame goes up to the wide heaven, maintaining right, and the black earth bears wheat and barley and the trees are laden with fruit, and the sheep bring forth and fail not, and the sea gives store of fish, and all from his good guidance, and the people prosper under him." Nor is this doctrine confined to Greece, for it was held by the Swedes respecting Freyr, their ancient king-god, whilst conversely it was thought that under a bad king the earth refused her increase. When a great and good chief dies, and the arm that once brought victory to his people can no longer wield the spear, and though a great barrow hide his bones, all is not over. His spirit is supposed to have the same tastes and passions in death as he had in life. Within his grave he still thinks of his family and people, and if they in turn still think of him and refresh his vital element with libations, best of all human blood, he will keep sleepless watch and ward, help them in hour of peril, and use his kindly influence with Earth to make her yield her increase and to make fruitful the herds, flocks, and women of his tribe; and what the great king is supposed to do for his tribe, the rude fore-fathers of each humble family are supposed to do for their kin in a lesser degree. Furthermore the Greeks believed, as countless races still believe, that what a man or woman loved in life, they love in death. (RIDGEWAY William. "The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races". Cambridge University Press, 1915. pág. 5-11)

interesa para justificar el análisis de *Eric Csapo y Margaret Christina Millar* en “*The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*”, sobre la relación intrínseca que da cuenta el surgimiento correlativo de la democracia y la tragedia:

What is the connection here between the Dionysiac initiation of the individual and Dionysus as god of the whole community? It resides in the eventual joyful entry of the (temporarily) recalcitrant initiand into the communality of the thiasos / choros: he “joins his soul to the thiasos” (Eur. Bacch. 75) It was uniquely in the new democratic genre of tragedy that the mysteries were opened up to the whole polis, creating what KOWALZIG calls the “mystic (polis-) community.” The (temporary) ritual tension between the initiand and the initiated thiasos converges with the political tension between autocrat and community.

*In Egypt the dismemberment and reconstruction of the God has an emotional significance central enough to be enacted quasi-dramatically over any centuries in a great festival (LEPROHON), whereas in Greece it played a concealed part in the rapid emergence (from ritual) of drama centred on the suffering or death of numerous individuals.*³²

Jaeger también se expresa a favor de la teoría por la cual se entiende que el surgimiento de la democracia es correlativo al nacimiento de la tragedia, al afirmar que “*La tragedia griega nace sobre el trasfondo de la caída del orden aristocrático y la disolución del gobierno de las grandes estirpes vinculadas por lazos de sangre y matrimonio, en el marco de la emergencia, apogeo y declive de la democracia ateniense.*”³³ Sin embargo, nosotros seremos más cuidadosos al hacer afirmaciones contundentes, y nos atinaremos a presentar un orden cronológico posible, en el que sean manifiestas las dos teorías, a saber, la tesis de Ridgeway y la teoría sobre el advenimiento de la democracia. Así, diremos que en el período anterior al siglo VI a.n.e, existe en Grecia una forma dramático-trágica con la que se rinde culto al rey, mediante danzas y música, deduciendo que desde el *más allá*, el jefe seguirá protegiendo a la tribu. Se da, a mediados del siglo V un proceso democratizador, simultáneo a la introducción en Grecia del rito dionisiaco, cuyas características se asemejan, por efecto de un camino sincrético entre la religión griega y la egipcia, al culto de Osiris, *Dios-hombre* y verbo encarnado que muere y resucita redimiendo los pecados de los hombres.

Nelson Pierrotti, en su escrito “*El teatro dramático en el Antiguo Egipto*”³⁴, cita la forma en la que se despliega el drama de la pareja divina “*Isis-Osiris*”, por la venganza del hijo (Horus) contra Seth. Al respecto, tiene en cuenta la existencia de *coros* en Egipto que participan de la ceremonia religiosa, a modo de acompañamiento de los distintos episodios. No es tampoco indiferente la constitución de diálogos entre el héroe y el dios.

En nuestro análisis, diremos que, simultáneamente al desarrollo de la democracia, el teatro en Grecia se tecnifica dando lugar a distintas formas de representación trágica, como las expuestas por Aristóteles, en las que se adicionan actores y gradualmente suprime el efecto del coro; ya en este sentido, no diremos que la tragedia “*muere suicidándose*” ante la razón socrática, pues, hubo tragedia sin coro

³² CSAPO Eric & MILLER Margaret Christina. Op. Cit., pág. 398

³³ JAEGER. W. “*Paideia*”, Fondo de Cultura Económica, México, 11ª ed., 1995, p.223

³⁴ PIERROTTI, Nelson “*El teatro dramático en el Antiguo Egipto*” Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2006. [Disponible en línea]

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=23386>

tiempo anterior al de Esquilo y Sófocles, en el que el fundamento no fue la música, sino la muerte, estrictamente.

Dada la primera hipótesis -y respecto al problema de la *uncausalidad* en "*El origen de la tragedia* mencionado"- diremos que en el ámbito mitológico, la historia de Dionisio está sujeta a una visión matemática, astrológica y musical adquirida gracias al saber osiríaco-egipcio. A su vez, no puede hablarse, según lo analizado por nosotros, de un estilo único de teatro trágico supeditado necesariamente al desmembramiento y resurrección del Dios que expía culpas. En esta ocasión, preferimos hablar de distintas formas de expresión de lo trágico en la que la música adquiere mayor o menor importancia según el grado de perfección técnica e intenciones del dramaturgo. Lo cierto es que han existido y existen, en rigor, tragedias sin *coro* ("*Apología de Sócrates*" es un ejemplo), al tiempo que el suceso trágico, según los estudios de dramaturgia del siglo XX -situados en la perspectiva de análisis psicológicos e importancia de la emoción, y referidos también al método de *Konstantín Stanislavsky* - no acaece en el escenario, sino más bien en el espectador mismo de la obra.

"El nacimiento de la tragedia" -en el espíritu de la música- de Friedrich Nietzsche: horizonte filosófico de análisis.

Culminaremos el presente escrito dialogando sobre la esencia de la obra nietzscheana, intentando diferenciar claramente dos órdenes de estudio: el primero, el signado por la esfera histórica y que ya hemos tratado extensamente; el segundo, el relacionado con el análisis de la obra, en tanto interpretación filosófica, para lo cual nos valdremos del libro "*Nihilismo y secularización*"³⁵ de Vincenzo Vitiello -traducido al castellano por Gerardo Losada-.

Vitiello describe la semejanza existente entre la separación que de Filología hace Vico, respecto de la filosofía y crítica de Nietzsche hacia la filología, en sentido amplio. Así, podríamos decir que Vico distingue entre una filología que se ocupa de la relación palabra-cosa, a la que denomina *historia verborum*, y la filología que se ocupa, por otro lado, de las ideas que corresponden a las palabras, llamada *historia rerum*. La segunda se alcanza en la unidad de las dos formas, es decir, en la unidad que trasciende tanta a la palabra, como a la cosa y su relación. Es notable cómo la división propuesta por Vico es semejante a la escisión que hace Carnap de la semántica, quien distingue -por efecto de la influencia de la *lógica-matemática* formulada por Frege- entre "*teoría de la extensión predicativa*" y "*teoría de la intensión de los significados*"; sin embargo se trata de una semejanza que no va más allá de la curiosidad filosófica, ya que la intención de ambos autores es radicalmente distinta.

Vitiello cita el mayúsculo problema de Cratilo, a saber: ¿Qué pone en relación a las "*phonaí*" -voces irreductibles- con las cosas? Platón responde: la *imitación*: "*La palabra -el sonido-, hace un signo porque imita a la naturaleza*"³⁶; luego, también se infiere que toda imitación se produce entre elementos del mismo género, de modo tal que el movimiento imita necesariamente al movimiento. Todos los entes, al parecer de Platón, tienen *sonido* y *figura* (*phoné kai schema*) y muchas también tienen color. Así, la palabra -*phoné*- hace directa referencia a la *ousía* de la cosa, a la esencia, es decir, a *aquello que participa del ser*. Es por esta originaria copertencia entre *figura* y *sonido* que la voz puede significar a las cosas, aún cuando la escucha del sonido está separada de la visión del gesto.

Según Vico, las lenguas deben haber comenzado a partir de la ejecución de voces monosilábicas, a las que denomina *jeroglíficos sonoros* "*con los cuales resulta*

³⁵ VITIELLO, Vincenzo. "*Secularización y nihilismo*". Jorge Baudino Ediciones. s.l. 1999

³⁶ VITIELLO, Vincenzo. Op. Cit.,pág. 65

que han hablado todas las naciones en su primitiva barbarie³⁷. Pues bien, la relación se da, en cuanto se entiende que esos jeroglíficos son voces-gesto: “el bramido que acompaña el brazo en el esfuerzo por lanzar el arma, el canto monódico que entona quien lleva sobre sus hombros al compañero muerto, la gritería de las danzas de cazas, o de las fiestas báquicas³⁸”

Vitiello busca recordar entonces, a través de Vico, que el lenguaje originario del hombre se vislumbra en el acompañamiento que se sucede por parte del gesto o figura a la voz o sonido, y cuyo origen es el sentimiento, la *vitalidad* singular y a la vez universal.

Sujeto inevitablemente a la filosofía de Schopenhauer, en “*El nacimiento de la tragedia*” Nietzsche tiene como presupuesto el hecho significativo de entender a la música como lenguaje universal a-conceptual y a-figurativo, anterior (¿ontológicamente?) a todo tipo de lenguaje otro.

No es difícil hallar la relación que Vitiello hace entre Nietzsche y Vico, pues, el gesto hace referencia al principio estético apolíneo, más la voz es signada por lo dionisiaco, hasta el punto de concluir sobre la convergencia artística final en la tragedia, “donde Dionisio habla la lengua de Apolo, pero finalmente Apolo habla la lengua de Dionisio³⁹”. Esa fuente vital que Vitiello llama “sentimiento”, aludiendo a Schopenhauer, Nietzsche la denomina “*complejo de representaciones inconscientes y de estados de voluntad*”, constituyéndose tanto palabra, gesto como sonido en formas más o menos eficaces de comunicación. En Nietzsche se presenta un interesante problema teórico vinculado al desdoblamiento constante de los conceptos recién mencionados; es justamente esta circunstancia la que nos llevará al lugar que queremos.

El sentimiento, como representación, ha de dividirse en imagen, y a su vez en algo distinto de la imagen, en cuanto se encarna en el símbolo, por ejemplo, el gesto del actor, el movimiento del bailarín. De esta manera, explica Vitiello “*el lenguaje de los gestos no es un medio a través del cual el sentimiento se comunica, más bien es la expresión propia del sentimiento*”⁴⁰. Sin embargo, Nietzsche aclara la dualidad, otra vez, del sentimiento, siendo la imagen, evidentemente, su lado visible y superficial; *a priori*, la imagen expresa –aún más allá de la figuración conceptual de la poesía o del pensamiento-, y des-oculta “*la multiplicidad del sentir*”. En este sentido, el sonido es la expresión misma de la voluntad -una-. Pero el juego suscita un nuevo desdoblamiento en la esfera de la música, pues, el sonido se subdivide en rítmica y armonía, en tanto aspectos exteriores y figurativos de la voluntad. Ahora, finalmente, Vitiello se pregunta cuál es el lado no figurativo del sonido, ya que *a fuer de* su íntima relación con Schopenhauer, sería propio afirmar la anterioridad de la música ante toda otra forma de expresión.

Mas ¿cuándo llega el ser humano natural al simbolismo del sonido? ¿Cuándo ocurre que ya no basta el lenguaje de los gestos? ¿Cuándo se convierte el sonido en música? Sobre todo, en los estados supremos de placer y de displacer de la voluntad, en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte, en suma, en la embriaguez del sentimiento: en el grito. ¡Cuánto más potente e inmediato es el grito, en comparación con la mirada! Pero también las excitaciones más suaves de la voluntad tienen su simbolismo sonoro: en general, hay un sonido paralelo a cada gesto: pero

³⁷ VITIELLO, Vincenzo. Op. Cit.,pág. 66

³⁸ *Ibíd.*,

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Op. Cit.,pág. 208

⁴⁰ VITIELLO, Vincenzo. Op. Cit.,pág. 68

*intensificar el sonido hasta la sonoridad pura es algo que sólo lo logra la embriaguez del sentimiento.*⁴¹

Así, puede establecerse en forma inmediata la correspondencia entre la teoría de Vico y la filosofía nietzscheana, donde el lenguaje primigenio, el idioma original de los hombres, es el grito: la sonoridad que será figurativamente acompañada por el gesto: *"Nunca hay música que no tenga imagen y figura. Y si en "El nacimiento de la tragedia" Nietzsche afirma que la música "no tiene necesidad de imagen sino que solamente la tolera junto a sí, sin embargo dice también que "la música mueve a una visión simbólica de la universalidad dionisiaca y da a la imagen simbólica su más alta significatividad".*⁴²

Hemos visto ya, los argumentos que cita Vitiello sobre la anterioridad de la música como lenguaje primero y causa, en el *coro*, de la tragedia. Sin embargo, la tesis sobre la originalidad de la música en la tragedia puede ser discutida; con ese espíritu es que citamos a Pierre-Aimé Touchard en *"Apología del teatro"*, quien dice:

*La carne y el pensamiento del hombre son su materia, y sólo a través del peligroso medio que ofrece esa materia, flexible y polimorfa, debe expresarse. La meditación solitaria, al ahondarse en una comunión mística con la humanidad entera, se transforma así en otra clase de comunión, más directa y sensible aunque no menos misteriosa. El espectador entra en la comunión por medio de ese hombre que se mueve en la escena, pero comulgando al mismo tiempo con él.*⁴³

En lo que sigue, daremos nuestra miserable opinión acerca de la obra nietzscheana, incitando al diálogo convergente sobre un punto de lateral importancia, a saber, la significatividad del silencio pronunciado durante el suceso trágico: la muerte del héroe. En nuestra inspección de *"El nacimiento..."*, entendemos que Nietzsche menciona tan sólo una vez la palabra *"silencio"*; es en el párrafo séptimo, al advertir lo siguiente: *"Negamos esto en silencio"*. Luego, creemos que en el momento de mayor tensión dramática; cuando grita Prometeo y Edipo sangra -sin sentido-, el escenario está vacío y los coros, callan. ¿Qué es, pues, este silencio tan desbordante de imágenes y de signos?

Touchard nos dice que la atmósfera trágica -o *tensión dionisiaca*- es creada por el espectador que se siente -en su interpretación de la obra-, a su vez, interpretado por compartir el mismo destino y peligro fatal que sufre el personaje: la muerte. Es en ese instante manifiesto de lo absolutamente inefable que el espectador se halla en comunión dionisiaca con todo hombre, pues no hay ya en el teatro un complejo diferencial *"espectador-actor"* (o lo que podríamos traducir como sujeto-objeto), pues, el silencio gritado y la ausencia develada *figuran* -paródicamente- el despedazamiento del héroe trágico: es en el instante augusto del silencio comunitario cuando el sentido mismo es quebrado por lo absolutamente indecible, y la obra toda se *desborda* en sí misma; allí posa Dionisios, cuyo misterio (*myein*) inagotable se revela en el silencio musical que figura la muerte del héroe trágico -imitador de Dionisio-, y ofrendado a Dios.

⁴¹ NIETZSCHE, Federico. *"La visión dionisiaca del mundo"*, en *El nacimiento de la tragedia*, (traducción de Andrés Sanchez Pascual), Madrid, Editorial Alianza. [Disponible en línea]: http://www.nietzscheana.com.ar/la_vision_dionisiaca.htm

⁴² VITIELLO, Vincenzo. Op. Cit., pág. 71

⁴³ TOUCHARD, Pierre-Aimé. *"Apología del teatro"*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961. pág. 10

En lo que se refiere a la transformación del espectador (aún si fuera “*espectador ideal*” como enuncia Nietzsche respecto de A. W. Schlegel) éste deviene, durante el éxtasis, en protagonista; de modo que “*el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial*”⁴⁴: Sólo entonces el esclavo se libera y hombre y hombre, y hombre y naturaleza se funden fraternalmente en la armonía que teje una desbordante reconciliación de lo otro con lo uno. Pero, es lícito advertir que el espectador -devenido en actor- “*contempla*”, actúa y experimenta el misterio dionisiaco de la muerte y resurrección del Dios-hijo, o verbo encarnado; así, el supremo instante de la muerte manifiesta “*llama*” al silencio. La resurrección es la promesa de una lira exultante. Tocuhard explica la invocación al acto meditativo propio de la escena teatral:

*El silencio de que el teatro se rodea nos proporciona también una lección: el espectador no siente ya la necesidad de comunicarse con sus compañeros por medio de la palabra, ya sea porque se satisface en ese retorno hacia sí mismo, a su silencio meditativo, o porque se siente ligado a los demás por una comunión más íntima aún que la que expresa con la palabra. [...] La meditación solitaria, cuando alcanza su máxima profundidad, nos hace comprender que el destino individual es solidario del destino de la comunidad. Sea como fuere, lo importante es señalar desde ahora que basta esa tragedia muda e irracional que representa la danza del fuego para apasionar al hombre, y ello porque distrae su silencio. Así, pues, el teatro sólo puede ser un inspirador de silencio, y muy bien puede no aspirar a provocar esa silenciosa meditación.*⁴⁵

No compartimos con Nietzsche la concepción *unicausal* de la música coral - adscribiendo a este análisis los estudios de Vitiello- como origen de la tragedia, en sentido estricto. En cambio, entendemos al silencio como figuración de la tensión Dios-hombre, y aún más, de la contingencia inherente a esa relación inconmensurable. Pero, ¿a qué se debe primordialmente esta diferencia? La respuesta la hallamos gracias a Roland de Reneville, en rigor: “*Mientras que el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al Silencio*”⁴⁶; en Nietzsche, la música, concebida a través de Vitiello como grito o “*jeroglífico sonoro*”, es figurada por las imágenes apolíneas: el éxtasis místico se sucede por el desborde chispeante de la música y de las imágenes, que develan al *Uno primordial*. Por nuestra pobre y lodosa opinión, creemos que el éxtasis se da en el silencioso instante en el que se quiebra la relación sujeto-objeto, y el protagonista *contempla* la muerte y resurrección de sí mismo -a través del héroe-, más la contingencia de los otros, en él. Así, creemos que Nietzsche explica el surgimiento de la tragedia en un sentido meramente ligado a la dimensión estética, y no misteriosa, de tal que la música, a-conceptual y a-figurativa, es “*pintada*” (En referencia directa a Wittgenstein) por la poesía que a su ritmo y armonía se atiene; en nuestro caso, y no lejanos ante el saber de un *silencio musical*, creemos que el coro griego se funde, así como los sucesos dramáticos acaecidos, en el silencio trágico y contemplativo de la existencia misma.⁴⁷

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. “*El nacimiento de la tragedia*”. Editorial EDAF. 15º edición. Buenos Aires, 2002. pág. 65

⁴⁵ TOUCHARD, Pierre-Aimé. Op. Cit., pág. 10

⁴⁶ RENEVILLE, Roland De. “*Poetas y místicos*”. En revista: *El hijo pródigo*. México. Año II, Vol IV. Nro 19. Octubre 1944; pág. 59 a 69. Traducción: César Moro.

⁴⁷ **Sobre el silencio**: “*Se trata de un Verbo silencioso, de una palabra que habita en el silencio de Dios*”.

De este modo, hemos intentado argumentar y fundamentar nuestras dos hipótesis primeras, a saber, que en el orden histórico no es posible que la tragedia tenga su origen sólo en el *coro* -en relación al título de nuestro escrito: sobre el problema de la *unicausalidad* en "*El nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche*". Por otro lado, hemos también establecido la distinción de dos órdenes de lectura de la obra, al hablar de una esfera filosófica de análisis en la que, utilizando el pensamiento de Schopenhauer -quien afirma la *a-temporalidad* e *in-espacialidad* de la música (idea compartida por Alejandro Dolina)- le posibilita decir a Nietzsche que el *coro* -originario- es *causa* de la tragedia. Ahora bien, en ese ámbito de discusión quisimos expresar nuestra preferencia por un origen de la tragedia en la muerte como destino -a pesar de Pierre-Aimé Touchard- y figuración de ella a partir del silencio contemplativo. Pues, esta última reflexión es la que nos pondría más atentos ante la teoría *heideggeriana* sobre el silencio originario del ser, que "*resuena*" y retorna a la verdad, como fuente de formulación de la palabra poética y el canto⁴⁸. A modo de conclusión, mancharemos la última página suponiendo que: "*la tragedia [vivida] sumerge al hombre en el más augusto, oceánico (Nunu) y solitario silencio, pero, esencialmente, en la esfinge y filosófica pregunta: «¿por qué?» y sutil respuesta: «porque», contemplativa de la resurrección misteriosa*".

⁴⁸ Recomendamos la Conferencia de Jorge Eduardo Rivera: "*El silencio originario en el pensar de Heidegger*" pronunciada el 17 de junio de 1997 en el marco del ciclo para estudiantes universitarios "Pensamiento y silencio", organizado por el Centro de Estudios Públicos. [Disponible en línea]:

<http://64.233.169.104/search?q=cache:UGA1ghSI1Z0J:red.heidegger.googlepages.com/elsilenciooriginarioenelpensardeHeid.pdf+el+silencio+originario&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=ar> o bien red.heidegger.googlepages.com/elsilenciooriginarioenelpensardeHeid.pdf