

El principio dionisiaco y la función social de la tragedia

Hugo Francisco Bauzá
(UBA-CONICET)

A la memoria de Norberto Rodríguez Bustamante

La tragedia ocupaba el lugar de más preciada jerarquía de entre las creaciones de la cultura griega y aún hoy sigue gozando de buena acogida en la escena universal, con la diferencia de que se ha apartado del ámbito ritual en el que los griegos la situaban en sus orígenes (Bauzá, 1994). En efecto, esta forma dramática estaba consagrada a una esfera celebratoria en homenaje a Dioniso, figura singular del panteón clásico mediante la cual se hacía referencia al flujo ininterrumpido de lo vital que, a través de un sinnúmero de metamorfosis, hacía patente su manifestación. Por otra parte, la irrupción de lo dionisiaco en la escena trágica invierte los términos naturaleza/cultura y muestra, en lo que a estructura social corresponde, algo así como el revés de la trama.

A esos orígenes dionisiacos corresponde añadirle el culto a los héroes, es decir, a los antepasados ilustres que irrumpen en el marco de la escena. Se produce, en consecuencia, una suerte de sincretismo entre el dios que padece una serie de tormentos hasta que alcanza la muerte y, tras ésta, su apoteosis o transfiguración y su reemplazo, en el marco de la "skené" por la figura de seres heroicizados que también son sometidos a numerosos padecimientos hasta que luego de un desenlace trágico alcanzan cierto grado de inmortalidad. Tal, por ejemplo, lo que apreciamos en el caso de *Edipo en Colono* o en las piezas que griegos y romanos dedicaron a la figura de Heracles, el Hércules de los latinos.

Si bien este esquema simplista no rige, por cierto, para la totalidad de este tipo de piezas dramáticas, parece, con todo, erigirse como estructura medular.

Los héroes son los antepasados "ilustres" a los que, a causa del carácter ejemplar de sus acciones, el imaginario de los antiguos elevó a una dimensión supra-humana y, en consecuencia, les tributó culto. Empero, no conviene des-

estimar el perfil sociopolítico de ese hecho –tal como ha subrayado Bermejo Barrera (1979, pas)– toda vez que con ello se pretende consolidar una estirpe o, en otro lenguaje, perpetuar una forma de poder –la continuidad, en el marco del gobierno de tal o cual “pólis”– de determinadas familias.

En la cultura griega la tragedia se desarrolló en el reducido marco temporal de unas pocas décadas. En efecto, la primera obra conservada, *Las suplicantes* de Esquilo, una suerte de fábula lírica sobre las Danaides, si bien su fecha de composición nos es desconocida –se conjetura que del 490, aun cuando Lesky (1968: 271) propone otra datación–¹ es, sin lugar a dudas, anterior a *Los persas*, que fue representada en el 472, y la última que ha llegado hasta nosotros, *Las bacantes* de Eurípides, subió a escena en el 405, tras la muerte de su autor.

Observada en ese marco histórico –que se extiende por espacio de menos de un siglo– la tragedia griega se presenta también como un “arte de lo político”² en la que es posible estudiar el nacimiento de la democracia ateniense, atendiendo especialmente a los conflictos que la atraviesan, en particular los que corresponden a la época de Efialtes, el predecesor de Pericles a la cabeza del partido democrático, misteriosamente asesinado en el 461, tal vez a instancias del aristócrata Cimón.

En ese trasfondo el drama griego, lejos de conformar una torre de marfil, se impone como una caja de resonancia que permite articular las ideas y doctrinas de la comunidad política, lo que por otra parte le confiere un valor de intemporalidad cuyo influjo perdura aún en nuestro tiempo. Para mostrar la permanencia de ese “mélange” entre arte dramática y política, evoco –de entre tantos ejemplos que podrían aducirse– el hecho de que Anouilh, al recrear, en 1944, en su *Antígona* a una figura clásica, incitaba, a través de una suerte de metalenguaje, a la resistencia en el marco de un París sitiado por los nazis o, en nuestro pasado reciente, cómo diversas especies dramáticas representadas en Buenos Aires durante el período dictatorial, ya de manera explícita, ya en forma velada, denunciaban valientemente lo opresivo de la situación.

Por otra parte, la tragedia apunta a lo intemporal en la medida en que despliega en escena temas y situaciones sustanciales de la naturaleza humana –las que, desde los griegos hasta nosotros, siguen siendo las mismas–, por lo que le es aplicable lo que argumenta Tucídides respecto de la historia: es un “*ktéma es aei*” ‘una adquisición para siempre’ (Lesky, 1968: 122).

Para los primeros teorizadores sobre el “*métier*” escénico que, en el caso griego –subrayamos– era poético dado que la poesía era su soporte expresivo, el teatro es producto de un “*enthousiasmós*” de naturaleza divina, de una inspiración que producía manía –es decir, locura– al poeta que lo compone, la que, a través de la obra, alcanza a los actores y también, por medio de éstos, al público.

Es por esa circunstancia, según insiste Platón en *Ion*, en *Fedro* y en otros diálogos, que el teatro participa del ámbito de la mánica, del amor e incluso de la filosofía, simplemente porque se halla bajo la órbita de Eros. Así, por ejem-

plo, en el *Banquete*, en el pasaje en el que hace el elogio de este “*daimon*”, destaca el filósofo que a través del teatro se busca una “*liberación*”, con lo que vuelve a cobrar vigor la figura del citado Dioniso, precisamente el dios al que Anacreonte, Nonno, Plutarco y otros autores griegos, repetidas veces designan con el calificativo de “*lyaios*”, vale decir, el que libera de preocupaciones, en especial, de las de la muerte.

De acuerdo con los datos que Aristóteles nos proporciona en su *Poética* la tragedia era un arte múltiple en la medida en que enlazaba diferentes tipos de expresión: poesía, música, danza, escenografía, sincréticamente amalgamadas en el propósito de infundir el “*páthos*” que se cristaliza en la acción dramática. Desgraciadamente, de ese vasto complejo escénico sólo nos ha llegado el texto literario y carecemos del resto. No contamos con el texto espectacular, así como tampoco nos han llegado ni el registro musical, ni las apuntaciones escénicas que debían regular el movimiento de los coros. De esos elementos no poseemos sino escasas referencias que nos permiten, al menos, intuir lo singular y omniabarcante de un espectáculo que conmovía a multitudes. Amén de esas consideraciones, el otro aspecto digno de ponerse de relieve toda vez que se habla de una tragedia clásica es conectarla con sus orígenes dionisiacos y, en consecuencia, con los “*efectos liberadores*” implícitos en la referencia a esta deidad.

Esta figura, a la que los romanos identificaron con Baco y que el público moderno, en primera instancia, asocia con el vino y con la fertilidad, se presenta en la mitología clásica como la potencia con la que se alude a la naturaleza y, por extensión, a la fuerza vegetativa. Dioniso es, por lo demás, el símbolo de la esencia divina que todo lo abarca. Entre otros atributos referidos al marco de su competencia, los efectos enajenantes de la vida son los que producen la fuerza liberadora que permite ir más allá de los límites impuestos por lo formal o, en lenguaje de Nietzsche, por el principio de individuación. El *fluir vital* simbolizado por lo dionisiaco está por encima de las formas y precisamente por eso su ámbito de manifestación son las mutaciones y las metamorfosis. Dioniso no se interesa por la falacia de un ser estable, sino que atiende a los procesos y a las transformaciones que, en definitiva, son los que constituyen la vida misma y en ese orden el teatro –atento a ese principio dionisiaco– es “*acción que se desenvuelve en el tiempo*”, la que tiene la *taumaturgia* de variar, de representación en representación, pues cada una es diferente dado que son distintas tanto las actitudes de los actores –aun cuando representen una misma escena– como las del público. De ahí que cada representación constituya una unidad artística independiente.

Dioniso es también el dios de la fiesta, es decir, de un rito situado en un “*tempo*” mítico en el que, al romperse los límites formales por obra del citado efecto “*liberador*”, es posible al hombre tomar conciencia de lo Abierto o, en otro lenguaje, de la noción de Totalidad.

Durante la fiesta dionisiaca que, en esencia, es la fiesta del teatro, opera la

maravilla de borrar las fronteras que separan las diversas formas de lo viviente (Segal, 1982: 41), lo que da origen a todo tipo de alteraciones y ambigüedades: así, en el mundo antiguo, el dios de rostro afeminado muda su figura en animal o en planta, de la misma manera que en el teatro de nuestros días, por efectos de esa misma taumaturgia, tal o cual actor, en el espacio mágico de la escena, se transmuta en tal o cual personaje.

El poder de Dioniso es ineluctable; no existe fuerza capaz de oponerle resistencia. Quien lo intenta paga esa osadía con la locura, que es una suerte de posesión del dios —el "sparagmós" o 'despedazamiento ritual' en homenaje al mismo Dioniso—, tal como por ejemplo nos lo muestra Eurípides en sus *Bacantes*. "Mutatis mutandis", también víctima de esa fuerza, halla la muerte Sebastián —en *Suddenly last Summer* de Tennessee Williams— a través de otro "sparagmós" que, igual que en el teatro griego, no ocurre en escena, sino que es narrado por un "ángelos", en este caso la prima de la víctima, que lo refiere tras haber sido drogada e hipnotizada por el doctor Cukrowicz.

En *Las bacantes* el desdichado Penteo halla la muerte de manos de su propia madre, posea ésta de un éxtasis provocado precisamente por Dioniso por haber pretendido, en vano, oponerse a la introducción de esta deidad en la ciudad de Tebas.

Desde la esfera de lo socio-político Penteo representa el estado, las leyes y lo normativo, los que ceden ante la potencia de lo dionisiaco; éste se impone, en consecuencia, como la fuerza de la naturaleza que lejos de estar anulada irrumpe victoriosa en medio de la cultura, haciendo patente los efectos devastadores que pueden darse si, a la par de lo racional y civilizado, no se atiende también a la sin razón y pasional, que es también otro perfil de la naturaleza humana.

La lectura "winckelmanniana" del clasicismo griego, que sólo prestaba atención a lo apolíneo como clave de la "sophrosyne" 'serena templanza' de lo helénico, había opacado el aspecto dionisiaco. El "revival" de éste se da merced a las ideas que Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia*, las que exaltan este poder como el otro perfil de lo griego: el sombrío, el irracional, el inescrutable, el que anida en el insondable inconsciente, el animal, en suma, que se da de manera complementaria con el de Apolo: la luz, la claridad, el orden, lo racional.

Inspirado en esa lectura el helenista irlandés Dodds (1980), en un libro que ha alcanzado notoria celebridad, ha subrayado en la cultura griega la presencia, por medio de diversos rituales y en especial del dionisiaco, de esos aspectos oscuros que albergan en lo más profundo de la naturaleza humana y a los que la razón infructuosamente pretende ponerles freno. En tales festividades Dodds encuentra resabios de estados salvajes lo que, en una exégesis antropológica, le permite compararlos con otros similares que advierte en culturas que no tuvieron ningún contacto con la griega.

En *Las Bacantes* Eurípides nos sitúa frente a una mascarada trágica me-

dante la cual el dramaturgo celebra el triunfo de lo maravilloso y la apoteosis de lo dionisiaco, con lo que no sólo conecta la tragedia con el homenaje ritual a esa deidad, sino que también nos hace patente la fuerza de lo pasional, de lo ineluctable y, por sobre todas las cosas, de lo "misterioso" que habita en cada uno de nosotros. La presencia de Dioniso y su efecto "liberador" parece mostrarnos la estructura subyacente "toda vez que pone sobre la escena trágica el costado sombrío y enigmático del ser hombre". Según una apreciación histórico-antropológica, en el caso de las piezas de la antigüedad, esta estructura-base estaría conformada por los primitivos rituales ctónicos de la época preclásica.

Lo extraño, y en cierta medida paradójico, es que la tragedia, celebrada oficialmente en Atenas, símbolo excelso de "pólis" armoniosa —tal como destaca Esquilo en *Las Euménides*—, es un género dramático vinculado, desde sus orígenes hasta la última de las piezas griegas conservadas, con una instancia que representa el principio desestabilizador de los límites y leyes con los que precisamente está estructurada la ciudad-estado. Y es por esa causa que Platón, atento al efecto catártico que esta especie dramática provoca en los espectadores, condena este género y desaconseja su representación en la ciudad ideal que propugna en su *República*.

La tragedia, a la vez que pone de manifiesto la desmesura, muestra también lo caprichoso de la Fortuna que tanto derriba de golpe al aparentemente favorecido por el hado, cuanto exalta al desvalido; Agamenón, Ajax o Edipo son ejemplos harto locuaces de esa paradoja trágica.

Este género no sigue la marcha ordenada de una fase a otra de la existencia, sino que se detiene en mostrarnos situaciones límite, momentos fugaces, la inestable cohabitación de los opuestos y la tensión a punto de estallar. Lo atrevido de sus metáforas y metonimias y el aspecto muchas veces subversivo de los parlamentos ponen al descubierto el carácter desestabilizador de su naturaleza trágica.

La tragedia celebra la figura de un dios transgresor, que en cierta medida simboliza la exaltación de la "hybris" 'soberbia', cuya epifanía se manifiesta en su condición de "lyaios": en ese orden, el vino y su poder enajenante deben ser vistos como su atributo, en tanto que la orgía se impone como un acto ritual del reconocimiento a su potestad y del culto a su persona.

Por lo demás, a través del citado ejemplo de *Las Bacantes* o, en lenguaje moderno, a través de cualquier manifestación dramática de género trágico, se nos muestra a Dioniso —o, en otras palabras, al principio dionisiaco—, en definitiva, como garante del orden. En efecto, en esta pieza el dios hace que Penteo muera para que la ciudad, tras haber aceptado su culto, recupere el equilibrio momentáneamente perdido. De ese modo se cumple el esquema de análisis que las lecturas tanto sociológicas como estructuralistas ponen de manifiesto respecto de este género dramático: es preciso que el héroe sucumba de manera trágica para que el orden y la armonía vuelvan a restablecerse.³ Esa

curiosa articulación social de la tragedia griega se aprecia también en el horizonte de la dramaturgia universal, desde los dramas de Shakespeare hasta los de Ibsen y, en nuestro medio, por ejemplo, en las piezas de Sergio De Cecco, Leopoldo Marechal o Griselda Gambaro.

En ese juego de ambigüedades, la figura de Penteo en *Las Bacantes* o del héroe trágico en general, se presenta como la de un "phármakon", en el doble sentido del término, es decir, quien provoca la crisis con su obcecación y, a la vez, como su remedio dado que, al ser inmolado como víctima propiciatoria, restablece el equilibrio, temporariamente interrumpido. El héroe trágico se impone como una de esas figuras clave que alteran y desarticulan el viejo orden, pero que, sin embargo, por efecto del mismo principio dionisiaco —que no es otra cosa que la vida que nunca cesa— permite que los despojos de ese viejo orden se recombinen dando origen a un orden nuevo. De ese modo se pone de manifiesto que el equilibrio o "sophrosyne" no es un bien adquirido para siempre —el citado "ktéma es aei" de Tucídides—, sino un logro transitorio que en cualquier momento puede desmoronarse, tan pronto se desarticula el juego de fuerzas sobre el que se halla sustentado.

Respecto de la función social de la tragedia, los miembros de la Escuela de Cambridge,⁴ influidos principalmente por la obra de Frazer, al proponer un análisis de esta forma dramática al margen de la interpretación tradicional, ponen al descubierto las estructuras sociales y rituales subyacentes en el género trágico, mostrando cómo el tramado exterior en realidad está condicionado por esas estructuras. Así, la línea antropológica iniciada en Francia por Gernet (1981)⁵ subrayó en la tragedia el "agón" entre sistemas de valores contradictorios y tensiones sociales en pugna. En ese orden, Vernant (1974) se valió del ejemplo de la tragedia para mostrar cómo una determinada sociedad articula las contradicciones existentes en su interior y, de ese modo, habló de esta forma dramática como "el terreno de lo problemático", un ámbito experimental donde se cuestionan las instituciones tradicionales, los hábitos y la moral; un espacio escénico en el que se hace patente la disolución de los valores tenidos como absolutos y, en consecuencia, la toma de conciencia del relativismo a que están expuestos estos mismos valores. Desde esa lente la tragedia se proyecta como el campo de lo posible e incluso de lo virtual.

En esa exégesis apreciamos que la aproximación sociológica se emparenta con la estructural en la medida en que para ambas la realidad sólo existe a partir de las construcciones espirituales, sociales y lingüísticas del sujeto que las piensa, lo que se impone como un imperativo desde los trabajos de Foucault; pienso, principalmente, en *Historie de la folie à l'âge classique*, donde el estudio presenta la evolución de las ideas sometidas al relativismo de diferentes contingencias históricas y en *Les Mots et les Choses* en la que Foucault propone una suerte de "arqueología de las ciencias humanas", según la cual el conocimiento es pasible de las diversas mutaciones que operan en el marco de la cultura; en ese aspecto, las diferentes interpretaciones propuestas sobre la

tragedia griega nos la presentan como un ámbito abierto a pluralidad de lecturas.

Por otra parte, el análisis estructural de esta forma dramática ha puesto de manifiesto la existencia de una diversidad de códigos, donde los aspectos rituales, políticos, psicológicos, sociales y lingüísticos de una cultura se enlazan entre sí y hallan su expresión plástica en el "agón" escénico. En ese vasto tramado cada código representa una suerte de "microcosmos" del orden social y en ese juego Dioniso, con su poder "liberador", desempeña un rol decisivo pues desata los lazos parentales, sociales y políticos mediante los que se articula la "pólis" y de esa manera pone al descubierto el revés de la trama.

El papel desestabilizador de Dioniso cuestiona los códigos normativos, desestructura la organización de la ciudad-estado, e incluso, lo más sorprendente, es que por efecto de ese "élan" dionisiaco el "mensaje" del texto muchas veces puede contener "algo que, no sólo no se encontraba en el mismo código", sino que además puede estar dirigido a destruir ese código" (Segal).

El carácter desestabilizador implícito en lo dionisiaco nos advierte sobre los significados velados, nos alerta sobre las estructuras implícitas en lugar de atender sólo a las manifiestas: en ese sentido, lo dionisiaco provoca una suerte de mundo al revés que nos permite percatarnos de la estructura subyacente, la que hoy ponen de manifiesto los análisis estructurales, sociológico o psicológico aplicados al estudio de esta especie dramática.

La presencia de lo dionisiaco en la tragedia —y con ella su efecto desestabilizador— hace patente la oposición entre naturaleza y cultura o —en lenguaje de Lévi-Strauss— entre lo crudo y lo cocido, lo que no es más que la tensión entre "physis" y "nómos", es decir, entre naturaleza y convención, dicotomía vital en el pensamiento griego del siglo V a. C. y que se polarizará aún más en la centuria siguiente por influjo de la sofística (Jaeger, 1962: 263-302).

De un lado se alinean la "pólis" y las instituciones respaldadas en los "nómoi" y en las deidades olímpicas; del otro, la fuerza ineluctable de la naturaleza, que pugna por imponerse. Lo dionisiaco es el elemento "liberador" que desencadena el conflicto y la tragedia se erige, por tanto, como un microcosmos privilegiado en el que es posible apreciar el juego agónico de fuerzas contrastadas y, de ese modo, evitar que la crisis invada la "pólis". El marco escénico se impone como un ámbito en el que Dioniso hace galas de su luctuosa epifanía, pero se trata de un "espacio acotado" —limitado por el ámbito de la escena— que evita que ese efecto desestabilizador se expanda a través de los espectadores, dañe las estructuras sociales y desarticule la ciudad-estado; antes bien, la tragedia permite apreciar en el marco mágico de la "skéné" los alcances nocivos a que conduce el "desmadre" desmedido de lo pasional.

La celebración del culto dionisiaco por parte de los atenienses en las festividades urbanas, en las que la representación de tetralogías cumplía un rol decisivo, muestra la "sophrosyne" o equilibrio de esta ciudad-estado que acepta, dentro de ciertos límites, la irrupción de lo irracional. Tal la función catalizador-

ra de la tragedia, según la entrevistaron Aristóteles (1449b) y, tras sus pasos, otros teorizadores del género trágico.

Notas

1. Lesky (1968), siguiendo la opinión de Murray (1964, 48), aún cuando esa cronología recientemente ha sido motivo de controversia.
2. Ad hoc remitimos al luminoso trabajo de Meier (1991).
3. Tal, por ejemplo, la lectura que de lo dionisiaco aplicado al héroe trágico hace Girard (1972: 189) cuando respecto del dios habla del "fureur homicide".
4. Forman parte de esta Escuela F. Cornford, G. Murray y J. Harrison —esta última a la cabeza—; el propósito de los miembros de la Escuela de Cambridge fue aunar los logros de la ciencia antropológica entonces en ciernes, con los resultados de la filología, en aras de explicar el mito y la cultura de los griegos. Sobre este grupo remitimos a F. M. Turner, (1981: 121-134).
5. En la lectura antropológica de Gernet (1981) se alinean J.-P. Vernant, M. Detienne, P. Vidal Naquet y J. C. Bermejo Barrera, entre otros estudiosos de la cultura griega.

Bibliografía

- Bauzá, Hugo Francisco, 1994. "Las bacantes de Eurípides: La fuerza de lo dionisiaco". *La Prensa* (23/10).
- Bermejo Barrera, J.C., 1979. *Introducción a la sociología del mito griego*, Madrid: Akal, pas.
- Dodds, Eric R., 1980. *Los griegos y lo irracional*, (versión de M. Araujo), Madrid: Alianza.
- Gernet, Louis, 1981. *Antropología de la Grecia antigua* (versión de B. Moreno Carrillo) Madrid: Taurus.
- Girard, R., 1972. *La Violence et le sacré*, Paris: B. Grasset.
- Jaeger, W., 1962. *Paideia* (versión de J. Xirau y W. Roces), México: F. C. E.
- Lesky, A., 1968. *Historia de la literatura griega*, (versión de J. M. Díaz Regañón y B. Romero), Madrid: Gredos.
- Meier Ch., 1991. *De la tragédie grecque comme art politique*, (versión francesa de M. Carlier), Paris: Les Belles Lettres.
- Murray G., 1964. *Aeschylus. The Creator of Tragedy*, Oxford.
- Segal, Ch., 1982. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton: University Press.
- , "Tragedia y sociedad griega", *Historia de la literatura* (versión de J. Martínez de Aragón), vol. I, Madrid: Akal.
- Turner, F. M., 1981. *The Greek Heritage in Victorian Britain*, Yale University Press, (especialmente 121-134).
- Vernant, J.P., 1974. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris.