

Dioniso y el teatro. Las mujeres y el teatro. Transgresión, subversión y diferencia

COLOMBANI, María Cecilia / Universidad Nacional de Mar del Plata -
Universidad de Morón - Asociación Argentina de Filosofía Antigua - Asociación
Filosófica de la República Argentina - ceciliacolombani@hotmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatro Clásico y Teatro del Renacimiento / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: dionisismo - mujeres - teatro

Resumen

En este artículo analizaremos *Bacantes*, la última pieza de Eurípides, para relevar en el escenario de su deslizamiento ontológico, la presencia femenina. La pieza marca la huella identitaria que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres.

El elemento femenino como clave del dionisismo

Las ménades son las primeras víctimas de la descortesía que las ciudades suelen tener con el dios, al no reconocerlo y al no brindarle los merecidos honores, tal como ocurre con Tebas frente a su llegada. Las mujeres enloquecen por obra del Taurino y transgreden así el arquetipo de la mujer *mélissa*, de la mujer abeja, tan laboriosa como el animal de referencia.

La presencia de las mujeres, contacto íntimo y constitutivo de la singularidad del dios, despliega escénicamente las marcas de la Otredad. Del *oikos* a la montaña, del telar a la ceremonia báquica, el nuevo colectivo femenino borda las marcas de la diferencia, de la más radical otredad. Para instalarse en el corazón de la experiencia de la manía, hay que transitar la configuración del menadismo desde una doble perspectiva: encontrar en la *manía* la forma más sublime de acortar la distancia ontológica entre hombres y dioses, y, recorrer un *constructo* paradójico en el que la locura femenina aparece exaltada por sus valores transgresores.

Sénos propicio, Taurino, que enloqueces a las mujeres. Nosotros los aedos, te cantaremos al principio y al final, que no es posible en modo alguno concebir un canto sacro olvidándose de ti. Así que alégrate, Dioniso, Taurino, con tu madre Sémele, a la que también llaman Tione (*Himno Homérico*, 8-12).

Rreza el poema para indicar la estirpe noble de su nacimiento, más allá de la unión extramatrimonial de Zeus y Sémele, la bella princesa cadmea. El epíteto, Taurino, forma parte de una nota identitaria del dios. Es también el toro el animal que las ménades descuartizan en el ritual como adoradoras del dios. Así, los toros bravos inclinan sus cabezas bajo las manos violentas de esas mujeres, presas de la locura, pero capaces del mayor prodigio: alcanzar la liberación, *katharsis*, en el mismo acto de manía, que magníficamente Eurípides plasmara en *Bacantes*.

Es el Taurino porque la fuerza que despierta el vino embriagante se asemeja a la bravura del toro, imagen presente ante los ojos de sus adeptos cuando convocan al dios a sus fiestas iniciáticas. Allí está el toro-Dioniso, el dios-animal, esa divinidad más próxima que el distante Apolo. Esa es, en realidad, la promesa del Taurino: un contacto más íntimo que promete olvidar por un instante la condición mortal. Su bramido es también el del toro. Dioniso Bromio es la marca de una furia incontenible.

El propio Eurípides refiere a la semejanza-identidad cuando el coro se encarga de apelar al dios para que aparezca en forma de toro; incluso así lo ve Penteo en su delirio incipiente, o bien, cuando lo llama Bromio, el bramador.

El coro devuelve el apelativo en el mismo proemio cuando refiere a que desde Asia, luego de haber abandonado el Tmolos, el coro se precipita, veloz, celebrando a Bromio con el *evohé*; a ese Dioniso-taurino que representa al dios de las bacanales.

La referencia taurina en boca del coro aparece en *Bacantes*, 1017: “¡Muéstrate como toro, como serpiente de muchas cabezas o como león ardiente para que te veamos!”.

Desde otro andarivel, los versos marcan otra huella identitaria que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres.

La relación de Dioniso con las mujeres transita por un campo complejo, pero una cosa es innegable: la presencia insistente de lo femenino en su configuración como divinidad. Desde su primera crianza, en manos de las Ninfas, hasta los episodios de *mania* más dura, las mujeres constituyen un elemento central en la epifanía dionisiaca. Son ellas, las Bacantes, las fieles adoradoras de un dios que las castiga para salvarlas, las persigue para liberarlas en un acto único y sublime de aproximación-asimilación a la

divinidad.¹ Son ellas las que conducen el cortejo dionisiaco y son, sobre todo, las privilegiadas iniciadas de sus ritos en la montaña.

Las ninfas constituyen una presencia femenina inaugural en la vida de Dioniso, al tiempo que una marca mítica fundacional: la crianza abnegada como rasgo femenino. Son las nodrizas perfectas, capaces de acogerlo en su seno y cuidarlo amorosamente, antes de ser las que tomen marcas extáticas y se conviertan en un coro frenético de seguidoras, tal como da cuenta la segunda parte del *Himno Homérico*, cuando informa: “Mas cuando las diosas acabaron ya de criar a quien sería motivo de muchos himnos, ya entonces frecuentaba los boscosos valles, cubierto y hiedra y lauro, las Ninfas lo seguían a una, y él las guiaba. El fragor se adueñaba del bosque inmenso” (*Himno XXVI*, 8-11).

Una marca vuelve a situarnos en la ninfa-nodrizas: el territorio. Como una madre, las nodrizas divinas enseñan al niño el primer *topos*, allí donde se dan los primeros pasos y se familiariza con una primera geografía que marca al hombre por el resto de la vida; en efecto, el vagabundeo por los bosques y la oscuridad de los mismos han de ser rasgos identitarios de la divinidad, amante del cosmopolitismo que implica el nomadismo y habitante de la geografía peculiar del bosque como escenario de la complejidad ritual.

Pero son también las que duplican su primera identidad y se convierten en bacantes. Ninfa-bailarina que acompaña al dios crecido en su danza frenética; doblete identitario que, como el propio Dioniso, devuelve más de un rasgo de una personalidad multicolor y que el teatro euripideo marca en la relación entre el dios y sus mujeres.

Tal como sostiene Otto:

es evidente que el coro de las Tíades, que, como ellas, se ocupan del niño Dioniso y que, como ellas, recorren bailando las alturas, desempeñan el papel de mujeres divinas y representan en el culto su comportamiento en parte maternal, en parte extático, siempre vinculado a la naturaleza (64).

Madres-ménades, las ninfas fundan un doblete mítico en el que la vida y la muerte, la ternura y el horror, la luz y la sombra danzan en el mismo torbellino frenético que marca la singularidad dionisiaca. Por supuesto que Dioniso es el conductor. A él le corresponde comandar el cortejo de sus seguidoras, como corresponde a quien ostenta el más genuino registro divino.

¹ En este punto evocamos la hipótesis de Louis Gernet en torno al doble movimiento de asimilación-aproximación que parece sostener el campo antropológico de la religión arcaica, ya que constituyen los dos movimientos tendientes a borrar la natural distancia que separa a mortales de inmortales.

La presencia de las mujeres, su contacto íntimo, frecuente, constitutivo de la singularidad del dios, despliega escénicamente las marcas de la Otredad. Es la figura de la ninfa la que da cuenta del vínculo y abre la dualidad intrínseca al propio Dioniso: nodrizas y bailarinas, madres sustitutas y primeras bacantes, isomorfismos que el propio Dioniso nos devuelve.

El tema del reconocimiento es otra de las bisagras que explica el paradigma dionisiaco en su despliegue. Tal como sabemos, la leyenda dionisiaca cuenta un hecho que se repite en las distintas regiones, Tebas, Tracia, Orcómenos, Tirinto y Argos. En todos los casos, una familia real se rehúsa a reconocer a Dioniso y se opone a su culto. El dios castiga tal afrenta, enloqueciendo a las mujeres, quienes destrazan a los miembros masculinos de la familia.

A este repertorio de violencia debemos, sin duda, agregar el episodio que nos convoca en el presente trabajo. Desconocimiento-castigo-muerte. Tal es la ecuación.

El desenlace de *Bacantes* aparece como una fiesta punitiva, donde horror y muerte confluyen en una peculiar dialéctica. Exactamente en el punto donde la vida y la muerte entrelazan sus hilos.

El desenlace cumple así una función catártica y el destino del colectivo femenino viene a ser el *pharmakon* para expiar el estado de impureza. La *hybris* es siempre un veneno, que daña a la comunidad en su conjunto. De allí que el remedio se inscriba en el horizonte de una experiencia que solo la divinidad, con su poder irrevocable, puede redimir.

Dioniso despliega todo su poder en ese castigo ejemplificador. La dimensión de la *arkhe* es insoslayable en la consideración de la configuración religiosa. La divinidad es esa forma de alteridad cuya esfera insondable habla del ejercicio de un poder irrevocable.

Dios ambiguo y siempre conmocionante. Dios enigmático y siempre cambiante, que nunca se deja apresar en una configuración definitiva, en un recorte último, lo cual implicaría la fijeza en un territorio definitivo (Detienne, 15 y ss.). Su ser es la fluidez ontológica que porta mil máscaras, hasta rozar esa dimensión de lo áltero que constituye aquello que los griegos incluían en la categoría de lo diferente por extraño, cuya presencia y modos de comportamiento fuera de lo habitual, evocaban el *pathos* del horror.

La imagen como discurso



Berlin, Antikenmuseen, Attic Red Figure, Attributed to Makron, Signed by Hieron, From Vulci, Date: ca. 490 BC - ca. 480 BC; Primary Citation: ARV2, 462.48; Para., 377. Beazley Addenda 2, 244; Beazley Number: 204730; Region: Etruria; Period: Late Archaic

A continuación, proponemos analizar un vaso, donde la escena da cuenta de la transformación sustancial, al tiempo que las coordenadas antropológicas, espacio y cuerpo, cobran un sentido nuevo. Nos referimos a un *kylix* del Museo de Berlín que representa a Dioniso y las ménades en celebración orgiástica.

Nuestro interés radica en la postura de las ménades que bailan alrededor de Dioniso, su Señor. Bailan con sus cabellos al viento, marcando una primera diferencia fuerte en relación a lo que constituyen las marcas de la mujer-*mélissa*, con su cabello cuidadosamente recogido. El pelo acompaña la movilidad de los cuerpos atrapados por la danza extática. Las mujeres se contonean, quiebran la inmovilidad de los cuerpos sujetos a la silla o a las tareas del tejido. En pleno nomadismo, que antes que topológico es ontológico, las ménades se mueven con posturas ágiles y flexibles, con todas las partes del cuerpo: la cabeza se extiende hacia atrás y adelante, con el consecuente vaivén del cabello libre de ataduras; los brazos y las manos portan los elementos que constituyen el atuendo báquico y a los que dedicaremos alguna atención; las piernas y los pies que discontinúan la posición estática danzan en gesto de des-sujeción.

Entre los objetos emblemáticos de la iniciación celebratoria, el tirso domina la escena. Se trata de un bastón forrado de vid o de hiedra, plantas del paradigma dionisiaco, que, a veces, aparece adornado con lazos. Está rematado por una piña de pino, habitualmente asociada a la idea fálica, o más exactamente, a la fuerza vital y a la prosperidad de la vida, conceptos anexos al dionisismo que recuerdan la energía arrolladora que arrastra y transforma todo a su paso.

Del huso, la caja o el lienzo, asociados a la metáfora doméstica, interior y cerrada, a estos nuevos elementos, exteriores y abiertos, algo sustancial se ha transformado. Los brazos capturan y mueven objetos con grandes movimientos que dan cuenta de una apertura del cuerpo hacia lo exterior.

La escena genera una imagen visual semoviente: las ménades cruzan y entrelazan sus pies y sus manos, diagramando una especie de coreografía colectiva, un cuadro de conjunto donde las distintas piezas se armonizan para devolver la idea de un todo²: una ménade gira alrededor de otra, portando un pequeño cervatillo en una mano y un tirso en la otra; a su derecha baila otra, cuyo brazo se curvó sobre su cabeza, abriendo el ángulo del movimiento, amplio, generoso; otra acompaña la “coreografía existencial”, portando una cratera, elemento asociado también al dionisismo.

Enfatizamos el término para quebrar la idea de una mera danza, que responde a las pautas del género, para pensar la nueva coreografía de la propia existencia en gesto subversivo.

Una nueva arista reafirma la **referencia vincular**: sus compañeras, las Tíades. Aparece un elemento insustituible en la epifanía dionisiaca, la presencia femenina, el colectivo que constituye su cortejo, al tiempo que enfatiza los vínculos más originarios del Dios con sus mujeres, con las dulces ninfas que lo acogieron en sus geografías afines. El *Thíasos* es el cortejo de adoradoras, las fieles mujeres que, con tirso en mano, van detrás de su Señor, habiendo abandonado sus territorios naturales para acompañar una presencia otra. Cortejo de seguidoras que lo ensalzan en actitud amorosa, no erótica, sino arrobadas por la seducción de un dios palpable, que promete una feliz alianza con la Naturaleza. Hombre, Naturaleza y Dios en una unidad insustituible. ¿Hay acaso deleite mayor? ¿Quién puede resistirse a ese llamado que huele a promesa de inmortalidad?

² Foucault, M. El pensador francés analiza en *Vigilar y Castigar* lo que él denomina el “arte de las distribuciones” en el espacio y la posición de los sujetos en relación a los objetos que manipulan, constituyendo una especie de cuadro de conjunto, donde cada sujeto tiene asignado un espacio y manipula un objeto para el cual su cuerpo se ha vuelto funcional y complementario.

Conclusiones

La extrañeza del dios no radica en la controversia que presenta su origen. Se trata, más bien, de una extranjería ontológica, inscrita en el registro de su ser. En ese enclave identitario aparece el furor báquico; *extasis* y *enthusiasmos* son los dos conceptos que definen el trance y la posesión, la captura por la manía que el dios desata y la salida de sí como transporte a una realidad otra. Tal como sostiene Detienne: “Ciertamente la locura dionisiaca lleva en sí un poder de contagio tan grande como la mancha de sangre derramada” (19).

Esa locura es la máxima ruptura de la distancia natural que separa a hombres y dioses; es la instancia excepcional de franquear la brecha ontológica y cumplir el sueño de ser uno mismo como dios. La posesión implica una desposesión de uno mismo; el dios se apropia de nuestro ser, pero, al mismo tiempo, quedamos fundidos en el ser de la divinidad. “Un Dioniso rodeado de por vida de sus poseídas” (Detienne, 90). Esa es la promesa de iniciación y por ello Gernet se refiere a Dioniso como un dios palpable que, como ningún otro, se hace uno con sus fieles.³ He aquí las marcas de una extrañeza que no implica un territorio geográfico, sino una cartografía ontológica: el ser del hombre se trastoca en una dimensión orgiástica que reporta el conocimiento más alto de la vida.

Otra cara del mismo vaso Berlín f 2290 representa con magnífica nitidez una danza menádica. El cortejo de las adoradoras de Dioniso aparece en plena dramaturgia ritual y escénica, portando los objetos que lo caracterizan y devolviendo los gestos que le son propios al colectivo femenino. Las mujeres han abandonado su postura habitual, las actitudes “femeninas y naturales” de lo que constituye el *canon* femenino clásico. La locura desterritorializa los movimientos y la postura, transgrede el orden habitual de los cuerpos en el espacio y los movimientos de la cabeza cobran la fuerza de la energía maníaca.

La figura femenina se recorta desde un fondo de características extraordinarias: el de la *manía* como *topos* de una configuración antropológica otra, donde se quiebra la trabazón ordinaria entre las palabras y las cosas. La manía aparece como un punto de fuga de lo ordinario, como un pasaporte, *extasis*, a una

³ Gernet, L., *Antropología de la Grecia Antigua*, cap. I. Gernet habla de Dioniso como un dios más palpable, en contraposición a Apolo, el señor muy alto que reina en Delfos. Esa palpabilidad parece achicar la brecha entre mortales e Inmortales y la isla parece consumir el sueño de la proximidad. En este capítulo Gernet alude a las dos razas o mundos impermeables entre sí que el plano humano y el plano divino determinan en su diferencia ontológica, más allá de tal brecha, Gernet postula un doble movimiento, uno de aproximación y otro de asimilación, como formas de achicar la distancia. Es en este marco donde Dioniso, presente entre sus fieles, a partir de sus peculiares modos de aparición, se revela como un dios más palpable.

extrañeza radical que el cuerpo, la cabeza, el pie, la mirada devuelven en clave de alteridad absoluta. El colectivo se ha trans-figurado y el teatro recoge esa metamorfosis que compromete el ser en su conjunto.

Sobre el fondo de estas consideraciones, podemos ver cómo la *manía* dionisiaca, transida por el horror, nos devuelve a la figura femenina trastocada como la acompañante privilegiada del dios.

En efecto, la alianza entre Dioniso y las mujeres es un nudo dominante del paradigma dionisiaco y de esta última pieza de Eurípides, lo cual no implica una alianza que transite por un *topos* apacible y sosegado. La presencia femenina se eleva del escenario del horror y de la más cruel violencia.

Lejos de las habituales configuraciones genéricas, las acompañantes de Dioniso se muestran en el margen de la medida, más allá de la línea divisoria entre la *hybris* y la *sophrosyne*. Las mujeres transitan con familiaridad el *topos* de la transgresión, espacio poco habitual en lo que concierne a la más tradicional constitución del modelo ficcionado de mujer.

Resulta interesante, pues, hundir las herramientas arqueológicas en esta dimensión de lo femenino, en esta vertiente del modelo constituido, para descubrir otros *topoi* silenciados, extraños y hasta invisibilizados por la construcción histórica dominante ulterior. Mujer y locura. El espacio femenino posee una riqueza multisémica que escapa a cualquier cristalización unilateral y que merece una mirada atenta y problematizante.

Es esa alianza consustancial entre Dioniso y sus adoradoras la nota dominante de la pieza. El centro de la escena lo ocupa el dios, danzando, escoltado por su cortejo de bacantes, quienes se mueven frenéticamente al compás de un ritmo embriagante.

Ya conocemos la lección dionisiaca. Las contorsiones de los cuerpos, el porte de la cabeza, hablan de una danza-experiencia que no transita por las familiares rutas de lo conocido. Es el horror lo que se avecina. El horror en forma de danza y despliegue teatral. El horror festivo de adorar a un dios que, como sus mujeres, escapan a toda conceptualización.

Bibliografía

Detienne, M. *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, 1986.

Eurípides. *Bacantes*. Introducción, estudio preliminar y notas Andrade, N. Biblos, 2003.

Foucault, M. *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, 1989.

Gernet, L. *Antropología de la Grecia Antigua*, Taurus, 1981.

Himnos Homéricos La Batracomiomaquia. Introducción general de García López, J.; traducción y notas de Bernabé Pajares, Al. Gredos, 2001.

Otto, W. *Dioniso. Mito y Culto*. Siruela, 1997.

Vernant, J.-P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, Barcelona, 1986.