

## **Dioniso, arte y locura: el colectivo femenino en el misterio ritual**

*“La noche debilita los corazones; noche de funeral, de vino y rosas.”*

**Resumen:** El proyecto del presente artículo consiste en pensar la dimensión de la locura al interior del fenómeno dionisiaco para ver las características de una experiencia que dista enormemente de la concepción contemporánea que tenemos de la locura como alteración mental. En este escenario nos impusimos, en primer lugar, rastrear las particularidades de Dioniso como símbolo mismo de la manía. De la mano de su extrañeza y de su alteridad, arribamos al corazón íntimo de la experiencia festiva. Es por su singularidad identitaria que las formas prometidas de contacto ofrecen cumplir el mayor sueño humano: suprimir la brecha entre lo divino y lo humano a fin de que el hombre devenga dios. Esa es la recompensa de la fiesta. Su ubicación no oficial en el concierto global de la religiosidad griega es la consecuencia directa de sus manifestaciones rituales, las que parecen instalarse en las fronteras del horror, la extrañeza y la alteridad, pero que, al mismo tiempo, son las que permiten esa comunión con el dios que parece achicar la natural distancia. Es su radical extrañeza, su excepcionalidad ontológica que suprime la brecha, lo que lo ubica en los márgenes del horror y con ello en un espacio no oficial.

**Abstract:** The aim of this paper is to think about madness within the Dionysian phenomenon to see the features of an experience that is far away from the contemporary conception we have of madness as mental disorder. In this scenario, we are going to trace the peculiarities of Dionysus as a symbol of the mania. Hand in hand with its strangeness and its otherness, we will contemplate the intimate heart of the festive experience. By their unique identity the promised forms of contact meet the highest human dream: to remove the gap

between God and Human Being so that this one could become God. That is the reward of the party. Its unofficial location in Greek religion is the direct consequence of its ritual manifestations, which appear to be installed on the boundaries of horror, strangeness and otherness, though at the same time, it is through them that this communion with God is made possible, and it seems to bridge the natural distance. It is its radical strangeness, its ontological uniqueness that suppresses the gap, and places the god at the margins of horror and in an unofficial space.

### **a. Locura y extrañeza**

El proyecto del presente artículo consiste en pensar la dimensión de la locura al interior del fenómeno dionisiaco para ver las características de una experiencia que dista enormemente de la concepción contemporánea que tenemos de la locura como alteración mental. En este escenario nos impusimos, en primer lugar rastrear las particularidades de Dioniso como símbolo mismo de la *manía*. Así, una de las hipótesis que guió la presente tarea fue pensar la presencia del dionisismo como una instancia no oficial de culto.

Frente a las pautas de regularidad y normatividad que atraviesan la religiosidad olímpica, expresión genuina y oficial de la ciudad, Dioniso aparece transido por un rasgo peculiar que lo diferencia cabalmente. Aquella normatividad conoce de ciclos regulares, reglas, costumbres que enmarcan la experiencia religiosa en un *kosmos* particular, en un *topos* tranquilizador, exactamente en esa geografía sosegante que el esplendor olímpico supo regalarle al pueblo griego.

Pero Dioniso es un dios otro, una singularidad en el marco del colectivo religioso. Tal como lo define Marcel Detienne, Dioniso parece ser el más cosmopolita de los dioses griegos. Es el dios nómade e itinerante por excelencia, aquel cuya casa parece extenderse a lo largo y a lo ancho de todo el territorio de Grecia y aún más allá de sus fronteras. La totalidad del territorio es su casa, desconociendo el sedentarismo como marca identitaria, y, por el contrario, inaugurando en cada aparición un nuevo hito de su nomadismo epifánico. Así es como se lo conoce: en la más absoluta libertad de sus epifanías y en las huellas de la manía que esas mismas epifanías desatan en una carrera que aúna movimiento y locura.

Efectivamente, su nomadismo esquivo toda fijación definitiva, toda regularidad programada. No obstante, no es este un rasgo que nos interese desde una perspectiva topológico-geográfica, sino que, nos interroga desde las características de una presencia particular que no pasa inadvertida e impacta por las peculiaridades de su manifestación.

Es esta presencia, cuyas epifanías tan lejos están de una instalación oficial, la que revela, una vez más, su riqueza paradigmática y su parentesco estructural con la *manía* más dura. Es el propio Detienne quien vuelve a ilustrar su paso al advertir que Dioniso se muestra desafiante, cosmopolita, itinerante, en un paso arduo, ferviente, que jamás transcurrirá sin efectos, sin dejar rastros de una marca inconfundible, sin inscribir en el territorio su nombre y su acción; nombre y acción que se inscriben en la *manía* como marca registrada.

En esta línea de reflexión y en este juego de tensiones entre lo “oficial” y lo “no oficial”, hay una marca de vital importancia. La bisagra, a nuestro entender, es el tema del reconocimiento y del no reconocimiento, respectivamente, que atraviesa el dispositivo dionisiaco. Lo oficial parece no conocer los riesgos del no reconocimiento, ya que es precisamente la instancia de su aceptación lo que le confiere un estatuto tal.

Dioniso conoce los efectos del rechazo y las marcas del desconocimiento y es precisamente esta bisagra lo que desata la *manía* como instancia que castiga el no reconocimiento y como marca que libera de la transgresión que el desconocimiento acarrea.

Efectivamente, cuando consideramos el fenómeno dionisiaco nos interpela un matiz que aparece reiteradamente en su trayectoria epifánica: el no reconocimiento a su figura, lo cual desencadena una serie de episodios, no exentos de crueldad y violencia, que dejan precisamente esas huellas a las que aludiéramos oportunamente como matrices identitarias de la divinidad. Tal como afirma Detienne, hay en él “una pulsión epidémica” que lo hace imprevisible; se trata siempre de una presencia que no se deja capturar, asir en apariciones reguladas y programadas; de una cierta presencia-ausencia que rompe los estereotipos de las presencias habituales. Esa irregularidad, esa irrupción, las más de las veces violentas, ese movimiento perpetuo y sus múltiples cambios, en metamorfosis constantes, reafirman la problemática del reconocimiento, vertiente que estamos indagando. Quien escapa a la regularidad como signo de tipicidad identitaria, quien ontológicamente se muestra desde la diferencia, resulta factible de no ser reconocido. Desde su a-tipicidad invita al *agon* más desafiante: exigir reconocimiento sin abrir las condiciones para el mismo. Máximo desafío de quien detenta el máximo poder, tensionando las disimetrías de poder entre mortales e inmortales

Errancia, presencia epidémica, no reconocimiento, *manía* expansiva. He aquí las primeras consideraciones que nos sitúan en este fenómeno paradójal de difícil cuadriculación en los órdenes oficiales de las

concepciones de la religiosidad griega. De hecho, el registro mítico y el estatuto ritual parecen confundir permanentemente sus horizontes.

Incluso, si lo pensamos desde este andarivel que hemos elegido, es decir, el tema del reconocimiento, vemos cómo el relato mítico nos remite al núcleo problemático que perseguimos como hipótesis de trabajo. El relato devuelve siempre un juego de no-reconocimiento a la divinidad que genera y desata una violencia inusitada, que roza la muerte. Dioniso se ha constituido como divinidad desde el no-reconocimiento a partir de su mismo nacimiento y ha sufrido la cruel violencia que otro no-reconocimiento generara: el de la propia Hera, quien lo desconoce en su estatuto de hijo extra matrimonial de Zeus. Dioniso reactualiza la demencia vengativa ante cada episodio en que es ignorado, no reconocido en su estatuto regio.

Abordaremos a continuación un nuevo aspecto del fenómeno dionisiaco que a nuestro entender se vincula con la tensión oficial - no oficial, que venimos persiguiendo. Nos referimos al concepto de extranjero - extraño, que lo marca significativa e identitariamente.

Lo "oficial" desconoce el rasgo de la extrañeza y la huella de la extranjería; por eso, desconoce, también, el estigma del rechazo. Lo oficial goza precisamente de tal estatuto porque regala la visión tranquilizadora y sosegante de lo familiar, de aquello que permite el reconocimiento, tanto propio como social, porque no ofrece rasgos de extrañeza.

Dioniso nos tiene acostumbrados a otra cosa, a instancias álteras de mostración y comportamiento, a una otredad radical que no conserva la experiencia facilitadora de lo familiar y conocido. Tales son los rasgos que Detienne señala a partir de su condición de *xenos*, ya que Dioniso es extranjero en tanto extraño y por extraño extranjero. No se trata, una vez más, de una extranjería espacial. El término *xenos* alude a la noción de extranjero, forastero, peregrino, extraño, insólito, raro. Su extrañeza roza, en la interpretación del helenista, una doble vertiente: aquella que alude a su modo de aparición y modos de entrar en relación y a su expresa vocación para mostrarse enmascarado. En un caso y otro, Dioniso es un diferente, un extraño que, en tal extrañeza, revela su misma divinidad. Extrañeza que se inscribe directamente en el registro de la manía que estamos persiguiendo.

La extrañeza abre una nueva pista en torno al concepto de distancia que parece marcar al extraño-extranjero. Una serie de interrogantes nos instalan en el corazón mismo de un *topos* problemático: ¿Por qué la extrañeza? ¿Por qué ese rostro que inquieta, que genera incertidumbre o aún que enloquece a quien lo descubre? ¿Por qué el desafío de ese

rostro enigmático? ¿Por qué la locura de aquel que contempla su rostro? Es, precisamente, la extrañeza la noción que nos remite a la idea de distancia. Estamos en presencia de un nuevo *agon* que roza la dimensión ontológica de la divinidad. Su estatuto de ser es precisamente lo álgido de lo humano como tal.

En esta línea de reflexión, la tesis de Louis Gernet resulta ilustrativa: existe un doble límite que la condición humana reconoce y que le devuelve su estatuto, es decir, su registro finito. La muerte, esa barrera infrangible, y los dioses, de quienes, además, se recibe la justicia, constituyen ese doble límite que supone la consideración de “dos mundos o dos razas impermeables la una de la otra”, tal como sostiene Gernet. Este doble límite, constitutivo de los mortales, reafirma y corrobora la idea de distancia y extrañeza ya que la divinidad se presenta como esa forma de alteridad que invita a la comunión pero que se niega cabalmente a una directa comunicación personal. No obstante, cuando esa comunicación es factible y los *topoi* se permeabilizan, la manía gana el escenario de la crueldad, al tiempo que genera la condición de posibilidad de la salvación.

Este punto roza definitivamente la segunda hipótesis que orientará este trabajo. ¿Se puede acortar la distancia que nos separa de la divinidad? ¿Se logra achicar de algún modo la fractura ontológica que parece instalarnos en el seno mismo del desgarramiento humano: no ser dioses? ¿Se pueden, de algún modo, permeabilizar esos *topoi*, tanto desde el imaginario metafórico espacial como desde la dimensión categorial? El camino nos conduce a la *manía* porque allí parece darse la posibilidad más genuina del acercamiento a ese dios “más palpable”.

Figura enigmática que convoca a un agonismo renovado. La locura parece ser el atajo del encuentro, la locura en su espesura enigmática parece ser la prenda del acercamiento. El colectivo femenino lo conoce y lo padece. Lo enigmático también forma parte del concepto de extrañeza y de extranjería. Sin duda, el enigma que roza al fenómeno dionisiaco, como signo de alteridad, se inscribe en el horizonte de la fractura metafísica que venimos rastreando. La imagen de la extrañeza-enigma se incorpora a nuestras consideraciones legítimamente. La máscara extraña, desafía, descoloca, horroriza, pero, por sobre todas las cosas, impone una distancia, genera una brecha, denuncia un estatuto extraordinario, proclama una procedencia del más allá. Y puede enloquecer.

Es precisamente sobre este fondo sobrecargado de matices simbólicos, donde la expansión maniaca aparece como un nuevo rasgo a

considerar, tanto en las peculiaridades que signan su registro como divinidad, como en el lugar que ocupa el dionisismo dentro del cuadro de conjunto de lo que denominamos la religión oficial.

La ecuación es siempre la misma y al no reconocimiento sucede la *manía* como fiesta punitiva, como lección ejemplificadora de los riesgos de la *hybris* que el no reconocimiento acarrea.

El relato mítico devuelve episodios que despliegan locura y más locura. *Manía* dura que invierte la pareja víctima-victimario. El escenario dramático se puebla de víctimas de un mismo victimario: Dioniso. Pero, no olvidemos la lección: es el victimario, el que había comenzado siendo él mismo víctima del no reconocimiento. Inversión paradójal que se juega en dos horizontes de sentido: la figura amorosa que lo vincula a su madre, Sémele, en un abrazo emblemático que evoca la misma persecución que los une en un tapiz de no reconocimiento y la imagen horrorosa de todas las madres desmembrando a sus hijos en manía filicida.

Se impone entonces captar el estatuto de la locura en el dispositivo dionisiaco, luego de haber arribado a sus vínculos con las marcas identitarias del dios.

La *manía* es precisamente la forma más acabada del exceso. Quien está fuera de sí, como las mujeres que siguen a su dios en el marco del menadismo, quien ha perdido el control de su yo y de su voluntad, porque, por acción del dios, se ha alejado de su núcleo racional, de la medida y de la *sophrosyne* para desatar la más cruel desmesura, ése es quien roza los excesos y se instala en la *manía*, como pasaporte a una foraneidad ontológica.

Extraño registro el de la *manía* que en su propio seno alberga la dimensión paradójal de la catarsis. Extraño estatuto de una experiencia que revela en su identidad las marcas de un dios múltiple, paradójal, polimorfo y multisémico. Una vez más, el terreno se puebla de interrogantes: ¿Cuál es el estatuto de la locura en el dionisismo? ¿Es el castigo que inflige un dios resentido por su desconocimiento? ¿Es solamente el signo de una mancha? Parece que no.

La locura entraña liberación en una misma operación de verdad y sentido. En efecto, la locura lleva en sí una dimensión catártica. He allí la nueva paradoja del fenómeno dionisiaco. Desde las entrañas mismas de la *manía*, desde el corazón de la extrañeza más dura y más álgida, se da la *katharsis* como forma de purificación. Cuanto más intensamente se desencadena la locura, mayor es el lugar para la *katharsis*.

Dioniso conoce íntimamente una y otra.

## b. El arte: el rostro de la locura

El rastreo de fuentes, para perseguir y reconstruir el fenómeno dionisiaco, implica jerarquizar distintos tipos de materiales y de órdenes diferentes.

El registro literario brinda un inmenso espacio porque en él aparecen las llaves que nos permiten acceder al corazón mismo del drama ritual y a la configuración mítico-simbólica, para establecer así, no sin dificultad, el complejo juego de interacciones e implicancias entre un registro y otro. Mito y rito enlazan sus configuraciones en una renovada alianza, de la cual el arte y la literatura dan muestras fascinantes.

Mito y rito han tejido su compacto entramado, su red simbólica, y la tarea investigativa nos conduce a recorrer geografías donde la dimensión artística ofrece un verdadero festival de imágenes; caminos intersticiales, laberínticos, donde la cerámica ática, como soporte material del mensaje, retorna en un material indispensable para acceder al seno íntimo de ese entramado simbólico.

Los ceramistas atenienses son verdaderos cartógrafos, ya que delinean los mapas de una civilización viva, en movimiento. La inmediatez visual del arte cerámico griego nos coloca en el lugar privilegiado de ser testigos de una configuración socio-antropológica que, a su vez, ha privilegiado este arte para hablar de sí, para mostrarse. Esa inmediatez visual genera un primer punto de contacto insoslayable con toda cultura para su mejor comprensión.

Así el arte constituye un vehículo magnífico de acercamiento y contacto. Tal es el caso del arte cerámico griego y es a través de él que podemos celebrar el acontecimiento del encuentro.

La decoración de vasos nos lleva a indagar los pormenores de ciertas *tekhnai*, específicas del arte cerámico, que nos ilustran acerca de su implementación.

La complejidad técnica que utilizaban los artesanos para crear la delgada película de barniz negro que recubre las cerámicas, ha sido comprendida en su totalidad muy recientemente, en el siglo pasado. Resultó que ese barniz era una simple solución de arcilla, extremadamente pura, y agua. Ese preparado lleva un proceso de sucesivas cocciones a diferentes temperaturas, todas altísimas, que van cambiando las propiedades de la arcilla y otorgándole porosidad. Tal como sostiene Chamoux: "Cuando la cocción está terminada, el cuerpo del vaso es rojo, salvo en los lugares recubiertos por el baño, que siguen siendo de un bello color negro lustroso. Una delicada operación, que los

ceramistas del Cerámico debieron poner en práctica empíricamente y de una manera progresiva... Se comprende que esos artesanos del fuego, hayan atraído sobre sus trabajos la protección divina de Hefesto y Atenea, unidos en un culto común en un templo, hoy en día llamado equivocadamente el Teseión, que dominaba entonces el barrio de éstos artesanos”.

La decoración de vasos nos lleva de la Grecia arcaica a la Grecia clásica para devolvernos un regalo sin par: captar la imaginación del artista plasmado en la riqueza de las imágenes, que tratan de capturar las entrañas mismas del ritual dionisiaco, así como de cualquier otra experiencia mítico-ritual.

Este es exactamente el atajo que anima al presente tramo del trabajo: poner en diálogo distintos *logoi*. El arte es uno de ellos. La literatura otro.

Nos parece oportuno transitar el lenguaje del arte cerámico, a través de la decoración de vasos, porque se trata de una experiencia única de aprehensión de la liturgia ritual que la literatura nos devuelve en su soporte narrativo. Es en nombre de esa inmediatez visual aludida que el arte se erige en una fuente-testimonio de peculiares alcances. En el arte las palabras hablan de un modo particular. El arte abre un universo discursivo, donde la inmediatez de la imagen juega en acercamiento y encuentro. La imagen reúne. De allí su valor de *symbolon*, de vínculo, que achica distancias y vuelve familiar la dramática ritual. El espacio artístico, cuando realmente es el lugar de una construcción, es el territorio del encuentro, con uno mismo y con el otro cultural. Es el territorio de la memoria, porque recupera una determinada imagen del mundo, como forma de instalación en el mundo.

Eficacia de la imagen. Eficacia de un *logos* que parece hablar una lengua propia e invitar al espectador a ser partícipe de la fiesta ritual. La imagen involucra a quien la mira, invitándolo a entrar en la escena como un protagonista más. Mientras la palabra genera una línea de cesura entre el texto y su lector, el universo de la imagen se ofrece como un *topos* más íntimo y cercano a transitar.

En el caso del presente trabajo, hemos optado por recortar aquellas imágenes que nos ubicaron en las entrañas mismas de la dramaturgia ritual, exactamente aquellas que nos instalaran en el *topos* del nudo más álgido de la experiencia de la *manía*. Menadismo duro, que la imagen parece devolver en todo su vigor expresivo.

Aludimos a una experiencia que recorrimos en su alteridad máxima, en su máxima extrañeza, en esa extranjería que hiciera del dionisismo una instancia no oficial de culto, en esa otredad que permitiera



con su sola presencia suprimir de algún modo la brecha entre lo divino y lo humano, a fin de que el hombre devenga él mismo dios.

Allí están los vasos para atestiguar la fusión, la danza festiva del hombre y el dios, aunando sus naturalezas, mezclando sus registros ontológicos, en una orgía que cobra en la cerámica el vigor de su expresión más genuina.

Sátiros y ménades. Dioniso danzando en compañía de ambos. Sátiros y ménades en danza frenética. Cortejos dionisiacos haciendo su entrada a la ciudad. Dioniso y la pantera. La pantera enredada en los pies de las ménades frenéticas, adoradoras de ese dios multifacético, que danza colectivamente, desoyendo el mandato olímpico de la medida, de la *sophrosyne* como marca identitaria del hombre y de la ciudad. Las adoradoras del dios, mujeres que, en su delirio extático, han suprimido las distancias entre lo humano y lo divino. Dioniso y el *thyrsos*. Danza menádica. Locura danzante que devuelve personajes que interrumpen la cotidianeidad de lo ordinario. A modo de primer contacto, el siguiente vaso, donde las características de la danza se expresan en todos sus matices.



Los vasos se erigen como un *corpus* didáctico y despliegan en su conformación el verdadero festival dionisiaco. Desde la imagen participamos de una fiesta inigualable, al tiempo que transitamos un *methodos*

de acercamiento: dejar que el artista hable a través de su obra, al tiempo que construye una memoria.

Los vasos constituyen el legado más fino de una memoria cultural.

Como en Dioniso, figura múltiple y paradójal, paradigma mismo del estallido de formas, señor de las mezclas y las intersecciones, el arte intersecta su *topos* con otros posibles: la filosofía y la literatura.

Filósofos, artistas y poetas bajo el influjo irresistible de un Dioniso inasible, de un Dioniso que resiste toda fijación definitiva, aunque cada vaso nos devuelva parte de esa seducción infinita.

### c. El ritual dionisiaco. Una fiesta en imágenes

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, 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 maniaca.



La figura femenina se recorta desde un fondo de características extraordinarias: el de la *manía* como *topos* de cierta configuración antropológica otra, donde parece quebrarse 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 extrañeza radical que el cuerpo, la cabeza, el pie, la mirada devuelven en clave de alteridad absoluta.

Sobre el fondo de estas consideraciones, podemos ver cómo la *manía* dionisiaca, transida por el horror, nos devuelve, en el seno mismo de su experiencia, la figura femenina como la acompañante privilegiada del dios.

En efecto, la alianza entre Dioniso y las mujeres parece ser un nudo dominante del paradigma dionisiaco, lo cual no implica una alianza que transite por un *topos* apacible y sosegante. El marco de tal alianza es el corazón mismo de la pareja *manía*-horror. La presencia femenina se recorta 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 parecen transitar 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 otra del modelo constituido, para descubrir otros *topoi* silenciados, extraños y hasta invisibilizados por la construcción histórica dominante ulterior.

Mujer y locura. El espacio femenino parece, pues, devolver una riqueza multisemántica, que escapa a cualquier cristalización unilateral y que merece una mirada atenta y problematizante.

El siguiente vaso vuelve a remitirnos a esa alianza consustancial entre Dioniso y sus adoradoras. 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.

Las contorsiones de los cuerpos, el porte de la cabeza, hablan de una danza que no transita por las familiares rutas de lo conocido. Es el horror lo que se avecina. El horror en forma de danza. El horror festivo de adorar a un dios que escapa a toda conceptualización.



Transitar el *topos* del horror nos permite entender la dimensión del impacto que puede haber producido en el terreno religioso la irrupción del dionisismo, esa extraña experiencia que desciende de la montaña y gana la ciudad.

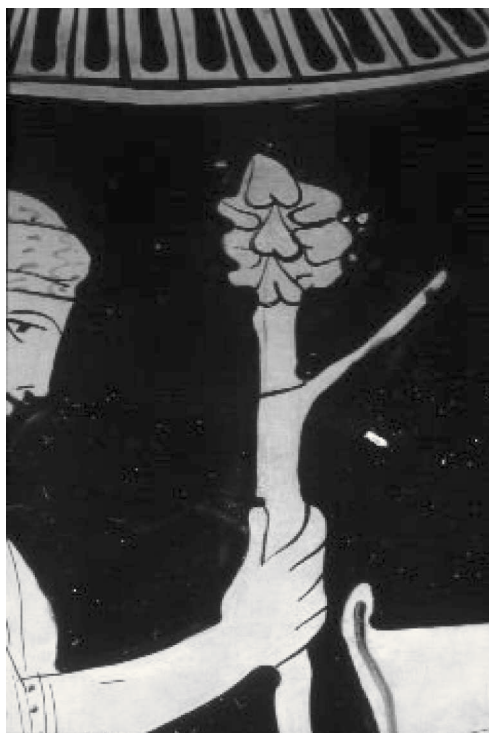
El menadismo se impone como un fenómeno de singulares características y parece constituir una unidad de sentido con la *oreibasía*, conformando el corazón íntimo y palpitante del ritual. El mismo comienza con la *oreibasía* o danza en la montaña, descrita en la Párodos de *Bacantes* y en el primer relato del Mensajero; no es una mera fantasía del poeta, sino el vivo reflejo de un ritual practicado por colectivos de mujeres en Delfos hasta la época de Plutarco; se trataba de verdaderas danzas de posesas, lo cual nos lleva a intuir que la dimensión de la fiesta, en tanto celebración religiosa, transita por las fronteras del horror, como marca de la manía. Estos estados salvajes de entusiasmo no parecen provenir de un fondo imaginativo; por el contrario, según refiere Dodds recuperando a Diodoro, “en muchos estados griegos se reúnen cada dos años congregaciones de mujeres (*Bakcheia*) y a las muchachas solteras se les permite tomar el tirso y tomar parte en los transportes de las mayores.” En este contexto, el verbo *Bakcheuein* no significa gozar, jaranear, sino tener una clase particular de experiencia religiosa, la experiencia de comunión con el dios que transforma a un ser humano en *bakchos*, *bakche*. Experiencia religiosa de ribetes ontológicos que transforma el ser mismo del adepto.

Más allá de las particularidades propias de cada región, parece existir un denominador común que es la inclusión de *orgías* de mujeres de tipo extático, las cuales, a menudo, incorporaban la *oreibasía* o danzas en las montañas, como espacio otro del espacio civilizado que la ciudad implica en la metáfora topológica. Debemos efectuar una nueva precisión lingüística. La palabra *orgía* deriva de la raíz de *ergon* y significa cosas hechas, realizadas, en sentido religioso, acciones de un ritual religioso.

La *oreibasía* es un ritual nocturno, en mitad del invierno, que no parece tener las características de una danza celebrada para hacer crecer las cosechas; las danzas son anuales, no bianuales, y primaverales, coincidiendo con el tiempo de cosecha, no invernales; danzas que no se recortan en la fertilidad de los campos, sino en las cimas áridas de las montañas, residencia natural de la gente del pueblo, no lo olvidemos. Sin duda, estamos en presencia de otras danzas, de otros códigos, de otras formas de anudar las palabras y las cosas. Locura y danza. Locura e invierno. Locura y montaña. Díadas que ponen a la manía en un registro extra-ordinario, esto es fuera de lo ordinario.

La finalidad de estas danzas, no asociadas a la fertilidad, parece ser otra. Los autores griegos tardíos les imponen un matiz celebrativo. Danzan, dice Diodoro, imitando a las ménades, que en los tiempos antiguos estuvieron asociadas con el dios. Dodds acepta la idea y sugiere que efectivamente debe de haber habido un tiempo en que las ménadas, o *thyadas* o *Bakchai* eran, por espacio de algunas horas o de algunos días, lo que su nombre implica: mujeres salvajes cuya personalidad humana había sido reemplazada temporalmente por otra.

En los momentos iniciales del ritual, las mujeres portan *thyrsos*, vara adornada con hojas de parra y coronan sus cabezas con hojas de yedra, como marcas identitarias de una situación que las distingue del resto del colectivo. Son objetos realizadores, eficaces, exactamente en la línea semántica del verbo *kraino*, en tanto elementos constitutivos de la experiencia ritual.



Es propiamente el momento de inicio de la danza, de la entrega de sí mismo; inicio del trance como transporte a una realidad otra, como tránsito a un más allá donde la manía representa el viático de la iniciación. Extraordinaria locura danzante, sumamente contagiosa; voluntad de bailar que se apodera de las personas, desplazando la voluntad consciente, puro deseo que domina y se vuelve él mismo indomitable. Verdadera obsesión compulsiva que reaparece a intervalos regulares y que hace pensar a Dodds que la *oreibasía* ritual en Grecia puede haber surgido de ataques espontáneos de histeria de masas, como válvula de escape.

Siguiendo el análisis de Dodds, parece existir una dualidad en la consideración del fenómeno del menadismo. La *parodos* parece aludir al *menadismo blanco* como dimensión de la histeria sometida al servicio de la religión; la otra, en cambio, la histeria en estado crudo, el *menadismo negro*, se revela como aquella experiencia que tiene lugar en el Citerón y desciende con fuerza inusitada, arrastrando sin distinción de clases y edad y se impone, aun en contra de la voluntad, como un castigo epidémico. Dioniso sostiene ambas dimensiones, reina por sobre ellas, enseñoreándose por sobre el *topos* de la *manía*.

Entre estas mujeres, entregadas a las delicias de una pertenencia ritual, constituyendo grupos que reciben diversos nombres, Ménades, Thyadas, Bacantes, Lenai, la presencia de instrumentos musicales parece ser una pista de investigación insoslayable.

La embriaguez religiosa, la locura sagrada que determina el corrimiento de las barreas del yo consciente, al tiempo que achica la distancia entre hombres y divinidad, parece estar acompañada por flautas y tímpanos o timbales que pautan la danza de la ménade. Se trata de instrumentos orgiásticos, que parecen vincularse con la violencia de la estructura ritual, pero que, en la línea de los núcleos ambivalentes que venimos persiguiendo, pueden provocar la locura, pero también, curarla.



En esta línea, también podemos inferir cierta dimensión realizada del instrumento, en la misma línea de los objetos eficaces que hemos detectado en los elementos rituales; se trata de objetos que por virtud de su presencia, de su poder, pueden realizar acabadamente, llevar a cabo. Retorna, pues, la dimensión ya analizada del verbo *kraino*, extensivo a ciertas palabras y objetos religiosos.



Los vagabundeos por lugares desiertos, quizás imitando el propio vagabundeo de su señor, y las danzas frenéticas a la luz de las antorchas, llevan a las ménades a adoptar ciertas posturas que, así como los instrumentos, merecen cierto detenimiento porque parecen inscribirse en el horizonte de la eficacia. El porte de la cabeza en el éxtasis dionisiaco es motivo de inquietud, tanto en la literatura, como en las artes. En *Bacantes* hay referencias periódicas a la cabeza echada violentamente hacia atrás y hacia adelante, con sacudidas violentas que llevan el pelo con fuerza en todas direcciones, realzando un aspecto salvaje, donde la garganta vuelta hacia arriba plasma el estado mismo de posesión. El gesto no es ornamental ni aleatorio, ni siquiera una convención literaria o artística. Una vez más el gesto “realiza” y en, tal sentido, es eficaz. La danza y la música extática, las sacudidas de la cabeza, las agitaciones frenéticas, el aspecto salvaje hablan de que la ménade está *plena deo*, *entheos*, poseída por el dios.



En el marco de esta configuración ritual, se da el acto culminante de la danza dionisiaca: el acto capital de despedazar y tragar crudo un cuerpo animal. *Sparagmos* y *omofagia*. Si el primer momento descrito del ritual da la impresión de una perfecta comunión con la naturaleza, donde la fecundidad vegetal y animal parece emerger libremente, más



allá de ciertos rasgos que ya preludian la violencia, el segundo momento marca una crueldad inusitada. La orgía parece encauzarse en carriles que rompen todo marco familiar.

Dioniso está allí, cercano, palpable, entre sus danzantes de la montaña. Es esta la verdadera comunión con el dios, ya que esos animales despedazados, esa sangre vertida, son epifanías o encarnaciones del dios. Es el momento esperado cada dos años de una cabal identificación. Bajo una u otra forma, siempre hallamos en el centro del ritual dionisiaco la experiencia extática de un frenesí más o menos violento, la *manía*. Esta locura constituía, de algún modo, la prueba misma de la divinización del adepto. Aquella experiencia era, con derecho pleno, inolvidable, pues suponía una participación en la libertad embriagante, en la fuerza sobre humana y en la invulnerabilidad de Dioniso.

## Conclusiones

De la mano de su extrañeza y de su alteridad, arribamos al corazón íntimo de la experiencia festiva. No son dos espacios autónomos, sin vinculaciones entre sí. Por el contrario, Dioniso es así, y entonces su ritual guarda una forma singular. Dioniso ofrece esa riqueza simbólica y por ello su configuración ritual abre un *topos* inédito de comunicación con el dios, de permeabilidad entre ámbitos que, naturalmente, parecen custodiar celosamente sus fronteras. Es por su singularidad identitaria que las formas prometidas de contacto ofrecen cumplir el mayor sueño humano: suprimir la brecha entre lo divino y lo humano a fin de que el hombre devenga dios. Esa es la recompensa de la fiesta. Es en este punto donde más firmemente se entrecruzan los dos ejes que venimos persiguiendo ya que, a nuestro entender, constituyen las dos caras de una misma moneda, las dos expresiones de una idéntica configuración simbólico-ritual. Su ubicación no oficial en el concierto global de la religiosidad griega es la consecuencia directa de sus manifestaciones rituales, las que parecen instalarse en las fronteras del horror, la extrañeza y la alteridad, pero que, al mismo tiempo, son las que permiten esa comunión con el dios que parece achicar la natural distancia. Es su radical extrañeza, su excepcionalidad ontológica, que suprime la brecha, lo que lo ubica en los márgenes del horror y con ello en un espacio no oficial.

Este es el punto en que la fiesta constituye el nudo de intersección de los ejes a los que aludiéramos en el trabajo. Este es el momento de mayor dureza, el más álgido en la visibilidad del espanto, el más

periférico en la gestión de la cordura olímpica, pero el más sublime en el goce reportado, el más seductor en la experiencia vivida, el más excitante en la consumación de una unión anhelada y transformadora del estatuto humano, sólo reportable por la dimensión festiva. Noche donde los corazones se debilitan; noche de funeral, de vino y rosas, como reza el título del presente artículo.

## Bibliografía

- Bermejo Barrera, J. C./ González García, F. J/ Reboreda Morillo, S. *Los orígenes de la mitología griega*. Akal, Madrid, 1996.
- Chamoux, F., *La civilización griega*, Optima, Barcelona, 2000.
- Detienne, M. *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, Barcelona, 1986.
- Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley, 1964.
- Gernet, L. *Antropología de la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1981.
- Gernet, L. y Boulanger, A. *El genio griego en la religión*, Uteha, México, 1960.
- Jaeger, W. *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- Nilsson, M. P. *Historia de la religiosidad griega*, Gredos, Madrid, 1969.
- Otto, W. *Teofanía*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.
- Otto, W. *Dioniso. Mito y Culto*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- Vernant, J. P. *La muerte en los ojos*. Gedisa, Barcelona, 1986.