



“PRESO DE TU ILUSIÓN, VAS A BAILAR A BAILAR, BAILAR”. MARCAR EL TERRITORIO. LA DANZA Y EL CANTO COMO SÍMBOLOS DE LA TERRITORIALIDAD DIONISIÁCA

MARÍA CECILIA COLOMBANI

ceciliacolombani@hotmail.com

DOI : 10.26512/dramaturgias29.59429



Resumen

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 despliega no sólo una fiel compañía por el cosmopolitismo que acompaña al dios, sino que son ellas las que abren un juego coreográfico, marcado por el canto y la danza como matrices identitarias. Son ellas las que conducen el cortejo dionisiaco y son, sobre todo, las privilegiadas iniciadas de sus ritos en la montaña, lo cual supone un despliegue de movimiento inscrito en la danza y el canto que rompe con el estereotipo de la mujer anclada al oikos como topos natural. Una primera marca vuelve a situarnos en la Ninfa-nodriz: la marca del territorio. Pero son también ellas, las deliciosas Ninfas, las que duplican su primera identidad de nodrizas 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. Las ninfas constituyen, de este modo, una presencia femenina inaugural en la vida de Dioniso, al tiempo que marcan una marca mítica fundacional: la danza como rasgo femenino que acompaña la epifanía dionisiaca. Regresar al túmulo de su madre es reencontrarse con el dolor de la pérdida, pero también con el kairós del reconocimiento y la fundación de sus ritos, desplegando el movimiento frenético que las bacantes sabrán imprimirle a Tebas a través de baile y su canto. Retornar al túmulo de su madre es develar parte de la historia, correr el velo de una situación que Dioniso quiere poner en la escena trágica, pero también es la oportunidad de recuperar un territorio, signado por la música y el baile de sus adoradoras. No se trata simplemente de llegar a la tierra de sus parientes; es necesario marcar el territorio; un territorio que le pertenece. ¿Cómo instalarse políticamente en un tópos que no reconoce al dios? Dioniso llega con sus marcas identitarias y son ellas las que habrán de instalarlo en su tierra natal. Es el momento de la procesión femenina, con sus movimientos frenéticos, con sus gritos apabullantes y su danza transgresora. Es el momento de marcar definitivamente el territorio tebano con su presencia musical.

Palabras clave: Dioniso, Música, Danza, Territorio, Poder.

Resumo

A relação de Dionísio com as mulheres atravessa um campo complexo, mas uma coisa é inegável: a presença insistente do feminino em sua configuração como divindade não apenas exhibe uma companheira fiel através do cosmopolitismo que acompanha o deus, mas são elas que iniciam uma interação coreográfica, marcada pelo canto e pela dança como matrizes identitárias. São elas que lideram a procissão dionisiaca e são, acima de tudo, as iniciadas privilegiadas de seus ritos de montanha, o que implica uma exibição de movimento inscrita na dança e no canto que rompe com o estereótipo da mulher ancorada ao oikos como um topos natural. Uma primeira marca nos coloca novamente de volta na Ninfa-enfermeira: a marca do território. Mas são também elas, as encantadoras Ninfas, que duplicam sua identidade inicial como enfermeiras e se tornam bacantes. Uma ninfa-dançarina que acompanha o deus adulto em sua dança frenética; Um duplo identitário que, como o próprio Dionísio, retorna mais de um traço de uma personalidade multicolorida. As ninfas constituem, assim, uma presença feminina inaugural na vida de Dionísio, ao mesmo tempo em que marcam uma marca mítica fundadora: a dança como traço feminino que acompanha a epifania dionisiaca. Retornar ao túmulo de sua mãe é reconectar-se com a dor da perda, mas também com o kairós do reconhecimento e a fundação de seus ritos, implantando o movimento frenético que as Bacantes imprimirão em Tebas por meio de sua dança e canto. Retornar ao túmulo de sua mãe é desvendar parte da história, levantar o véu sobre uma situação que Dionísio deseja colocar em cena trágica, mas é também a oportunidade de reivindicar um território, marcado pela música e pela dança de seus adoradores. Não se trata simplesmente de alcançar a terra de seus parentes; ele deve marcar seu território; um território que lhe pertence. Como se estabelecer politicamente em um topos que não reconhece o deus? Dionísio chega com suas marcas de identificação, e são elas que o estabelecerão em sua terra natal. É o momento da procissão feminina, com seus movimentos frenéticos, seus gritos avassaladores e sua dança transgressora. É o momento de marcar definitivamente o território tebano com sua presença musical.

Palavras-chave: Dionísio, Música, Dança, Território, Poder.

"Con Dioniso es otro cantar, es la brusca irrupción, en medio de la vida terrena, de aquello que sustrae al hombre de la existencia cotidiana, del curso normal de las cosas, de sí mismo: el disfraz, la mascarada, la borrachera, el juego, el teatro, la zozobra, en fin, el delirio del éxtasis"

VERNANT 1986: 16

El inicio de *Bacantes* despliega un doble juego simbólico: la presentación del dios en primera persona en su arribo a Tebas y la presencia temprana del coro. El coro devuelve el apelativo del dios en el mismo proemio: "Desde Asia, habiendo abandonado el Tmolos, me precipito veloz en mi dulce trabajo y mi placentera fatiga en honor de Bromio, celebrando con el *evohé* al dios de las bacanales" (*Bacantes*, 65-68). La referencia taurina en boca del coro aparece, nuevamente, en *Bacantes*, 1017: "¡Muéstrate como toro, como serpiente de muchas cabezas o como león ardiente para que te veamos!".

De este modo, aparece una primera caracterización del dios en sus rasgos identitarios, así como una primera mención a la instauración de sus rituales. Desde otro andarivel, los versos aludidos marcan otra huella identitaria, que ha de acompañar al dios en su vagabundeo epifánico: su capacidad para enloquecer a las mujeres. Allí es donde queremos hacer pie. Son ellas, las ménades, las primeras víctimas de la descortesía que las ciudades suelen tener con el dios, al no reconocerlo y al no brindarle los merecidos honores. Las mujeres enloquecen por obra del Taurino, del bramador, de ese Bromio presentado en primera instancia y su madre, Sémele-Tione, (ménade) aparece como el arquetipo mítico de la mujer posesa.

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 despliega no sólo una fiel compañía por el cosmopolitismo que acompaña al dios, sino que son ellas las que abren un juego coreográfico, marcado por el canto y la danza como matrices identitarias.

Ser cuidado por mujeres

Desde su primera crianza en manos de las Ninfas hasta los episodios de la *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 divinidad¹. Son ellas las que conducen el cortejo dionisiaco y son, sobre todo, las privilegiadas iniciadas de sus ritos en la montaña, lo cual supone un despliegue de movimiento inscrito en la danza y el canto que rompe con el estereotipo de la mujer anclada al *oikos* como *topos* natural.

Una primera marca vuelve a situarnos en la Ninfa-nodriz: la marca del territorio. Como una madre, las nodrizas divinas enseñan al niño el primer espacio, la primera morada, allí donde se dan los primeros pasos, familiarizándose con una primera geografía que

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.

marca al dios por el resto de sus epifanías; 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 el nomadismo implica y habitante de la geografía peculiar del bosque como escenario de la complejidad ritual y de la danza y el grito proferido por sus adoradoras como signo de una familiaridad inquebrantable que sólo el misterio ampara.

Pero son también ellas, las deliciosas Ninfas, las que duplican su primera identidad de nodrizas 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.

Ahora bien, es el propio Zeus quien, desde su regazo de padre, desde su divino muslo, albergue del nonato, las entrega a las dulces Ninfas, “de hermosa cabellera”, quienes, “Cariñosamente lo cuidaron en los barrancos del Nisa, y él crecía por voluntad de su padre en una cueva fragante, pero contado entre los inmortales” (*Himno XXVI*, 4-7).

Las ninfas constituyen, de este modo, una presencia femenina inaugural en la vida de Dioniso, al tiempo que marcan una marca mítica fundacional: la danza como rasgo femenino que acompaña la epifanía dionisiaca. Son ellas las nodrizas perfectas, capaces de acogerlo en su seno y cuidarlo amorosamente, antes de ser ellas mismas las que tomen marcas extáticas y se conviertan en un coro frenético de seguidoras, tal como de ello parece dar 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). El fragor es, sin duda, la marca identitaria de una geografía que se conmueve por el canto y la danza de quienes llegan a un territorio para adueñarse de él, para convertirlo en el *topos* sagrado que la presencia dionisiaca impone en cada llegada.

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” (1997: 64). Madre-ménade, madre-bailarina, las Ninfas parecen fundar un doblete mítico, donde vida y muerte, ternura y horror, luz y sombra parecen danzar en el mismo torbellino frenético que marca la singularidad dionisiaca.

Por supuesto que Dioniso es el conductor del cortejo; siempre lo será y ellas lo seguirán en su recorrido, marcando territorio. A él le corresponde conducir el cortejo de sus seguidoras, como corresponde a quien ostenta el más genuino registro divino, mientras el fragor más atroz se enseñoreaba en el bosque inmenso. Ruido, mucho ruido y al final, la danza y el canto se trastocarán en una mueca de horror.

La presencia de las mujeres, contacto íntimo, frecuente resulta así el signo constitutivo de la singularidad del dios. Es la figura de las Ninfas, en esta oportunidad, la que da cuenta del vínculo y abre la dualidad intrínseca que el propio Dioniso expresa: nodrizas y bailarinas, madres sustitutas y primeras bacantes en un doblete identitario isomorfo de los dobletes que el propio Dioniso nos devuelve, dios y hombre, Dioniso-Bromio.

Llegar a Tebas. Marcar territorio

Como anticipamos, Bacantes exhibe, inauguralmente, la presencia de Dioniso, quien se presenta en primera persona, ratificando una identidad arrebatada por la ciudad de

Tebas que rechaza su presencia, ignorando su linaje divino. La ratificación de la identidad supone situarse antropológicamente en esa primera persona y dar cuenta de una cierta filiación, como modo de poner un pie en ese territorio, que es el territorio de su amada madre: "Me presento como hijo de Zeus en este país de los tebanos, yo, Dioniso. Aquí me dio a luz un día la hija de Cadmo, Sémele, en un parto provocado por la llama del relámpago. (*Bacantes*, 1-4)

Dioniso ha llegado, se ha hecho presente para anunciar algo. La invisibilidad del culto dionisiaco por parte de Penteo, implica la resistencia dionisiaca de llegar y anunciar su linaje. Juego de poderes que en esta presentación inaugural toma la forma de una declaración identitaria y de una toma de posesión de un territorio: "Contemplo el túmulo de mi madre, fulminada por el rayo, éste de ahí, junto al palacio, y las ruinas de su morada, que aún humean de la llama viva del fuego de Zeus, por la desmesurada crueldad de Hera contra mi madre. (*Bacantes*, 6-9). La primera actitud es asumir una identidad arrebatada, puesta en duda y hasta ultrajada por sus propias tías que dudan de los amores de su madre adorada y del Crónida. Ser hijo de Zeus es también ser hijo de Sémele, que en Tebas lo dio a luz fulminada por la llama, y que Zeus acogiera en su muslo. Tal como sostiene W. Otto, "el padre no dejó que el hijo pereciera. Frescas ramas de hiedra lo protegieron del calor que abrasó a la madre. Y él mismo ocupó su puesto. Acogió al retoño, aún inmaduro, en su cuerpo, y cuando se cumplió el número de lunas, lo trajo al mundo" (OTTO 1997: 54). Deseo masculino de parir un brillante hijo.

Llegar a Tebas es buscar el calor de la cuna primera y el recuerdo de una madre que también clama por su reconocimieto. El túmulo de su madre, aún humeante, es el *topos* de la verdad. De-vela lo allí acontecido, des-cubre un sentido negado y des-oculta un destino regio.

Contemplar el túmulo de la madre es hacer presente su ausencia, cuidar su memoria, mantener presente el signo que mantiene vivo el recuerdo.

Regresar a Tebas se inscribe en la resistencia política de recuperar una identidad arrebatada y olvidada. La capacidad transformadora de lo real y la presencia dionisiaca en Tebas transformará la situación general del reino. Eso es la acción política, inscrita en la resistencia.

Regresar al túmulo de su madre es reencontrarse con el dolor de la pérdida, pero también con el *kairos* del reconocimiento y la fundación de sus ritos, desplegando el movimiento frenético que las bacantes sabrán imprimirle a Tebas a través de baile y su canto.

Retornar al túmulo de su madre es de-velar parte de la historia, correr el velo de una situación que Dioniso quiere poner en la escena trágica, pero también es la oportunidad de recuperar un territorio, signado por la música y el baile de sus adoradoras.

Regresar a Tebas es la ocasión favorable para reconocer a su abuelo. Dioniso elogia a Cadmo por haber respetado el túmulo de su madre: "Elogio a Cadmo por haber dejado infranqueable este suelo, recinto sacro de su hija. De vid alrededor yo lo he recubierto, con el follaje pródigo en racimos. (*Bacantes*, 10-12). Cadmo ha tenido la prudencia de mantener inalterable el recinto sacro de su hija.

Queda algo de su ser en ese espacio sacro como modo de aunar su destino con el de su querida madre. El *topos* sagrado se impregna de las marcas del dios y ese símbolo estrecha el vínculo con su madre. El espacio sagrado es así un espacio heterogéneo que discontinúa con su sacralidad la homogeneidad del espacio profano. El respeto y el elogio a Cadmo radica precisamente en este reconocimiento por un espacio áltero.

No se trata simplemente de llegar a la tierra de sus parientes; es necesario marcar el territorio; un territorio que le pertenece desde la perspectiva de la gesta identitaria. ¿Cómo instalarse políticamente en un *topos* que no reconoce al dios? ¿Desde qué lugar se puede visibilizar una presencia que trata de ser conjurada? Dioniso llega con sus marcas identitarias y son ellas las que habrán de instalarlo en su tierra natal. Es el momento de la procesión femenina, con sus movimientos frenéticos, con sus gritos apabullantes. Es el momento de marcar definitivamente el territorio con una presencia musical: "He trocado la figura de dios por la humana, Y aquí estoy, ante los manantiales de Dirce y las aguas del Ismeno (*Bacantes*, 4-5),

Dioniso cambia su forma divina por una figura de hombre y con ello anticipa una marca de su comportamiento.

El prólogo ofrece, así, una marca de transformación identitaria, precisamente de quien constituye la referencia obligada de cualquier transmutación que pueda concebirse, el propio Dioniso; deslizamiento inscrito en un espíritu multiforme que puede adoptar las más peculiares metamorfosis.

Es el propio Dioniso quien se muestra polifacético y con una singular posibilidad de transformación perpetua, rompiendo sus propias marcas identitarias, evadiéndose de un *esse* cristalizado y clausurado. Conocemos su vocación por las mezclas y por abolir todo registro suturado y definitivo. Como bien afirma Vernant: "en él y por él se reúnen lo masculino y lo femenino, con los que está emparentado; el cielo y la tierra, que una cuando surge, insertando lo sobrenatural en plena naturaleza, en el mismísimo centro de los hombres; lo joven y lo viejo, lo salvaje y lo civilizado, lo lejano y lo próximo, el más allá y este mundo" (2001: 70).

Dioniso-hombre está allí frente a los elementos conocidos de una tierra impía; de una ciudad que lo rechaza en su ser.

Esta es su verdad y Dioniso llegó a Tebas para hacerla visible, para que nadie dude de sus posibilidades de ser y para que todos conozcan su verdad. El dios ha traído consigo el coro de las mujeres lidias que lo acompañan y ha elegido la ciudad de su madre para instalar sus ritos. Quizás valga esta experiencia inaugural para entender por qué Otto afirma que "Dioniso está siempre rodeado de mujeres" (1997: 126)

El modo de instalación marca su patrón identitario. Los ritos constituyen su modo de darse a conocer, de mostrar su *esse*. Los ritos representan esa instancia única e irrepetible de tomar contacto con la divinidad, de generar un espacio áltero que permite la fusión con la divinidad en los términos en que la misma divinidad lo dispone.

Música y territorio. En nombre propio

Las mujeres han sido aguijoneadas fuera de sus casas, cumpliendo un nuevo deslizamiento identitario. De esposas a ménades constituirán el nuevo cortejo del dios, lejos del *oikos* marital, lejos de las funciones domésticas, desplegando un desborde frenético que la danza y el canto harán presente. Del hogar al monte, del espacio protegido al espacio abierto, de la región civilizada al *topos* incivilizado, la táctica dionisiaca se cumple con precisión asombrosa: "Por eso ahora las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio, y habitan el monte en pleno desvarío. Las obligué a llevar el hábito de mis misterios, y a toda la estirpe femenina de los Cadmeos, a todas las mujeres, las saqué enloquecidas de sus hogares" (*Bacantes*, 31-35).

Es el destino de la *manía*. Es la *manía* el nuevo signo de la pertenencia mística² y la nueva estrategia de marcar el territorio. Tal como sostiene M. Detienne, "Haciéndose iniciar en sus propios misterios, después de haber conocido la prueba de la *manía*. Dioniso se convierte así en lo que es, según el proceso de una madurez al mismo tiempo que en función de un reconocimiento por el mundo olímpico" (DETIENNE 1986: 52). Dioniso las obliga a llevar el hábito de sus ceremonias como forma de convertirlas en sus adoradoras. Mujeres entregadas al misterio ritual que conocerán las delicias de la pertenencia mística y sabrán danzar, danzar, danzar en honor a su Señor.

Es necesario que la propia Tebas aprenda la raíz más íntima del dionisismo, el corazón palpitante de una experiencia que ubica a Dioniso en el lugar de lo Otro, del extraño extranjero (DETIENNE 1986). "Es que la ciudad esta ha de aprender de una vez, aunque no quiera, que ella no está iniciada en las ceremonias báquicas, y que he de hacer la defensa de mi madre Sémele, manifestándome a los humanos como un dios que concibió de Zeus" (*Bacantes*, 39-43)

Así, "el culto implica también los *teletai* y las *orgiai*, las iniciaciones y los ritos secretos que no tienen derecho a conocer quienes no han sido instruidos como *bakchoi*" (VERNANT 2001: 68). El recién llegado no es meramente una presencia que epifánicamente se deja ver. Es una experiencia que implica ciertos dominios, como un territorio de saber y un dominio de poder.

En efecto, el dominio de saber implica el meollo más íntimo de la experiencia mística. Un saber que queda celosamente resguardado y sigilosamente custodiado por quienes son integrados a los ritos de iniciación. Se genera así un territorio de pertenencia a una realidad que escapa ontológicamente a la realidad ordinaria.

Dioniso se mueve con soltura en ambos planos, el humano y el divino; como dios itinerante y cosmopolita se mueve con soltura por toda la Hélade y las mujeres lo siguen, danzando, siempre danzando, alejadas de telar y los hilos, elevando la voz en un grito identitario, que transgrede el viejo silencio doméstico.

Dioniso se mueve hacia el *topos* sacro, donde habrá de reunirse con la algarabía que supone el ritual dionisiaco. Ser una ménade más será su destino, desafiando cualquier cristalización identitaria. El monte lo espera para celebrar con sus adoradoras el sublime instante ritual: "Y yo, yéndome Con las bacantes que están en los valles del Citerón, participaré de sus danzas" (*Bacantes*, 63)

El campo léxico del verbo συμμετέχω, tomar parte, participar, marca el rumbo del nuevo desafío identitario. Dioniso logra el doble movimiento del que habla Gernet al referirse a la brecha ontológica que separa hombres y dioses. En efecto, esta participación en sus danzas no sólo despliega el núcleo íntimo del ritual, sino que cumple con los dos movimientos, la aproximación y la asimilación, esto es, la aspiración de devenir uno mismo como dios.

Dioniso danzará con ellas y con ello sellará el sueño de la unidad perdida. La danza y el canto han sido las marcas identitarias de un gesto político que tomó un territorio arrebatado. El encuentro con la algarabía de sus seguidoras supone el punto máximo de una fusión añorada, marcada por el ritmo festivo de la danza como símbolo de la pertenencia mística. Dioniso restaurar, de alguna manera, aquella ruptura del

² Véase los dos textos emblemáticos del tratamiento de la *manía* en general y de la dionisiaca en particular, Dodds, E. R. (1997) y Padel, R. (1997).

desgarramiento primordial que el mito del descuartizamiento de los Titanes representa (COLLI 1994).³.

Ruido, mucho ruido y al final llegó el final.

Bibliografía

Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia. Madrid: Gredos, 2001.

GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.

OTTO, W. *Dioniso. Mito y Culto*. Madrid: Siruela, 1997.

DETENNE, M. (1986) *Dioniso a cielo abierto*. Gedisa, Barcelona.

EURÍPIDES. *Tragedias III, Helena, Fenicias, Orestes, Ifigenia en Áulide, Bacantes, Cresos*. Traducción y notas, Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos, 1985

GERNET, L. *Antropología de la Grecia Antigua*. Madrid: Taurus, 1981.

OTTO, W. *Dioniso, Mito y Culto*. Madrid: Siruela, 1997.

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

VERNANT, J.-P. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

SOLARI, C. / BEILINSON, E. Un ángel para tu soledad. *Lobo suelto, cordero atado, vol. 1. Patricio Rey y sus Redonditos de ricota, 1993*.

³ Giorgio Colli en su obra *El nacimiento de la filosofía* tensiona la diada Dioniso-Apolo a partir de este desgarramiento dionisiaco originario, y lo opone al velo multicolor que Apolo impone sobre este fondo insoportable de dolor para hacer, precisamente, la vida soportable.