

LA MÚSICA EN LOS CULTOS DIONISIACOS

Adriana Renero*

La música en la antigüedad griega

Para penetrar en el mundo musical griego es preciso alejarnos de nuestras categorías estéticas habituales y pensar en modos, ritmos y armonías diferentes. Al mismo tiempo, es indispensable advertir que en la sociedad griega arcaica la música ocupaba un lugar fundamental, pues mantenía estrechos vínculos con la medicina, la astronomía, la religión, la filosofía, la poesía y la pedagogía, entre otras disciplinas. Lo anterior responde a que la música era considerada un arte peculiar y ambiguo dotado de “poderes especiales” porque actuaba como fuerza capaz de precipitar al hombre a la locura, al mismo tiempo que la curaba, o bien, de elevarlo hasta la divinidad.

Si bien la ambigüedad es significativa y se atenderá más adelante, conviene resaltar que la fascinación de la música, junto con el gesto enigmático que se le reconoció, deriva principalmente del aspecto que mejor la caracteriza: “se expresa sin que se pueda jamás aprehender su objeto”.¹ Así pues, la música se nos brinda enigmática, pero también compleja en tanto el sonido que produce puede concebirse de múltiples formas: como elemento físico-matemático, según su función técnico-lingüística, su cualidad artística, ética, mística o según su función religiosa-ritual.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

¹ Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2000, p. 32.

Esta última función de la música o el papel que, más o menos podemos decir, desempeñaba en los cultos dionisiacos será parte de lo que atenderemos adelante; apoyándonos en testimonios antiguos, nos aproximaremos a sus elementos distintivos (instrumentos, modos o motivos musicales, cualidades, etc.) y a la manera en que la música puede considerarse un recurso para el éxtasis y la embriaguez dionisiaca, dicho con otras palabras, como recurso para la experiencia de comunión con Dionysos.

Instrumentos y modos musicales

Si bien con el tiempo los instrumentos musicales han sufrido variaciones sobre sus formas, sus materiales, sus nombres y, relativamente, sus sonidos, no será difícil reconocerlos a continuación. Los modos musicales de la antigüedad griega, en cambio, han variado profundamente; aunque no tengamos forma de conocerlos con exactitud, es posible llegar a una aproximación.

Diversos mitos contienen la música como uno de sus rasgos principales, ya sea vinculada a la poesía, en conexión con la cosmogonía o con la vida social; el mito de Orfeo, Apolo, Marsyas y Dionysos son algunos ejemplos de ello. Sin revisar detalladamente cada uno de éstos, haremos un par de observaciones que los relacionan: *a)* la música de Apolo es considerada propia de una forma de vida ordenada, racional y civilizadora a diferencia de la música que, como observaremos, corresponde a Dionysos; *b)* la concepción de la música que aflora en el mito de Orfeo² es análoga a la que brota del mito de Dionysos. Ambos se centran en la peculiaridad de la música como “poder especial” o, si se quiere decir, “sobrenatural”, pero también muestran notables diferencias entre las cuales se destaca su instrumento musical: mientras Orfeo porta la lira, Dionysos tañe la flauta.

Orfeo canta y acompaña su canto con los sonidos procedentes de la lira; la facultad de hechizo o encantamiento, que conocemos de su mito, deriva de dos elementos diferentes aun cuando ambos se presenten fusionados: la poesía y la música. Por otro lado, a Orfeo se le ha representado en actitud serena y contenida; Dionysos, en cambio, expresa su furor con el sonido sugestivo emitido por la flauta y celebra su rito únicamente con la ayuda de la música, que se vuelve más grandiosa aún por medio de la danza que la acompaña: se le ha representado casi siempre como

² Dentro del mito órfico, la música es una potencia mágico-encantadora y oscura que subvierte las leyes naturales y que puede reconciliar en una unidad los principios opuestos sobre los que se rige la naturaleza: vida y muerte, cielo y tierra, etcétera. Estas antinomias llegan a anularse unas a otras o a disolverse en el canto ejecutado por Orfeo, precisamente por el poder mágico de su música.

bailarín, como si por ello simbolizara las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido. De aquí que el embeleso o cautivo órfico sea tan distinto del furor báquico.

La diferencia entre ambos dioses es una muestra de la dialéctica que se presentó en el mundo musical griego y quedó simbolizada por la intensa oposición entre la *citarística* y la *aulética*, o entre la cítara o (una de sus variaciones) la lira y la flauta, y que fue motivo de controversia sobre la prioridad y la antigüedad de uno u otro instrumento.³ En este punto vale la pena que nos detengamos.

Algunos testimonios antiguos, entre ellos el de Aristóteles, señalan que Atenea inventó la flauta; otros, atribuyen el invento al sileno Marsyas,⁴ hijo de Pan, y tienden a situarlo en una época anterior a Orfeo, con el intento evidente de atribuir prioridad a su música. Jean Chevalier se refiere a Pan,⁵ personificación de las grutas y de los bosques, como el inventor de la flauta y señala que el sonido de su instrumento arrastraba a la gente hasta la montaña, lo cual le ubicaba, más bien, en relación con un culto agrícola-pastoril.

En cuanto a la lira, la tradición atribuye su invención a Apolo y a Orfeo advirtiendo que éstos propugnaban por un carácter civilizador y racional; incluso se creía que la lira podía sacar al ser humano del estado salvaje o irracional que provocaba la música dionisiaca, en el cual quedaba roto el principio de individuación. Ésta es otra diferencia notable entre la *lyra* y el *aulos*, y que se tradujo en el carácter ético de la primera y orgiástico del segundo.

Para reflexionar sobre lo anterior, debe considerarse que en la antigüedad griega se utilizó el término *nomos* también para el ámbito musical,⁶ por lo cual el término *nomoi* equivale a melodía, motivo o tema

³ E. Fubini, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Marsyas recogió la flauta arrojada por Atenea y retó a Apolo a una competencia musical, tras la cual el vencido quedaría a merced de su rival. Apolo, después de vencerlo con su lira, lo amarró a un árbol y lo desolló vivo. Otras versiones atribuyen a Apolo un arrepentimiento posterior que le habría inducido a convertir a Marsyas en río. “En Celenas de Frigia está el río Marsyas; éste, si escucha de alguna manera una flauta, produce un gran ruido; en cambio, si escucha una cítara, fluye en silencio, al haberse ahogado en él el flautista Marsyas”. En *Paradoxógrafos griegos, Rarezas y maravillas* [trad. del griego de Javier Gómez Espelosín], Madrid, Gredos, 1996, pp. 19-20.

⁵ Pan, que vivía en Arcadia, donde guardaba manadas y rebaños, tomaba parte en las orgías de las ninfas de las montañas. El nombre de Pan se deriva de *paein*, pastar. Pan representa al *demonio* del culto arcádico de la fertilidad y es quien había poseído a las ménades sacerdotisas de Dionysos.

⁶ Es preciso señalar algunos conceptos que el *Corpus Hermeticum* aclara: “Por lo que respecta a los términos musicales, ‘melodía’ traduce *harmonía*: en la música griega *harmonía* es el modo o modalidad, es decir, la elección de una octava característica [do-do] y la quinta modal [do-sol]; hay ocho ‘armonías’ o modos fundamentales (dorío,

establecido de forma rigurosa para las diferentes ocasiones a las que estuviera destinado o en orden de los efectos que producía. El *nomos* o ley musical como tema melódico era construido según un *modo* determinado que se correspondía con un *ethos* concreto.⁷ Así, los tres modos principales de la música griega arcaica, como bien destacó Platón en la *República* (398-403c) y retomó Aristóteles en la *Política* (1340b), fueron el *lidio*, doliente y fúnebre; el *dorio*, viril y belicoso, pero que también provoca un estado de ánimo intermedio; y el *frigio*, entusiasta y báquico. Más adelante regresaremos a ellos.

Volviendo a la controversia sobre la prioridad o la antigüedad de los instrumentos mencionados, Platón comenta en las *Leyes* (700-701)⁸ que los más antiguos *nomoi* se habrían compuesto para la *lyra*; seguramente, porque la ley musical, como tema melódico, encontraría su forma de expresión más racional por medio de dicho instrumento, cuyas cuerdas se habían dispuesto ya conforme a una determinada ley —pensemos en los pitagóricos—. Mientras el *aulos*, instrumento característico de Dionysos

frigio, lidio, mixolidio y sus variantes hipodorio, hipofrigio, etcétera), [de suerte] que *harmonía* es cada uno de los acordes de la lira y, al mismo tiempo, la manera de utilizar ese acorde en función de una ética particular es análogo a nuestra tonalidad. Una determinada *harmonía*, un tono y un ritmo constituyen un *nomos* específico para cada celebración o rito importante. Vid. *Textos herméticos* [trad. del griego de Xavier Renal Nebot], Madrid, Gredos, 1999 p. 238. Asimismo, dice Platón en la *República* (398d-e) que la melodía está compuesta por tres elementos: texto, armonía y ritmo. Y que hay diferentes modos o *nomoi* de acuerdo con las distintas ocasiones (funerales, duelos, procesiones, etc.), definiéndolos dorio, lidio y frigio. Por otro lado, hay que comprender por los conceptos musicales citados y los que se derivan de ellos lo siguiente: cuando hablamos de *melodía*, entiéndase una sucesión —horizontal— de tonos. A grandes rasgos, una *melodía* es una línea en el tiempo con dirección y una figura dada por un patrón de tonos. *Ritmo* es, en sentido general, el aspecto que refiere el tiempo alrededor de la música. *Motivo* es la célula o fragmento musical que puede ser tan corto como de dos o tres notas, o puede ser lo suficientemente largo que su ritmo o melodía sea fácilmente reconocido y recordado cuando regresa otra vez. *Armonía* se llama cuando una melodía se combina con otros sonidos que son claramente subsidiarios (como acompañamientos); en otras palabras, denota sonidos que se escuchan simultáneamente (verticalmente).

⁷ E. Fubini, "La invención de los *nomoi*", en *op. cit.*, pp. 41-44.

⁸ Concretamente, dice el ateniense a Metilo que la música también se dividía en géneros definidos: himnos, composición poética musical de alabanzas a los dioses o a los héroes; *peanes* (gracias a Homero y sobre todo, por el *Himno a Apolo*, el peán se identifica como formado por un proemio del solista y un clamor ritual del coro del grito *ié paián*); y ditirambo (del griego *dithyrambos*), composición en alabanza a Dionysos, inspirada en un momento de arrebato o entusiasmo, y escrita generalmente con variedad de metros. Mientras que en *La Ilíada*, con el peán se rendían honores a Apolo, en *Las bacantes* de Eurípides, con el ditirambo se pedía la llegada de Dionysos; parece ser que en el placer báquico se mezclaban además trenos (del griego *threnos*, lamento, canto fúnebre), himnos, peanes y ditirambos.

ligado a los ritos orgiásticos, producía un sonido idóneo para acompañar las exaltadas danzas ditirámicas⁹ —respondiendo a un impulso que no se hallaba regulado por una ley definida—; no obstante, hubo *nomoi* musicales acompañados de flauta y denominados frigios.

En la *Política* (1340a-b), Aristóteles señala los *modos musicales*, que se correspondían con un *ethos* concreto, cuando advierte que nuestro carácter se forma con la música:

Que somos afectados por ella es manifiesto por muchas cosas y, especialmente, por las melodías de Olimpo,¹⁰ pues, según el consenso de todos, éstas producen entusiasmo en las almas, y el entusiasmo es una afección del carácter del alma [...]. En las melodías, en sí, hay imitaciones de los estados de carácter, y esto es evidente, pues la naturaleza de los modos musicales desde el origen es diferente, de [tal suerte] que los oyentes son afectados de manera distinta y no tienen la misma disposición respecto a cada uno de ellos.

Aristóteles retoma, entonces, los tres modos —lidio, dorio y frigio— y dice que cada uno por su propio carácter influye de manera diferente en quien los escucha: “algunos se sienten más tristes y más graves, como ante el llamado mixolidio; ante otros, sienten más lánguida su mente, como ante los relajados y, en otros casos, con un estado de ánimo intermedio y recogido, como parece hacerlo el modo dorio únicamente, y el modo frigio inspira entusiasmo”.¹¹ Tanto para él, como para Platón, el dorio es el modo moral y educativo por excelencia.

Sobre los instrumentos y sus melodías, dice también Aristóteles que algunos autores versados en filosofía distinguen melodías éticas y entusiásticas, y atribuyen a cada una de estas clases una naturaleza peculiar de los modos; esto es, a cada una de las melodías le corresponde un modo musical: el dorio corresponde a la melodía moral; el frigio, a la exaltada; y el hipofrigio, a una melodía activa. Por otra parte, afirma que la música debe practicarse no a causa de un solo beneficio sino de muchos, pues debe cultivarse con vistas a la educación y a la purificación o *katharsis*.

De los modos musicales mencionados, el frigio ejerce exactamente la misma influencia que la *flauta* entre los *instrumentos*: uno y otro son

⁹ “La etimología de ‘ditirambo’ es discutible y poco clara. Según una etimología popular, significaría ‘el que cruzó dos veces la puerta’ (del parto) *dís thýraze bebékós*, y es probable que Eurípides piense en ella. El ‘ditirambo’ como himno y canción de origen dionisiaco fue, según Aristóteles, *Poética* (1449a), el principio de la tragedia, cuyo patrón era Dionysos.” Eurípides, *Las Bacantes*, en *Tragedias* [trad. del griego de C. García Gual *et al.*], Madrid, Gredos, 1995, t. III, nota 41, pp. 370-371.

¹⁰ Músico frigio del siglo VIII a. C., se considera alumno de Marsyas e inventor de la armonía.

¹¹ *Política*, 1340a-b.

orgiásticos y pasionales: “todo transporte báquico y toda agitación análoga se expresan especialmente entre los instrumentos con la flauta, y entre los modos estas emociones reciben el acompañamiento melódico que les conviene en el modo frigio”.¹² De aquí que, siguiendo la *Política* (1341a-b), Aristóteles se refiera a la flauta como un instrumento que no posee carácter ético, sino más bien orgiástico. Y que la flauta conlleva un elemento contrario a la educación,¹³ pues impide servirse de la palabra cuando se toca. Buen fundamento racional tiene, pues, el relato mítico transmitido por los antiguos sobre la flauta: Atenea, después de haberla descubierto, la tiró. No está de más señalar que la diosa lo hizo disgustada porque la flauta deformaba su rostro; sin embargo, es más verosímil que fuera porque la enseñanza de tocar la flauta no sirve en nada al desarrollo de la inteligencia y a Atenea es a quien se atribuye la ciencia y el arte.

En la *República* (399c-d), Platón, condena tanto a fabricantes como a tañedores de flauta; pero en otros diálogos recalca el poder que encierra el sonido y que la flauta simboliza en grado mayor que los demás instrumentos. En el *Banquete* (215b-c), en el elogio a Sócrates, Alcibíades lo compara precisamente con Marsyas por el dominio que el filósofo ejercía sobre el espíritu humano:

[Marsyas] [...], en efecto, encantaba a los hombres mediante instrumentos con el poder de su boca y aún hoy encanta al que interprete con la flauta sus melodías, [éstas] son las únicas que hacen que uno quede poseso y revelan, por ser divinas, quiénes necesitan de los dioses y de los ritos de iniciación. Mas tú te diferencias de él sólo en que sin instrumentos, con tus meras palabras, haces lo mismo.

Para los antiguos griegos, la música no existía sólo para relacionarla con el ámbito ético o con un aspecto orgiástico y frenético; se creía que entrañaba facultades y poderes aún más profundos, como armonía cósmica, arte con cualidades curativas y posesión divina. Así, el mundo griego pudo haber resaltado el carácter ambiguo de la música: a un tiempo racional e irracional, intelectual e instintivo, ordenador y exaltado.

Música como armonía cósmica

Entre los siglos VI y V a.C., el desarrollo técnico de la música estuvo acompañado de un conjunto de doctrinas que se conoció con el nombre de pitagorismo y constituyó el punto de partida para emprender los conocimientos musicales más importantes de la civilización helénica. Cabe

¹² *Política*, 1342b.

¹³ El valor pedagógico de la música lo sigue Aristóteles de Platón. *Vid. Leyes* 812b-e.

hacer algunas observaciones al respecto: los pitagóricos consideraban el término armonía, utilizado en la música, como unificación de contrarios; se extendía este concepto a la armonía del universo, de suerte que el orden por el que se regía el cosmos era un movimiento dinámico y obviamente armónico.

Así, música era la armonía que se producía por el sonido procedente de los instrumentos, el estudio teórico de los intervalos musicales, o bien, la música que se generaba por los astros que giran en el cosmos conforme a leyes numéricas y a proporciones armónicas.¹⁴ Jean Chevalier hace notar que el recurso de la música con sus tonalidades, ritmos e instrumentos diversos puede asociarse a la plenitud de la vida cósmica. Además, la música podía restablecer la armonía espiritual cuando ésta había sido turbada; de tal idea se derivó uno de los conceptos más importantes de la antigüedad: el concepto de *katharsis*. Otra función o cualidad de la cual gozaba la música, desde tiempos anteriores a Pitágoras, era la de actuar como medicina; esta creencia, junto con la de su poder mágico-encantador, era admirada y denominada purificación. De ahí que luego se atribuyera a los pitagóricos, quienes purificaban el cuerpo con la medicina y el alma con la música.

La concepción catártica de la música se hallaba, entonces, en relación directa con la doctrina de la armonía en tanto conciliación y equilibrio de contrarios. A este respecto, Chevalier menciona que, en todas las civilizaciones, los actos más intensos de la vida social o personal siempre se han acompañado por manifestaciones en las que la música desempeña un papel mediador y conciliador, además de promover la comunicación con lo divino.¹⁵

El poder curativo de la música

La música de la flauta poseía un carácter dual: además de despertar el estado frenético, dice Edwin Rodhe, “las melodías de la flauta [...] debían tener la ‘divina’ virtud de [...] curar: por la acción de entusiasmo por ellas ejercida”.¹⁶ También advierte referencias de los antiguos (Pitágoras, Empédocles, Damon) sobre la curación de la locura, de la pasión amorosa y de determinados estados patológicos, incluso físicos, mediante la música de flauta; ésta tenía virtudes curativas por medio de la exaltación y la depresión de los efectos —como homeopatía—. Al respecto, el testimonio de Teofrasto, citado por Apolonio:

¹⁴ E. Fubini, *op.cit.*, pp. 50-55.

¹⁵ Vid. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.

¹⁶ Edwin Rodhe, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 341.

La música consigue sanar muchas de las afecciones que sobrevienen al alma y al cuerpo, como los desmayos, los temores y los extravíos mentales que duran largo tiempo. Pues la acción de tocar la flauta sana, [...] la ciática y la epilepsia; como se cuenta qué sucedió cuando ante Aristóxeno el músico, mientras iba caminando [...] a consultar el oráculo [...] se detuvo uno en Tebas, puesto en trance por el sonido de la trompeta¹⁷ [...]. Así pues, le hizo moverse al son de la flauta poco a poco, y [...] de manera gradual hizo que soportara también el sonido de la trompeta. La acción de tocar la flauta cura también si alguna parte del cuerpo sufre dolores; encantado el cuerpo por el sonido de la flauta, [...] el dolor se hará menor, y así sucesivamente.¹⁸

Ya Aristóteles señalaba que algunos están dominados por esta forma de agitación dionisiaca, y cuando se usan las melodías que arrebatan el alma vemos como si encontraran en ellas curación y purificación. Según Rodhe, el convencimiento de que la música y en especial la flauta tuvieran virtudes curativas parece haber partido de las experiencias obtenidas en las purificaciones de las fiestas coribánticas; en los cultos a Cibele, diosa madre de los frigios.

Al respecto, es oportuno hacer notar el parecido esencial de la cura coribántica con la antigua cura dionisiaca (Platón alude a la cura mediante la flauta en *Leyes* 790d-e). Ambas pretendían llevar a una catarsis mediante una danza contagiosa, acompañada de música orgiástica del mismo tipo que las melodías frigias tocadas con la flauta y el tambor, las cuales producían reacciones similares.¹⁹ Las reacciones o síntomas físicos incluían ataques de llanto y palpitations violentas del corazón, acompañadas de perturbación mental; los coribantes estaban *fuera de sí* como los danzantes de Dionysos y, al parecer, caían en una especie de trance. También en el *Íon* (536c), Platón alude a aquellos que toman parte en el ritual coribántico, destacándolos como los que tienen un oído agudo sólo para una melodía, la que pertenece al dios por quien están poseídos, y a esa melodía responden espontáneamente con gestos y palabras mientras permanecen insensibles a todas las demás.²⁰

Ya que Dodds refiere las melodías del modo frigio generadas con la flauta, pero también con el tambor, aprovechemos para revisar brevemente lo que dice Chevalier sobre este instrumento.

¹⁷ Sobre la trompeta, dice Chevalier que es un instrumento que asocia el cielo y la tierra en una celebración común. Entre los griegos, la trompeta sirve para dar ritmo a la marcha en las grandes procesiones y tiene un poder de evocación: en Lerne, en las fiestas de Dionysos, se hace salir al dios de los pantanos soplando en trompetas escondidas por los tirso.

¹⁸ Paradoxógrafos griegos, *op. cit.*, pp. 134, 49 (48).

¹⁹ Vid. E. R. Dodds, "The Blessing of Madness", en *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, University of California Press, 1984.

²⁰ *Ibidem*, p. 78.

El tambor está asociado a la emisión del sonido primordial. Éste golpea al oído por efecto de movimientos vibratorios rítmicos; así, el sonido está en el origen del cosmos, de modo que todo lo que se percibe como sonido es potencia divina. El tambor también se concibe como atributo de Shiva, como origen de la manifestación y del ritmo del universo. Su música repite el son primordial de la creación e introduce en el éxtasis; es como una barca espiritual que permite pasar del mundo visible al invisible y está ligado a los símbolos de la mediación entre cielo y tierra. Así como la flauta es verdaderamente un instrumento de éxtasis y de posesión, también lo es el tambor. En África es el eco sonoro de la existencia.

Siguiendo a Chevalier, el tamboril —diferente del tambor de sonido grave, profundo y misterioso—, evoca la danza. En la antigüedad griega, Cibele se encanta al oírlo; gusta del sonido de los crótalos y de los tamboriles, así como del temblor de las flautas, dicen los *Himnos homéricos*. El tamboril, acompañado de danzas donde marca el ritmo, simboliza una idea de alegría y ligereza. A menudo se le ve, en vasos y vasijas, en las escenas de orgías dionisiacas agitado por las bacantes. Tiene, asimismo, una dimensión cósmica, pues recuerda el movimiento y la música de los astros.

Música como recurso para el éxtasis dionisiaco

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche advierte que la música tiene la condición de narcótico que embriaga, provoca el éxtasis y la danza. Mircea Eliade dice que incita a las mujeres a recorrer de noche las montañas (*oreibasía*) danzando al son de tímpanos y flautas,²¹ tal como Eurípides da constancia en varias partes de *Las Bacantes* (coro 155–165): “¡Venid bacantes! [...], festejando [...] al dios de la *evohé*, entre los gritos y aclamaciones frías, al tiempo que la sagrada flauta de loto melodiosa modula sagradas tonadas, en acompañamiento para las que acuden al monte”.²²

Rodhe menciona que el tropel —o movimiento violento y desordenado— de los fieles, excitado por estas salvajes músicas, rompía a danzar entre estridentes gritos, pues no era el de estas danzas orgiásticas el ritmo suave y medido de los griegos de Homero, por ejemplo, donde se movían a los sonos del peán, sino como un torbellino furioso, delirante, que arrastraba a los danzantes, a modo de un río desbordado por las faldas de las colinas o, según observa Penteo en *Las Bacantes* (780), como un furor que se extiende cual fuego, como si la voluntad de bailar se apoderara de

²¹ Vid. Mircea Eliade, *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Buenos Aires, Paidós, 1999, t. I, p. 462.

²² Eurípides, *op. cit.*, p. 354.

ellas. Estos relatos nos proporcionan imágenes de lo que pudo ser el ritual dionisiaco y una aproximación del efecto que producía la música en las fiestas báquicas; sin embargo, tratemos de reflexionar más en este punto.

“El delirio de las bacantes, con los movimientos convulsivos y espasmódicos, la flexión del cuerpo hacia atrás, la contorsión y la agitación de la nuca [...] implica[ba] la invasión del yo por una persona extraña, lo que corresponde propiamente al *enthusiasmos* de los antiguos, es decir, a la posesión”,²³ Chevalier da más luces cuando menciona que la danza, al ser un ordenamiento rítmico, contribuye a la organización y a la reabsorción cíclica del mundo. De manera general, las danzas rituales son un medio de restablecer las relaciones entre la tierra y el cielo. Y en la antigüedad griega, de la misma manera que sucede con la música, existía una relación entre el movimiento de los danzarines y el de los astros y esferas planetarias.

Entre los griegos, los movimientos rítmicos también imitaban escenas mitológicas o acontecimientos legendarios y tenían como fin no sólo conservar su recuerdo, sino reavivar las fuerzas cósmicas o místicas alguna vez suscitadas. Pausanias (8.23.1) atestigua la existencia de las danzas dionisiacas en Alea en Arcadia; Eliano, en Mitilene; Fírmico Materno, en Creta. Los autores griegos tardíos consideraron las danzas de Delfos como conmemorativas: danzan, dice Diodoro (4,3), imitando a las ménades, que en los tiempos antiguos estuvieron asociadas con el dios. Este rito, descrito en *Las Bacantes* y practicado por sociedades de mujeres en Delfos hasta los tiempos de Plutarco, se practicaba también, sin duda en Mileto, donde la sacerdotisa de Dionysos conducía a las mujeres hasta la cima del Parnaso.²⁴ El carácter de estas danzas dionisiacas, que incluían rituales del tipo extático y se suscitaban en las montañas durante la noche, eran promovidas por la música de las flautas, los tambores, tímpanos o timbales, instrumentos orgiásticos por excelencia, empleados además en todos los grandes cultos danzantes, en los de la Cibeles asiática y la Rea cretense.

Para Platón, la danza tiene un origen divino y, de acuerdo con Chevalier, para mejor expresar su mensaje, busca sistemáticamente desórdenes, oposiciones, y manifestaciones espontáneas, sobre todo, en los ritos dionisiacos. Los gestos en la danza son un lenguaje que parte de lo más profundo del inconsciente, y el danzante se abandonaba así al entusiasmo, en el cual se manifestaba la presencia interior del dios. Asimismo, la danza se concibe como símbolo de liberación del ámbito material.

De este modo, la música frigia y la danza eran, como el vino en el ritual, otros recursos para producir el éxtasis en el cual se podía sentir

²³ E. Rodhe, *op. cit.*, p. 147.

²⁴ *Vid.* E. R. Dodds, *op. cit.*, pp. 270-271.

la presencia del dios; esto es, mediante el acompañamiento estrepitoso de instrumentos musicales, los fieles se disponían a danzar, y como si estuvieran bajo los influjos de toda clase de excitantes, se remontaban al mundo de los dioses.

Éxtasis: libertad y comunión con el dios

Celebrar orgías no significaba divertirse, sino participar en un rito religioso y tener una experiencia religiosa particular: la experiencia de comunión. Las bacantes, que devoraban carne cruda, recuperaban un comportamiento legendario o revivían una fuerza mística; esto, junto con sus gestos frenéticos, puede ser interpretado como una forma de comunión con las fuerzas vitales y cósmicas justificada por una posesión divina.

Para Eliade, el éxtasis dionisiaco representa ante todo la superación de la condición humana, el descubrimiento de la liberación total, la obtención de una libertad y de una espontaneidad, difícilmente accesibles de otra manera. La manía o locura constituía, de alguna forma, la prueba de la divinización del adepto; de suerte que aquella experiencia suponía una participación en la espontaneidad creadora, en la libertad embriagante, en la fuerza sobrehumana y en la invulnerabilidad de Dionysos.²⁵

Ahora bien, Dionysos es *Lysios*, el Liberador, el dios que hace posible que uno, por un breve tiempo, *deje de ser uno mismo*. Esto es, para Dodds, el secreto principal de su éxito en la época arcaica, no sólo porque la vida en aquella época era con frecuencia algo de lo cual se quería huir, sino especialmente porque fue en ella cuando el individuo, como el mundo moderno lo conoce, empezó a emerger de la antigua solidaridad de la familia y encontraba difícil llevar la carga de la responsabilidad individual, a la que no estaba acostumbrado. Por ser el maestro de las ilusiones mágicas, Dionysos podía quitársela de los hombros; así como hacía crecer una vid de las tablas de un barco, también podía capacitar a sus devotos para ver el mundo como el mundo no es (*Himno homérico* 7.34). Ponerse una máscara era el modo más sencillo de *dejar de ser uno mismo*. Como el objetivo de su culto era el éxtasis, que implicaba *sacarle a uno de sí mismo*, estar excitado o fuera de sí y alterar profundamente la personalidad, de ahí se originaba el deseo de hacer ostensible al exterior esa transformación de su naturaleza, que explicaba el disfraz o la máscara.

La orgía mística, embriaguez o éxtasis, conducía hacia la sublimación del deseo y hacia una existencia renovada; sin embargo, esto presenta una ambigüedad: puede producir una existencia renovada y liberadora y, a la vez, actuar como castigo (como sucedió con Ágave y las mujeres de

²⁵ Vid. M. Eliade, *op. cit.*, p. 466.

Tebas); Dionysos es, así, el dios del entusiasmo, de la embriaguez vital y causa del delirio: dios ambiguo por excelencia.

Al respecto, Nietzsche enfatiza que la ambigüedad es un aspecto fundamental de la tragedia: la escultura es el arte apolíneo por excelencia y la música es el arte de Dionysos; así como a Apolo pertenece el sueño, a Dionysos la embriaguez, en cuyo apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la *tragedia ática*.

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza [...] celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales [...]. Ahora el esclavo es hombre libre [...]. Ahora [...] cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él. [...] Cantando y bailando [se manifiesta] el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando [...], también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios [...]. El ser humano [...] se ha convertido en una obra de arte: para la suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. En la embriaguez dionisiaca, el dios [...] [el liberador], ha liberado a todas las cosas de sí mismas, ha transformado todo.²⁶

El sentido religioso de esta posesión que se acompañaba de una violenta exaltación de las emociones consistía en la creencia de que sólo por medio de semejante excitación de su ser, de todas sus facultades, el hombre podía llegar a ponerse en contacto con el dios; pero los fieles de Dionysos, exaltados por el *frenesí de la música*, no se contentaban con ponerse en contacto, sino que aspiraban a fundirse con él, a la desaparición del individuo en el seno de la divinidad. Así, aquellos que en su delirio llegaban a fundirse con él y se sentían dotados de facultades sobrehumanas se lanzaban —igual que lo hace el propio dios—, sobre los animales destinados al sacrificio, los desgarraban vivos y devoraban su carne. Algunas veces, la idea de que el toro fuera desgarrado y devorado transparentaba la creencia de la comunión con el propio dios, forma más primitiva del *entusiasmos*, cuyo simbolismo era tratar de apropiarse o asimilarse totalmente al dios.

Finalmente, para explicar esta experiencia orgiástica, se recurría a la hipótesis de que el alma de estos posesos no estaba *dentro de sí*, sino que había *salido* de su cuerpo. Tal era, literalmente, el sentido originario que los griegos daban a la palabra *éxtasis* cuando hablaban de dichos estados

²⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* [trad. del alemán de A. Sánchez Pascual], Madrid, Alianza, 2001, pp. 46, 246, 250.

de orgiástica exaltación. El éxtasis, como locura transitoria, era una *hieromanía*: el poseso habitaba con la divinidad; por ello, quienes se hallaban en ese trance sentían la plenitud de una fuerza de vida infinita y se gozaban en ella.

Si bien en la celebración o el ritual las bebidas embriagantes, la noche, el torbellino de la danza, etcétera, eran recursos para la exaltación, la música, cuya expresión no puede ser jamás aprehendida, tenía la virtud de hacer que uno se sintiera *lleno del dios* y contribuía a producir un estado de sobreexcitación en el que los practicantes del culto dionisiaco expresaban y proyectaban fuera de sí cuanto deseaban e imaginaban dentro de sí. A la luz de la música, como recurso para el éxtasis y la embriaguez dionisiaca, se promovía la comunión con el dios y se conmemoraba su identidad con el cosmos.

Copyright of Intersticios is the property of Instituto Internacional de Filosofía A.C. - Universidad Intercontinental and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.