

DIONISO, LA TRAGEDIA Y EL GOCE

Por: Daniel Gerber.

La figura mitológica de Dioniso tiene un papel fundamental en el origen del discurso de la tragedia, que nace en Grecia en el siglo V antes de Cristo, particularmente por la relación que se puede establecer entre esta deidad, lo trágico y esa dimensión oscura y siempre actuante en la vida humana que es el goce.

Nietzsche ha explicado el origen de la tragedia griega¹ a partir de la relación entre la celebración de la fiesta de la vendimia y el nacimiento y renacimiento de Dioniso, dios del vino y divinidad agrícola que reproduce, en sus muertes y resurrecciones periódicas, el carácter estacional propio de los dioses del subsuelo.

Dioniso es una especie residual, incrustada en el panteón olímpico, de las antiguas divinidades ctónicas. Hijo de Zeus, se le suele caracterizar de dos maneras: la primera como dios de la vegetación, específicamente de los frutos de los árboles, que aparece representado a menudo en los vasos áticos con un cuerno con bebida y racimos de uvas. Como llegó a ser el dios popular griego del vino y el regocijo, se dice que en algunos de sus festivales se producían milagros en los que el vino era el ingrediente predominante. La segunda caracterización apunta a los misterios de una divinidad que inspiraba cultos orgiásticos, de los que son ejemplo las ménades o bacantes, grupo de mujeres que abandonaba el hogar y vagaba por el desierto donde entraban en un estado de éxtasis en su devoción al dios; vestían pieles de cervatillo y se creía que poseían poderes ocultos.

La madre de Dioniso fue Sêmele, hija de Cadmo y Harmonía, reyes de Tebas. Se dice que cuando Hera, la celosa mujer de Zeus, se dio cuenta de que su marido estaba locamente enamorado de la princesa tebana, engañó a Sêmele diciéndole que le pidiera a Zeus que se mostrara en su divina majestad. Obligado por la promesa hecha a Sêmele de concederle sus deseos, Zeus se apareció ante ella en la plenitud de su gloria divina. Cuando ella se acercó a él quedó carbonizada por los rayos de luz que el dios irradiaba. Zeus pudo, sin embargo,

recatar a su hijo Dioniso, aún nonato, de las cenizas; pero tuvo que ocultar al feto en su muslo hasta que pudiera nacer. Después, el joven dios rescató a Sémele de los infiernos y la llevó al Olimpo.

Dioniso aparece siempre asociado con mujeres, en primer lugar con Deméter y con Perséfone, hija de ella. Deméter es la diosa de los granos y las cosechas, hija de los titanes Cronos y Rea. Cuando su hija Perséfone fue raptada por Hades, dios del mundo subterráneo, su dolor fue tan grande que descuidó la tierra; no crecieron plantas y el hambre devastó el universo. Consternado ante esta situación, Zeus pidió a su hermano Hades que devolviese Perséfone a su madre. Hades asintió, pero antes de liberar a la muchacha hizo que esta comiese algunas semillas de granada que la obligarían a volver con él durante cuatro meses al año. Feliz de reunirse de nuevo con su hija, Deméter hizo que la tierra produjese flores primaverales y abundantes frutos y cereales para las cosechas. Sin embargo su dolor retornaba cada otoño cuando Perséfone tenía que volver al mundo subterráneo. La desolación del invierno y la muerte de la vegetación eran consideradas como la manifestación anual del dolor de Deméter cuando le arrebatan a su hija. En cuanto a ésta, era la diosa de los muertos y de la fertilidad de la tierra, la personificación de la renovación de la tierra en primavera. Los misterios eleusinos se celebraban en su honor y en el de su madre y era ritos y ceremonias secretos que practicaban congregaciones de hombres y mujeres que habían sido debidamente iniciados. Ellos introuducían a los iniciados en doctrinas religiosas secretas que en muchos casos estaban relacionadas con la continuación de la vida después de la muerte. Los misterios –del griego *myein*, “cerrar los labios, mantener secreto”- consistían en purificaciones, ofrendas sacrificiales, procesiones, canciones, danzas y acciones dramáticas. A menudo se representaban mediante una forma dramática el nacimiento, sufrimiento, muerte y resurrección de un dios. Los misterios parecen haber tenido un doble propósito: dar consolación e instrucción moral para la vida en la tierra e inspirar esperanza en la vida después de la muerte.

. Relacionado con Deméter y Perséfone, Dioniso es una divinidad estacional que establece, según la pauta de un doble desposorio, su vinculación periódica con el subsuelo y

¹ Cf. F.Nietzsche: *El origen de la tragedia*. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1995.

con la superficie terrestre. Dioniso crea el prototipo de una divinidad arcaica y de un panteón presidido por Diosas Madres. La leyenda cuenta que, procedente de Oriente, Dioniso desembarca en forma intempestiva en algún puerto griego y promueve una verdadera agitación entre los miembros de la ciudad, cuyas “leyes claras”, sus principios legislativos de gobierno, quedan de repente en suspenso. Se inicia entonces un proceso de anarquía que es protagonizado esencialmente por las mujeres. Estas olvidan su condición legal y familiar de madres, esposas o hijas, se sumen en un estado de posesión hipnótica semidemente, entran en éxtasis y frenesí, abandonan sus casas y obligaciones y marchan a los campos y a las montañas en tumultuoso tropel, componiendo así el séquito de ménades o bacantes que acompaña a Dioniso.

También lo acompaña Sileno, tutor de su niñez y un grupo de Sátiros. Estos últimos son divinidades de los bosques y montañas -con cuernos y colas y, a veces, con piernas de macho cabrío- que pasaban su tiempo persiguiendo a las ninfas, bebiendo vino, danzando y tocando la siringa, la flauta o la gaita. Sátiro era el mayor de ellos; hijo de Hermes, el mensajero de los dioses, según algunas versiones, o de Pan, dios de los bosques, de acuerdo con otras. Fue el tutor del joven Dioniso y solía acompañarlo en sus viajes. Estaba a menudo borracho y, cuando era capturado en estado de embriaguez se lo podía obligar a predecir el futuro. Como recompensa por su hospitalidad a Sileno, Dioniso concedió a Midas, rey de Frigia, la facultad de transformar en oro todo lo que tocara.

En medio de las ménades, Dioniso aparece disfrazado de macho cabrío, es decir, de chivo expiatorio en el sentido literal. De este modo se establece el marco mismo de la escena trágica, que se realiza con la presencia del actor cubierto de pieles y enmascarado, con la cabeza del macho cabrío y el coro de ménades que le acompañan. Es la verdadera escena primordial de lo que llegará a ser la dualidad del actor y el coro trágicos. En el seno de la orgía dionisíaca, las ménades matan al dios macho cabrío, lo descuartizan y comen sus carnes crudas, en un acto deícida y caníbal de carácter sacrificial, patrón mismo de lo que Freud, siguiendo a Robertson Smith, llamará la “comida totémica”. Es el propio dios lo que devoran con la finalidad de apoderarse de su virtud divina. En este acto caníbal de unión mística y carnal del participante con el dios ve Rhode, en su clásica obra *Psique*, el

origen de la representación del alma inmortal, la genealogía de la idea de que el hombre posee una parte inmortal, divina, que es el alma.

Aquí se puede añadir que el macho cabrío o *cabrón* ha sido símbolo de fecundidad y lujuria en todas las épocas y lugares. San Isidoro en el siglo VII dice: “El chivo es un animal lascivo, impúdico, ansioso siempre de copular [...] su miembro fálico es tan ardiente que su sola sangre es capaz de disolver el diamante, que ni el fuego ni el hierro pueden trabajarlo”². Covarrubias, por su parte, señala que de esa característica se deriva el origen del insulto “cabrón”: “Llamar a uno cabrón en todo tiempo y entre todas naciones es afrentarle. Vale lo mismo que cornudo, a quien su mujer no le guarda lealtad, como no la guarda la cabra, que de todos los cabrones se deja tomar”³. Es así como el griego *tragos*, macho cabrío, se halla en el origen del nombre tragedia, que literalmente significa “canto del macho cabrío”. Es el nombre que los griegos dieron al canto ritual asociado al sacrificio de los machos cabríos en las bacanales.

De acuerdo con lo que el mito relata, lo dionisiaco será entonces, según el análisis nietzscheano, esa sombra inhibida pero actuante que está siempre presente en la cultura griega y en sus producciones más genuinas. La tragedia será siempre sentida como tentación y amenaza a la vez. Constituye ese “más allá interior” a partir de cuya represión y demarcación el griego va a crear la imagen olímpica y apolínea de sí mismo, su amor al límite, al “nada con exceso”, su obsesionada necesidad de demarcar y definir, en el pensamiento y en las obras, los principios en virtud de los cuales puede resaltar las formas concretas e individualizadas, a plena luz y sin confusión, sin indeterminación de lindes y contornos. Confusión, indeterminación, caracterizan la desmesura dionisiaca que lleva consigo lo monstruoso en el pensamiento y en la acción, la mezcla de linajes lógicos y de sangre, la Babel incestuosa donde nombres y papeles sociales se entremezclan en aterrador promiscuidad. Todo esto era para el griego clásico el Horror, eso que presienten y viven como proximidad y amenaza, del mismo modo que presienten siempre la llegada tempestuosa, intempestiva, del dios de los racimos de la vid y su tropel de bacantes.

² Citado por F. Navarro: *Parentescos insólitos del lenguaje*. Madrid, Ediciones del Prado, 2002, p. 34.

Distintivo de Dioniso y de sus celebraciones es el tirso, una vara o bastón ligero ceñido de hojas de parra y de hiedra con un remate cónico. Un símbolo fálico que llevaban el dios y sus acompañantes en las celebraciones de los ritos. Un falo, sí, pero un falo que, como se verá más adelante, no se limita a la función de símbolo de lo sexual sino que evoca un más allá de éste.

El acto trágico estará, por lo tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados y se produce en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado. Es un escenario siniestro ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, devoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales. Así, la tragedia va a surgir como consecuencia de la evolución de un rito muy complejo ligado con quien desde ya puede considerarse como el más oscuro de los dioses griegos: Dioniso. Con él, el mito va a articularse con lo trágico, articulación esencial para captar toda la dimensión del héroe trágico y en particular de quién para Freud constituye el paradigma: Edipo.

A diferencia del mito que protagoniza este personaje, el conflicto de Edipo en la tragedia presenta un elemento novedoso: la oposición entre el coro y el actor, que nace en la representación cuando uno de los integrantes del coro que cantaba al unísono la pasión dionisiaca se separa de éste. Al producirse la separación hay un sujeto apartado de su origen que deja de cantar y se pone a hablar mientras el coro canta el ditirambo. Este es el canto festivo improvisado en honor de Dioniso que luego se convirtió en un verdadero himno coral con música y acción mímica. Posteriormente surgió la novedad del actor en diálogo con el corifeo frente al coro que intervenía también en la acción.

En el escenario se produce entonces la separación entre el canto colectivo originario y la palabra del actor. Esta separación muestra, entre otras cosas, que el Edipo de Freud no es sólo el héroe de la leyenda que mata al padre y se acuesta con la madre; es también el actor que frente al coro que canta es heredero del dispositivo trágico, sucede al coro ditirámico

³ *Ibíd.*, p. 34

que cantaba y bailaba la pasión de Dioniso. La palabra del héroe trágico nace en la medida en que se desprende de la dimensión de una música sagrada.

Llama la atención el hecho de que esta cuestión –crucial para el análisis del personaje de Edipo- no fuera tratada por Freud. Su gran curiosidad por las divinidades griegas dejó de lado en buena medida a la más extraña de ellas que es Dioniso. Si se piensa en la importancia esencial de la tragedia para el psicoanálisis, no puede dejar de surgir una pregunta: ¿cómo es posible que en toda la obra del fundador del psicoanálisis haya solamente dos escuetas referencias en *Tótem y tabú* al dios fundador de la tragedia? Lo que particularmente Freud no tomó en cuenta es la función reservada a Dioniso en la génesis de un nuevo tipo de religiosidad en la Atenas del siglo VI A.C., la religiosidad dionisiaca, con un contenido irracional y místico opuesto al logos.

La concepción que se heredó del siglo de las luces en la que se destaca la victoria de la claridad apolínea sobre la oscuridad dionisiaca, llevó en buena medida a Freud a dejar al margen el “nacimiento de la tragedia”. Origen que, como señala Nietzsche, no es la represión de uno de los hermanos por parte del otro, de Dioniso por Apolo, sino el encuentro en que Apolo traduce mediante formas visibles la música de su hermano Dioniso.

Aquí es importante recordar que Apolo era también hijo de Zeus. Su madre era Leto, hija de un titán. También se le llamaba Délico, por Delos, la isla de su nacimiento, y Pitio, por haber matado a Pitón, la legendaria serpiente que guardaba un santuario en las montañas del Parnaso. Apolo era sobre todo el dios de la profecía: su oráculo más importante estaba en Delfos. Solía otorgar el don de la profecía a aquellos mortales a los que amaba, y así fue como se lo otorgó a la princesa troyana Casandra. También Apolo era un músico dotado, que deleitaba a los dioses tocando la lira, un arquero diestro y un atleta veloz, primer vencedor en los juegos olímpicos. Su hermana gemela Ártemis era la guardiana de las muchachas mientras que él protegía de modo especial a los muchachos. Era también el dios de la agricultura y de la ganadería, de la luz y de la verdad y enseñó a los humanos el arte de la medicina. Pero su característica más notable era su belleza física,

que motivó que fuera representado en la iconografía artística griega con mayor frecuencia que cualquier otra deidad.

Para Nietzsche, el nacimiento de la tragedia está pues relacionado con esa oposición dialéctica entre Dioniso y Apolo. Pensarlo de este modo permite vincular el Edipo del mito con el Edipo trágico -afiliado a Dioniso- y de este modo concebir el complejo de Edipo en términos mucho más amplios, destacando en particular la filiación del Edipo trágico con Dioniso –cosanguíneos en alguna medida porque la madre de Dioniso, Semele, era hermana del bisabuelo de Edipo, Polidoro- con lo que es posible abrir la posibilidad de nuevas consideraciones sobre la culpa y la sublimación.

Pero ante todo hay que señalar que la tragedia griega aparece junto con el nacimiento de la democracia -fundada en el logos- para poner al descubierto que éste último –entendido como razón, lenguaje y discurso- se encuentra inevitablemente con una dimensión que se sustrae a su poder y persiste como inarticulable. Dioniso es precisamente el dios “bilingüe”, poseedor del poder de hablar la lengua “de lo arcaico” de modo tal que fuera traducible al logos.

El surgimiento del logos, 3000 años antes de Cristo, no puede eliminar ese resto de lo “irracional” que el psicoanálisis denominará goce y Dioniso es el punto de articulación entre la religión *ctónica*, que es la de la tierra y lo subterráneo y la religión *uraniana* u olímpica. No había ninguna razón lógica para pasar de una a otra: la religión de la tierra, que manejaba todos los ámbitos de la existencia -vida, reproducción sexualidad, muerte- funcionaba en autarquía perfecta, se bastaba a sí misma. Por sus características era lo opuesto a la religión olímpica; pero ésta, al instituir doce dioses del Olimpo protectores de la ciudad griega estableció la preeminencia de una ley escrita que introdujo la historicidad destructora en la estructura ahistórica del sistema autárquico gobernado por ritos ctónicos.

En *El origen de la tragedia*, Nietzsche manifiesta su intuición de un Dioniso que, en el momento en que la razón griega en su forma de luminosidad apolínea, se deslinda de los ritos antiguos, pone de manifiesto la necesidad de confrontar al logos victorioso con lo que

rebasaba su poder: la dimensión musical encarnada por el coro ditirámico. Para Nietzsche el milagro griego de produce en el momento en que ocurre algo que podría no haberse producido porque nada predisponía a que un día se encontraran los mundos regidos por los dos hermanos que eran Apolo y Dioniso. El mundo de la apariencia, de las formas, gobernado por el dios escultor, dejó de seguir un camino paralelo al mundo de la desmesura de Dioniso. Nietzsche presenta el fenómeno de la apariencia como encarnación visible de la esencia invisible de lo real transmitido por la música. Habría en ésta un llamado dirigido al mundo de la apariencia: “El dionisismo, comparado con el apolinismo, aparece aquí como la fuerza artística eterna y original que convoca a la existencia al mundo de las apariencias”⁴, y concluye su estudio con una frase en la que sitúa la música ditirámica como un llamado que se mantiene en suspenso mientras no se concreta en el encuentro con una alteridad: “Qué grande tuvo que ser vuestro Dioniso para que el dios delio haya debido usar tamaño encanto para curar vuestro delirio ditirámico”⁵.

Nietzsche afirma que la vida y la cultura griegas se mueven entre dos polos, cada uno de los cuales corresponde a dos grandes formas artísticas y, en último término, a dos básicos modos vitales: el apolíneo y el dionisíaco. La constante evolución del arte está vinculada a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco. Apolo y Dioniso son nombres prestados por los griegos que expresaron bajo las encarnaciones de sus divinidades, y no en conceptos, las profundas doctrinas secretas de su concepción del arte, campo en donde se asistía a un desgarramiento entre las artes plásticas, apolíneas, y las artes no visuales de la música, dionisíacas, en una discordia creadora. El filósofo alemán examina los dos reinos por separado: el reino apolíneo del sueño (*Traum*) y el dionisíaco de la embriaguez (*Rausch*); el primero es el del “principio de individuación” en el que el individuo se halla tranquilamente asentado en el medio de los torbellinos del mundo cual una frágil embarcación en un mar bravío; en el segundo, el reino dionisíaco, el “principio de individuación” se deshace, triturado, y la serie de causas se quiebra. El espíritu dionisíaco puede parecer bárbaro al espíritu apolíneo, pero éste no puede vivir sin aquél. Nietzsche concluirá que la desaparición del espíritu dionisíaco está relacionada con la sorprendente degeneración de la humanidad griega, para sugerir que su época necesita un espíritu dionisíaco: el que se

⁴ F. Nietzsche: *El origen de la tragedia*, op. cit., p. 140.

expresa en la música, de Bach a Beethoven y de éste a Wagner. En lo esencial, Nietzsche alertó a los críticos a ver la cultura griega como algo distinto de la medida, la armonía y la supuesta perfección.

El encanto de Apolo es lo que permitió a Dioniso encontrar, en la forma propuesta por aquél, la posibilidad de hacer transmisible su desmesura, susceptible en lo sucesivo de encarnarse en el canto del coro y la palabra de un actor. Esto es ya la tragedia, Apolo es el dios que permite traducir de manera mesurada, en imágenes y palabras, algo más originario, más desmesurado que él. Dioniso es el pasador de un pasado inmemorial –real, en sentido psicoanalítico- por intermedio de la música. Dioniso es el dios que al no hablar no se ofrece a ciudadanos mediante contratos escritos sino que se les aparece a través de cierto número de manifestaciones que pueden parecer incoherentes entre sí pero proceden de una lógica profunda.

En este sentido, Dioniso tiene muchas facetas: dios de la música, el ditirambo, la tragedia; también es el dispensador exuberante del alimento vegetal, en una actitud de donación que contraviene la ética griega del trabajo. Es el dios que conduce cortejo infernal que anualmente invade Atenas, petrificada por la aparición de los muertos que salen de las profundidades de la tierra para mezclarse durante tres días con los de arriba. Puede decirse que, si Prometeo entregó a los hombres el fuego, relacionado con el conocimiento y también con la transformación de los alimentos que desde ese momento se consumirán cocidos, Dioniso entrega otro fuego que es el de la música. Va a nutrir a los hombres de danzas y cantos que darán a luz la tragedia. Se opone así a los doce Olímpicos porque, al menos antes de que se impongan sus ritos, no es un dios convocable institucionalmente. Su presencia no es domesticable y, aún cuando se la introduce en rituales institucionales, surge siempre de un modo sorprendente, insólito, como si la institución no tuviera el poder de embotar, de desactivar el desorden fundamental que el dios introduce en el orden civil.

Por ésto el poder específico de Dioniso nunca resplandece tan plenamente como cuando no se anuncia, cuando no se lo prevé. Se manifiesta como el dios que llega y cuando se lo

⁵ *Ibíd.*, p. 143.

reconoce este reconocimiento se propaga como una epidemia; pero cuando no hay tal reconocimiento su venganza es terrible: Penteo o las Miníades encarnan los destinos trágicos de quienes se negaron al entusiasmo dionisiaco.

Dioniso se manifiesta entonces por lo súbito, lo espontáneo, por la manera en que al acercarse a una ciudad va a tomar, literalmente, posesión de sus mujeres, posesión no forzada porque depende de la respuesta espontánea a su llamado. Esta respuesta plantea algunas cuestiones que tendrán una relación estrecha con el origen de la tragedia:

1. Es respuesta a un llamado musical que procede del bosque aledaño a la ciudad donde Dioniso hace oír la melodía de su flauta. ¿Qué hay en la melodía dionisiaca que pueda suscitar, contrariamente a la música de Apolo, esa posesión hecha de entusiasmo? De entusiasmo en el sentido auténticamente literal, si se recuerda que es un término que etimológicamente proviene de “en-thous-siasmós” que significa estar poseído por un dios.
2. Son únicamente las mujeres quienes responden al llamado musical. Los hombres parecen sordos a su flauta. ¿Por qué razón ellas, para contestar ese llamado, huyen espontáneamente de sus hogares para correr *entusiasmadas* hacia el bosque en que van a reunirse para constituir el coro originario de las ménades? Todas esas mujeres son madres de familia, novias, hijas o esposas. El llamado musical al que responden, cada una por sí, no va dirigido al rol social mediante el cual la ciudad las ha identificado. No está destinado a la identidad social que reciben de la ley sino a la parte real que la ley escrita no identifica. Entonces, la escisión entre lo masculino que no responde a la música y lo femenino que sí lo hace, remite a otra entre aquéllos cuya identidad se sostiene en la definición de su función social, simbólica, fálica, y aquéllas que son portadoras de ese “continente negro” que es “no todo”, no todo regido por el orden social y fálico.
3. La reunión de las ménades va a constituir el ancestro del coro de la tragedia. Por esto la cuestión que plantea la aparición de lo trágico es la separación originaria entre

música y habla: el actor trágico produce el acto de habla cuando deja de cantar y se separa del coro, que sigue siendo el lugar del canto. Cuando un miembro del grupo se separa de ese cuerpo místico, este órgano colectivo se convertirá en doliente por carecer de una de sus partes. Esto define el nacimiento del coro de la tragedia, que padece inexorablemente por estar separado de ese miembro perdido –el actor trágico- definitivamente culpable del sufrimiento del coro que descubrirá su culpa en el momento de la anagnórisis trágica.

Ese acto ritual de separación lleva a la institucionalización de una forma lírica, el ditirambo, nombre místico de Dioniso (*di*: dios; *tir*: saltado, engendrado; *ambos*: canto). En el origen, el ditirambo es un ritual que parece ser una recuperación por parte de los hombres del rito de las bacantes, de modo tal que las mujeres quedan privadas de ese peligroso ámbito. Después hay una evolución progresiva de este ditirambo ritual que va a dejar de ser un misterio desarrollado entre iniciados para convertirse en un espectáculo, de tal modo que en lo sucesivo será necesaria la presencia de un jefe de coro-el exarca, que va a dialogar con sus integrantes- para que los espectadores puedan entender lo que ocurre.

El paso del ditirambo a la tragedia se produce cuando el exarca es reemplazado por el *hypocrites*, es decir, el que lleva la máscara, antepasado del actor. Con esta aparición se produce una ruptura de orden dionisíaco por la cual las relaciones entre el coro y el actor se transforman por completo: *el hypocrites*, portador de un gran nombre -rey o héroe mítico- se separa del coro anónimo y deja de relatar la vida del héroe para representarla, creando una ilusión, un entusiasmo apasionado que suscita la desconfianza de los gobernantes.

Las bacantes de Eurípides nos enseñan que cuando Penteo, rey de Tebas, se enfrenta al desencadenamiento del entusiasmo que se apoderó de las mujeres de la ciudad, no encuentra otra interpretación que la sexual: para él, los excesos de las ménades no pueden ser más que expresiones de un deseo sexual no saciado. Cabría preguntarse, sin embargo, si el entusiasmo femenino es solamente la pantalla de un goce sexual inconfesado o remite, de hecho, a un real no sexual, de orden místico, inconcebible para los gobernantes y los hombres. Si ese real existe, si la identidad de la mujer ya no se define exclusivamente por

su relación con el falo, la amenaza recae sobre la identidad misma del hombre: mientras que hasta entonces éste se creía identificado por el hecho de ser portador de lo que faltaba en ella, viene ahora a descubrir que ella podría carecer de algo completamente distinto de lo que él tiene para aportarle.

Puede comprenderse entonces la angustia de Penteo: la llamada de Dioniso puede transformar a una honrada madre de familia en bacante desgreñada, no guiada por un deseo de adulterio sino por un *alter*, más allá del falo. La extrañeza fundamental de esa alteridad a la que apunta la ménade obedece a que la otra parte que ésta invoca es el lugar del que surge esencialmente Dioniso: el ámbito subterráneo de los infiernos. La danza dionisiaca de las bacantes tiene así dos caras: por el lado visible remite a las colinas del Helicón donde se reunían las atenienses poseídas por el dios; pero más profundamente alude al hecho de que el cortejo que escoltaba a Dioniso era, en realidad, un cortejo infernal, surgido del averno; un cortejo que se separaba del mundo subterráneo para invadir ritualmente Atenas luego de haber emergido de las olas. En una fiesta extraordinaria en que se abolía todo lo que había sido habitualmente dictado por las leyes impuestas por los olímpicos, Dioniso invadía Atenas. Esta se hacía mujer para él porque al término de los tres días, la que era simbólicamente la reina de la ciudad iba a acoplarse sexualmente con el dios.

Puede verse este acoplamiento como un símbolo de la conjunción de la pulsión de muerte, simbolizada por Dioniso el infernal, con la pulsión de vida, representada por este acoplamiento sexual. Entrelazamiento de ambas pulsiones que puede leerse como el del falo, asociado con la sexualidad, con el otro goce, más allá de lo sexual. Este último aparece como la exuberancia vital mediante la cual Dioniso concede el surgimiento de todo lo que es don excesivo: don de la danza pero también don gracioso del alimento y el vino nuevo almacenado en cántaros enterrados, que se exhuman para ésto y dan acceso a un líquido oscuro que, procedente de abajo, es portador de un resabio infernal.

Pero Dioniso sobrepasa los límites de lo infernal: es el único dios griego que conoce la muerte y la resurrección. Este saber lo hace un dios aparte que franquea los límites. El entusiasmo que despierta en las ménades va más allá de lo sexual, proviene de la

convocatoria a ese goce otro, asociado con la nada de donde surgió la vida antes que la represión originaria estableciera la sexualización, de la que el falo extrajo su significación. El mito de Dioniso enseña así que una mujer, contrariamente a un hombre, puede tener una relación privilegiada con esa otra dimensión del goce, más allá de lo sexual y de lo que el falo puede representar.

El llamado musical recibido por las mujeres de la ciudad tiene el poder de aniquilar todas las definiciones identitarias que les adjudicaba la ley escrita porque es un llamado que se identifica con el poder de la pulsión de muerte, del goce. A Dioniso le estaría reservada la desmesura de un empuje al goce que no podría incitar a bailar si no se hiciera cargo de él la medida apolínea, que tiene el poder de traducir el movimiento de ese exceso vital en un movimiento moderado por la belleza de la forma. Es el paso al logos que puede relacionarse con la represión primordial, un proceso que no es el olvido propio de la represión secundaria sino un olvido que puede calificarse de inolvidable porque lo desaparecido no dejará de conmemorarse. El actor que aparece en el escenario transmite a los espectadores, por medio de su presencia, esa ausencia que es el lugar vacío, el de los bastidores de los que ha surgido. Su presencia indica que lo ausente se vuelve precisamente inolvidable.

La función del actor es asegurar el pasaje de Dioniso a Apolo, desde la desmesura de lo real a la medida de la existencia apolínea. Pasaje que es metáfora de la represión originaria y paso mediante el cual el actor trágico se separa del coro que canta y se acerca al logos y la ciudad. El actor es el portador del nombre, casi siempre un gran nombre, héroe de leyenda o rey; el coro es anónimo. Debido a la separación del actor, el coro se ha convertido en faltante, pero es inocente de esa falta, mientras que el actor es culpable. En nombre de su inocencia el coro tiende a defender la letra de la ley de la ciudad sin aventurarse a cuestionarla. Esto le confiere una posición vinculada con el ideal del yo: la del eterno partidario del orden establecido. Ahora el canto del coro, en la medida en que sostiene la ley, deja de ser el vector de la música dionisiaca para convertirse en el de una música conforme al *ethos* de la ciudad. Pero una música semejante tiene que haberse liberado

necesariamente de su fuente dionisiaca originaria porque ésta sería inconveniente para la moral.

El actor es delegado de Dioniso. Este no se detiene ante ninguno de los límites, ninguna de las distinciones que, dependientes del poder de los dioses olímpicos, aseguran la estabilidad de lo real. No es que viole los límites sino que, en contacto con ellos, la noción misma de límite pierde su sentido: todo sucede como si las distinciones operadas por el poder de nominación del lenguaje perdieran consistencia cuando él se acerca; la vida y la muerte, lo masculino y lo femenino, el aquí y la otra parte, el ser y la apariencia pierden su índole oposicional. Ocurre como si, desde el lugar tercero desde el que actúa Dioniso, dios de la música, un más allá del sentido afirmara su ascendiente sobre el sentido social y político.

De este modo se hace posible entender la culpa trágica. El traspaso de los límites que efectúa Dioniso no tiene ninguna significación trágica para los dioses, pero el que realiza ese delegado en la tierra que es el actor tiene como consecuencia fundamental la aparición del espíritu trágico. Hay un paso que es la separación del actor respecto del coro y su avance en dirección a la ciudad; con él se produce una ruptura del límite que hasta entonces los separaba: el coro y la ciudad, que estaban en relación de discontinuidad, quedan puestos en continuidad porque lo que le falta a uno, el habla, y lo que le falta a la otra, la música, se conjugan en el actor. Paradójicamente éste da testimonio de la ley de la ciudad al someterse, al final de la tragedia, a la sanción del tribunal. A la vez, la pone en tela de juicio en nombre de la invocación explícita, como hace Antígona, o implícita, de una ley no escrita.

En tanto el canto del coro se pone en armonía apolínea con la ley que gobierna el logos, la palabra del actor está sostenida por una musicalidad dionisiaca: sobrepasa todas las leyes escritas y hace transmisible la parte de real que la ley no puede tomar a su cargo. Este real que remite a la pulsión de muerte es asumido por el actor, no de manera dividida como Dioniso, que muere tres veces, sino de manera humana, al tener acceso a la inmortalidad

debido a que cumple su ser para la muerte. ¿Edipo, Antígona y Clitemnestra se habrían vuelto inmortales para la comunidad humana si no hubiesen muerto de manera trágica?

Si el actor/héroe tiene un fin trágico es porque, más allá del delito singular del que es culpable, paga el precio de una operación por la cual Dioniso, dios apolítico por excelencia, al entrar en relación con las divinidades de la política, crea una articulación inédita entre lo sagrado y el mundo laico de una ley. Articulación a cuyo término el héroe está en condiciones de asumir por su sacrificio expiatorio la venganza del coro y la ciudad.

El héroe trágico está entonces fuera de los límites; fuera de la ley en el sentido en que este término se entiende habitualmente. Está fuera de la ley porque responde a otra ley, la Ley con mayúsculas, que ordena el goce, más allá del placer. Como dice Lacan: “Pues el patíbulo no es la Ley, ni puede ser vehiculizado por ella aquí. No hay furgón sino de la policía, la que ciertamente puede ser el Estado, como se dice del lado de Hegel. Pero la Ley es otra cosa, como se sabe desde Antígona”⁶.

¿Qué se sabe desde Antígona? Que existe la dimensión de un más allá del placer y esta es la Ley a la cual ella responde, rechazando las leyes de la ciudad que Creon representa. Por esto, desde el punto de vista de lo estético, en la tragedia no hay belleza, hay un exceso que rebasa lo bello. Si este último nos mantiene del lado de la ley, el héroe trágico se coloca fuera de los límites de la ella y de todo criterio de belleza.

En este sentido, Antígona es, por una parte, confrontada a la ley; a esa ley figurada por Creón que es la ley del patíbulo, la ley que determina la culpabilidad y el castigo. Pero ella desprecia la autoridad de Creón y no cede en su deseo para consagrarse a esa otra Ley que es la del goce más allá de los bienes. Antígona sólo se somete a una ley cuyo mandato la hace consentir su destino: “viva entre los muertos y muerta entre los vivos”. De esto se deriva el carácter de figura “apática” por excelencia que ella asume: nada puede afectarla “patológicamente” una vez asumido su destino y nada puede hacerla retroceder en su decisión trágica. No se inquieta por prestar la menor atención al canto del coro ni a las

⁶ J.Lacan: *Kant avec Sade*, op. cit., p. 782 [*Kant con Sade*, op. cit. p. 762]

quejas del corifeo, voces de la razón sensata que claman por el bienestar. Ella está más allá de esa ley que somete el deseo a las cosas del mundo, sometidas a su vez a la determinación del lenguaje. Antígona se destina a la otra Ley, a un deseo fuera del mundo que la consagra al *in-mundo*, a encarnar el objeto no “patológico”, caído, separado del resto de los objetos, el objeto perdido que puede causar en el otro la pregunta acerca del deseo mismo.

Paradigma del héroe trágico, Antígona figurará el objeto faltante sin el cual no hay deseo, es decir, la falta misma de objeto, esa sombra inhibida de todo objeto que, desde las sombras, funda lo bello gracias al recubrimiento pudoroso que los velos de la ilusión estética echan sobre esa ausencia. Se trata de la conjunción de Dioniso con Apolo, no de lo dionisiaco “puro”. Por esto la fuerza de la tragedia griega –cuya vigencia nos alcanza– estriba en la revelación de esa otra cara del deseo y la ley que son su fundamento. La tragedia presenta al público una dimensión muy familiar vuelta extraña por obra de la represión, la dimensión de lo siniestro.

A partir de estas premisas y como conclusión de este extenso desarrollo, puede afirmarse que el acto de separación entre el actor y el coro que la tragedia introduce como novedad es, de hecho, una metáfora de la separación que se lleva a cabo en la represión originaria constitutiva de la subjetividad, de modo que la conjunción de Dioniso con Apolo designa en el mito este tiempo fundamental que permite hacer una equiparación entre el nacimiento de la tragedia y el nacimiento del sujeto.