



La danza en la tragedia griega clásica

Laura Nataly Bello López¹

“Danzar es hacer un texto en el cuerpo a partir de metáforas corporales (...). La danza es considerada un evento que puede leerse, es un discurso codificado, en tanto que es consciente para quien lo vive y, comprendido para quien lo observa; en esencia, es la comprensión del cuerpo en movimiento”.

Rosana Barragán Olarte

¹ Estudiante de cuarto semestre de la Licenciatura en Filosofía y Lengua Castellana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Santo Tomás.
Correo electrónico: laura.bello@usantotomas.edu.co

La danza en el rito dionisiaco

“... El corazón de un hombre es como un pájaro enjaulado. Cuando bailas, tu corazón canta y se eleva a los cielos...”

Este epígrafe retoma una frase de la película *El señor Ibrahim y las flores del Corán* (2003), del director François Dupeyron. El sentido de la frase expresa de manera subjetiva que, al ceder el rol de sujeto al corazón, es este quien goza a plenitud del acto mismo de bailar, ya que, a través de la música, consigue ascender en búsqueda de una nueva fuerza y así el corazón del hombre alcanza otro nivel de comprensión de la realidad. En este sentido, el hombre, al bailar, aparte del movimiento corporal, de la modificación del gesto y del desenvolvimiento en el ambiente musical, se libera de la imposición que le generan las reglas sociales y culturales.

En primera instancia, empezamos por considerar a los griegos hacedores particularmente de dos figuras. Por un lado, la de Apolo como símbolo de la serenidad, la racionalidad y la medida, y, por otro lado, la de Dionisio como símbolo de la embriaguez, el éxtasis y el exceso (*hybris*), lo que convirtió la presencia de Dionisio en un elemento que alteró el *principium individuationis* (principio de individuación), entendido como proceso de autorrealización del hombre configurado desde la presencia de Apolo. Por ello, en la visión dionisiaca se estableció una reconciliación del hombre con la naturaleza y con los otros hombres, y se revivió el idealismo del ser helénico que se refiere al culto de la liberación de los instintos. En dichos cultos, la divinidad ebria fomentaba el libertinaje en los adoradores; los volvía salvajes a través del

vino y el desenfreno orgiástico, pues en este tipo de manifestaciones liberadoras era costumbre la evocación de gritos y alucinaciones paroxísticas.

La particularidad de estos cultos dionisiacos se ponía de manifiesto en las máscaras y los disfraces que guardaban relación con la fisonomía femenina: el rito a Dionisio era venerado en su mayoría por las mujeres, quienes, al participar en este, eran nombradas como *Bákχαι* (bacantes), ya que, inspiradas por Dionisio, trataban de imitar *la danza de las ménades* al llevar sobre sus cabezas coronas de laurel, vestidos hechos de pieles de animales o *peplos*, y en sus manos una antorcha hecha con madera de pinos envuelta en hiedras. Los hombres que concurrían en el rito, por el contrario, se disfrazaban como *sátiros*. Todos, aturcidos por el vino, danzaban al ritmo de los *ditirambos* e instrumentos musicales que acompañaron el grito ritual que invocaba a Dionisio “*ievohé, evohé!*”, y, de esta manera, se incitaban unos a otros a participar del entusiasmo.



Ilustración 1. Dionisio acompañado de una bacante y un sátiro en el rito tradicional.

Sin duda, una de las disputas en la cultura griega aconteció con la aparición de Dionisio, que terminó por ser una amenaza para la misma. Por este motivo, Apolo, dios de las artes, intervino al equilibrar la desmesura (*hybris*) que había tomado posición debido al rito dionisiaco y, en contraste, constituyó la medida. De ahí que la ceremonia dionisiaca se determinó como vulgar y peligrosa. Esto llevó al hombre a la negación de su voluntad, ya que se opuso a ma-

nifestar sus instintos en la disipación dionisiaca. Al mismo tiempo nació en el hombre un sentimiento de culpa y arrepentimiento por el desenfreno, por lo que aspiró a tener una glorificación de la existencia, que se produjo, según Nietzsche “... (Mediante el arte)...” (1870, p. 14) y fue entonces cuando nació la tragedia, encarnada en un héroe que cayó en desgracia.

De este modo es necesario hacer una aclaración etimológica que adicione otra evidencia sobre la importancia de Dionisio para el desarrollo de este artículo, y es que sobre la tesis anteriormente mencionada respecto al origen del arte trágico aparece también un principio lingüístico en el que se fracciona el término τραγωδία (tragedia) en τράγος (trago) y ᾠδία (canto), que guarda semejanza con el concepto *canto del macho cabrío*, por lo que se refiere al mito que da cuenta del nacimiento de Dionisio: Zeus tras la furia de Hera convirtió en un macho cabrío a su hijo y le llevó al monte Nysa donde quedó bajo la custodia de las *ménades*.

Aclarado lo anterior, se retoma nuevamente la *negación de la voluntad* como causa de la reconciliación del hombre con su *yo*. Luego de ello, el hombre comunicó de una manera adecuada sus instintos a través del uso moderado de los sonidos y el lenguaje gestual. Así, en primer lugar, el coro ditiámbico se acompañó con la intervención de instrumentos como el sistro, el shofar, los crótalos, el oboe, etc. Y con la música, articulada en la cultura griega desde la melodía simple y lineal. Además, la música así concebida “condujo a distintos modos y ritmos de carácter sustancialmente unívoco” (Comotti, 1999, p. 15).

En segundo lugar, el lenguaje gestual producido por movimientos aludió a signos tanto inteligibles como visibles, pues en la danza se personificó el símbolo en la realidad corporal y escénica. Allí la importancia no descansaba en la comprensión del gesto,

sino en la interpretación del sentimiento simbolizado. De esta forma, apareció la reproducción intensa de los gestos mediante el simbolismo corporal y la energía física con los que el coro danzaba y con ello representaba los pensamientos de la naturaleza, idea que es retomada por Alfonso Rodríguez con relación a la poética aristotélica en cuanto a “la intención mimética de la naturaleza como fin esencial del arte” (2011, p. 148, ep1.1).



Ilustración 2. Sistro griego



Ilustración 3. Shofar griego



Ilustración 4. Crótalos griegos



Ilustración 5. Oboe griego

La danza en la polis griega

La mención del *coro* lleva a examinar en segunda instancia su función en la polis griega. Ahora bien, una de las principales funciones del *coro* era competir en los *agones* o juegos olímpicos cada cuatro años. En Olimpia, el lugar donde se llevaban a cabo las competencias solo podían participar hombres que tuviesen por lengua el griego. Tal como señala Alfonso Rodríguez, “el Estado velaba por la formación de los integrantes de cada coro y les proporcionaba un aprendizaje completo en todas las materias artísticas que componían la actividad de poesía, música y danza” (2011, p. 154 ep 2). Así, la inserción de los jóvenes en los coros para las distintas festividades ajustó el sistema educativo, pues la danza coral fue una práctica importantísima en la visión formativa de la ciudad ideal. Por tanto, “carecer de educación, significa no haber practicado los coros; estar bien educado, equivale, en nuestra opinión, no solo a conocerlos, sino a hallarse bien instruido y ejercitado en ellos” (Platón, 1962, p. 39).

En este sentido se fomentó la participación e integración de los ciudadanos en la vida pública. Por ello, Alfonso Rodríguez, refiriéndose a Garelli Francois, aclara: “la formación circular del coro, que constituye el símbolo perfecto de la danza política, está fundada sobre las nociones de participación y homogeneidad”

(1995). Además, la danza, como medio para potenciar el desarrollo del cuerpo y la mente, fue concebida por los filósofos como un ejercicio equilibrado y armonioso, que indudablemente para Platón era una de las enseñanzas más profundas de comunicación ritual. En otras palabras, la danza brindaba un acercamiento íntimo a los dioses.

Hay que decir también que Alfonso Rodríguez reúne las danzas griegas en cuatro grupos: a) danzas rituales, agrícolas y guerreras, cuyo carácter era enteramente religioso; b) danzas de entretenimiento y teatrales, que se manifestaban principalmente para el deleite de los espectadores; c) danzas espectaculares, que tenían como rasgo un fin religioso. No obstante, mezclaban elementos propios del marco popular, y d) danzas espontáneas o improvisadas.

En cuanto al lugar en el cual los coros practicaban los entrenamientos de las danzas antes nombradas, es conveniente mencionar la *palestra* y el *gimnasio*, que se hallaban construidos en los márgenes de la ciudad, con columnas que rodeaban el terreno rectangular, acordonadas por habitaciones que en su interior contaban con salas espaciosas, baños y un lugar especial en el que se ungían *los coreutas* con aceite antes de recibir la instrucción por parte del poeta que dirigía los ensayos.

Se puede condensar lo dicho hasta aquí en que, en relación con el arte del coro, Platón indica que la finalidad de la danza “radica en imitar los caracteres por medio de representaciones en las que se ponen de manifiesto actos y circunstancias de toda especie” (1962, p. 41). En efecto, la consideración más significativa de la danza por parte de la sociedad griega se sitúa en el plano de la integridad y el placer, pues, sumado a un estímulo atrayente, es necesario que el deleite que produce la danza tenga como fin algún provecho moral.

La danza en la tragedia griega

Al llegar a este punto es necesario abordar la característica del coro en la tragedia griega, pues, a través de la figura que formaban los coreutas, la puesta en escena de las danzas “constituye un importante medio de expresión cultural” (Alfonso Rodríguez, 2011, p. 149). Sin olvidar el carácter religioso y coreográfico de las primeras danzas, el coro empleaba bailes y movimientos que contribuían al desarrollo de la estructura dramática: luego del *prólogo* en el que un personaje brindaba una explicación de la historia a los espectadores, el coro tenía lugar en la intervención conocida como *párodos*, en la cual entraba a la escena por los *parodoi* o pasillos y se acomodaba en el espacio semicircular llamado *orchestra*. Después proceden los *episodios*, en los que se representan los acontecimientos con la implicación de los actores y, finalmente, el *éxodo* que representa el fin de la participación de los coreutas.

Ahora bien, al fijarnos en la tragedia griega es necesario recordar el argumento de la misma: *la tragedia representa la caída de un personaje importante*. Este servirá como modelo para ejemplificar la siguiente descripción e interpretación de la obra *Las bacantes* de Eurípides (480-406).



Ilustración 6. Las bacantes descuartizando a Penteo, 480 a. C.

El dios Dionisio era hijo de Zeus y de una mortal, Semele. Tras sus viajes por toda Asia Menor, Dionisio llegó acompañado por un coro de bacantes a Tebas, ciudad en la que se negaron a su condición de dios. Las hermanas de su madre habían divulgado que Dionisio no era un dios. Por ello, Dionisio las hizo enloquecer y practicar también los ritos como bacantes. El rey Penteo, nieto de Cadmo, tampoco le ofrece libaciones. Finalmente Dionisio demuestra que él es un verdadero dios.

A continuación una breve paráfrasis de la obra en relación con los apartados 1 y 3.

“¿va a decir alguno que si no me avergüenzo de mi vejez, al ir a bailar con la cabeza coronada de yedra?” (1797, p. 356).

Es claro que en la participación de la danza de las bacantes, tal como en el propio rito dionisiaco, se incluye la presencia de mujeres, hombres, ricos, pobres, ancianos y jóvenes, que tienen como único fin venerar al dios Baco.

“... tomaríamos los tirsos, vestiríamos las pieles de corzo, y coronaríamos nuestras cabezas con brotes de yedra...” (1797, p. 355).

Nótese cómo en el mundo artístico la representación dancística es posible gracias al uso de elementos como vestuarios, implementos y lugares específicos. Evidentemente los tebanos y las bacantes que danzaban en los montes aderezaban sus cuerpos con peplos hechos con pieles de corzos, coronas de yedras, tirsos de pino y, por último, cinturones con pieles de cervatillos y lobeznos.

“... *Reclinadas al azar en actitud decorosa...*” (1797, p. 376).

Respecto a la postura y acomodación del cuerpo en escena, que representa la visión del espectador, se muestra cómo un mensajero que cuidaba sus rebaños observa la posición de Autónoe, Àgave e Ino como corifeo, y se admira al presenciar la condición corporal de las bacantes.

“-¿*Me asemejaré más a una bacante si tomo el tirso con la mano derecha, o con esta?*” “-*Hay que alzarlo con la derecha y mover a la vez el pie derecho*” (1797, p. 387).

Finalmente, tenemos aquí la única descripción que se refiere al movimiento del cuerpo que era practicado por las bacantes. Luego de que Penteo le mostrara a Dionisio su interés por contemplar a las mujeres, el dios le brinda una pequeña instrucción sobre cómo debe desplazar el tirso que tiene en la mano hacia el firmamento y, al mismo tiempo, ejecutar un movimiento con su pie derecho.

Referencias

- Adrados Rodríguez, F. (2006). *Música y literatura en la Grecia antigua*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 1-8. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/msica-y-literatura-en-la-grecia-antigua-0/>
- Comotti, G. (1999). *Historia de la música (La música en la cultura griega y romana)*. (Piccardo, Fernández Rubén Trad.) Madrid, España: Turner Libros.
- Eurípides. (1979). *Tragedias III “Las bacantes”*. Madrid, España: Gredos S. A.
- Fernández Zoa, A. (2011). La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Filología Clásica, pp. 52-68. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/13975/>
- Nietzsche, W. F. (1870). *La visión dionisiaca del mundo* (Sánchez, Pascual Trad.). Alianza editorial, pp. 1-20. Recuperado de: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/N/Nietzsche%20-%20La%20vision%20dionisiaca%20del%20mundo.pdf
- Platón. (1962). *Las Leyes. Libro II*. Madrid, España: Copyright, pp. 37-43.

