

## **APOLO Y DIONISOS: LA MÚSICA DE LOS DIOSES**

### **Apollo and Dionysius: the music of the gods**

***Luciano Arcella***  
Universidad del Valle

#### ***Resumen***

*En este ensayo se evidencia cómo la categoría de lo “apolíneo” elaborada por Nietzsche es heredera de la visión tradicional de la Grecia serena dibujada por Winckelmann. De lo histórico del arte dedujo este carácter privilegiando la técnica escultórica como interpretación de la esencia de aquella cultura, mientras que Nietzsche la dedujo sobre todo de la música. Sin embargo Apolo, así como Dionisos, producía un estado de posesión y se caracterizaba por su esencia violenta y a menudo mortífera. Con la variante de una forma de adorcismo producido por diferentes ritmos e instrumentos, y que determinaba formas diferentes de sabiduría, esencialmente epistémica la de Apolo, sensitiva la de Dionisos.*

Palabras clave: Apolo, Dionisos, posesión, ritmo.

## APOLLO AND DIONYSIUS: THE MUSIC OF THE GODS

### *Summary*

*Through this essay the Author suggests that the category “apollonic” developed by Nietzsche is heir of the traditional vision of a serene Greece outlined by Winckelmann. The historian of art, who inferred this character from plastic art as interpretation of the essence of that culture (on the contrary Nietzsche inferred it from music). Nevertheless Apollo, like Dionysus, produced possession and was characterized for his violent and lethal essence. The only variance was the kind of adorcism, produced through different rhythms and instruments, which generated different forms of wisdom. Was basically epistemic the Apollo wisdom, sensory that of Dionysus.*

Keywords: Apollo, Dionysius, possession, rhythm.

### **Luciano Arcella**

Nacido en Nápoles, licenciado en Filosofía en la Universidad de Roma La Sapienza; conseguido título de docente con concurso público nacional; especializado en Historia del Arte medieval y moderna. Fue docente de Filosofía de la Religión en la Ludwig Maximilian Universität de Munich; Agregado cultural de la Embajada de Italia en Mogadiscio, Somalia; docente de: Movimientos religiosos e Ideologías en la Universidad de L’Aquila; periodista del diario nacional “Linea”. Actualmente, es profesor de cátedra del departamento de Filosofía de la Universidad del Valle; docente en el Seminario San Pedro Apóstol y en la Sociedad didáctica MAZO.

Dirección electrónica: [luciano.arcella90@gmail.com](mailto:luciano.arcella90@gmail.com)

## APOLO Y DIONISOS: LA MÚSICA DE LOS DIOS

*Luciano Arcella*  
Universidad del Valle

### Serenidad griega

Fue Nietzsche el primero que con la obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* y los estudios preparatorios para ésta, es decir *Die griechische Musikdrama, Socrates und die Tragödie y Die dionysische Weltanschauung*<sup>1</sup>, puso en gran evidencia la yuxtaposición entre Apolo y Dionisos, y los presentó como modelos ejemplares de dos actitudes específicas de la cultura griega. Sin embargo, estudios relativos a las dos divinidades ya habían sido realizados en Alemania a partir de la época

---

<sup>1</sup> Los trabajos *Der griechische Musikdrama y Socrates y la tragedia*, realizados en el curso del 1870, fueron presentados como conferencias públicas respectivamente el 18 de enero y el primero de febrero de 1871.

Por lo que concierne a los cursos en la Universidad de Basel, Nietzsche se ocupó específicamente de religión griega en los dos semestres invernales 1875-76 y 1877-78, con las *Vorlesungen über den Gottesdienst der Griechen*, es decir sobre el culto. Mientras que en los cursos antecedentes había tratado sobre todo la lírica, la tragedia, la filosofía griega pre platónica, la gramática latina y Cicerón. En relación al culto, como evidencia Johann Figl, *Nietzsche und die Religionen*, (de Gruyter Verlag, Berlin, 2007), Nietzsche se había basado específicamente en el trabajo de Edward Burnett Tylor, *Die Anfänge der Kultur* (Leipzig, 1873) y en su teoría del animismo, junto a los trabajos de Ludwig Preller, *Griechische Mythologie* (Leipzig, 1854) y Carl Bötticher, *Der Baumkultus der Hellenen* (Berlin, 1856).

Por lo tanto, en relación a las elaboraciones de las categorías de apolíneo y dionisiaco, consideramos que su desarrollo se produjo independientemente de los cursos universitarios, y por eso los resultados de la investigación fueron presentados como conferencias en un debate público en la biblioteca de Basilea, es decir lejos de la didáctica universitaria. Esto además evidencia el carácter de consciente osadía del *Origen de la tragedia*, obra con la cual Nietzsche se alejaba de la tradición académica de la filología y, en cuanto *Kulturphilosoph* desafiaba los filólogos de su tiempo.

romántica, específicamente por Karl Wilhelm Friedrich Schlegel y Friedrich Schelling, quienes no evidenciaban la problemática complementariedad de las dos figuras<sup>2</sup>. Más bien, ellos hacían hincapié en el temperamento dramático y el carácter oscuro del dios de la embriaguez, en contraposición al aspecto luminoso, solar, del dios de la belleza plástica, presentado como el símbolo más auténtico del mundo griego y de su ideal de equilibrio y de armonía<sup>3</sup>.

Así la cultura griega, sobre todo por influjo de Johan Joachim Winckelmann, fue considerada fundamentalmente “apolínea”, esto, sin hacer referencia a la definición nietzscheana, que la estatua de Apolo de Belvedere<sup>4</sup>, que el historiador del arte alemán señalaba como expresión tangible del cuadro del mundo de la Grecia clásica, reflejaba en el cuerpo del dios su ideal de equilibrio, serenidad y belleza<sup>5</sup>. Ideal que, para Winckelmann, aparece hasta en el cuerpo lacerado por el dolor de la composición de *Laocoonte*, el sacerdote de Poseidón aplastado por serpientes marinas junto a sus hijos, cuya expresión del rostro indicaría exclusivamente un amortiguado sufrimiento.<sup>6</sup>

98

Dejando de lado en este contexto, por su excesiva amplitud, un discurso general sobre el arte griego y el espíritu de la cultura helénica, que fueron

---

<sup>2</sup> El primero que indicó una estrecha relación entre los dos dioses fue C. F. Creuzer, *Symbolik* III, 2a ed., Leipzig-Darmstadt, 1821: 148-172. Evidenciamos el concepto de complementariedad de las dos figuras divinas en Nietzsche, por el cual la única oposición al binomio apolíneo-dionisiaco es representada por el elemento optimístico-racional del socrático.

<sup>3</sup> Escribe Schlegel en *Über das Studium der grichischen Poesie*, en relación a la tragedia de Sófocles, *Bachantes*: “... die gottliche Trunkenheit des Dionysos, die tiefe Erfindsamkeit dr Athene, und die leise Besonnenheit des Apollo gleichmassig verschmolzen. Hier ist auch nicht die leiseste Erinnerung an Arbeit, Kunst und Bedürfnis [...] Wir werden das Medium nicht mehr gewahr, die Hülle schwundet, und unmittelbar geniessen wir die reine Schönheit” (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, Behler, 1951, vol.I: 298).

<sup>4</sup> El nombre de la estatua deriva del lugar donde fue colocada, en el jardín del Belvedere de los Museos Vaticanos.

<sup>5</sup> Escribe Winckelmann en relación a la escultura de Apolo del Belvedere: “Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums [...] Ein ewiger Frühling, wie in den glücklichen Elysien, bekleidet die reizende Männlichkeit vollkommener Jahr mit gefälliger Jugend und spielt sanft Zärtlichkeit auf dem stolze Gebäude seiner Gliedern” (*Winckelmann Werke in einer Band*, Berlin und Weimar, 1962: 62).

<sup>6</sup> El 7 de octubre 1869, Nietzsche escribía al amigo Rohde, hablando de sus investigaciones innovadoras en relación a los problemas estéticos que presentaba el mundo griego, y consideraba cómo sus “discursos públicos” representaban la ocasión para completar su sistema. “Ich benütze die Gelegenheit öffentlicher Reden, um kleine Theile des Systems ausarbeiten, wie ich es zB. Schon mit einer Antrittsrede getnah habe [...] Es gilt vor allem kräftig über den Lessingschen Laokoon hinauszuschreiten”, eKGWB, de la edición Colli/Momtinari

además objeto de un articulado debate en la época romántica, consideramos que, *grosso modo*, a Nietzsche, estudioso del mundo antiguo, el cuadro que se le ofrecía en la fase de preparación para *El origen de la tragedia* era de una Grecia esencialmente apolínea, es decir, serena y por eso filtrada por la perspectiva de Winckelmann. A esta visión, deducida por medio del arte plástico, se opuso el filósofo, que observó el mundo antiguo sobre todo a través la música (el sentido del oído en oposición al de la vista), en cuánto expresión de un espíritu fundamentalmente trágico, que además constituyó su clave interpretativa del arte escénico, así como de la cultura griega en general.

Esta observación del mundo griego, a partir del arte musical, resultó evidente en el ensayo *Der griechische Musikdrama*, en el cual Nietzsche evidenciaba el progresivo alejamiento del arte poético griego de la antigua tradición. Así que, a partir de la decadencia del drama originario, en vez de una música para el oído se empezó a componer una “música para leer”, una “música para el ojo”<sup>7</sup>. Con estas expresiones Nietzsche se refiere específicamente a la manera de entender la poesía antigua por los modernos, que reducen los poetas líricos, épicos o trágicos, a *Papierdichter*, cuando ellos eran cantores, es decir *vates*, *aidoi*: Píndaro, Homero y Sófocles.

Sobresale aquí claramente una doble concepción del mundo: la forma (*eidos*), producto del conocimiento a través de la vista, y el conocimiento producido por el sonido, o más bien filtrado por la sonoridad musical. Apolo entonces se reconoce por su luminosidad (elemento visual), Dionisos por su seducción musical (elemento auditivo). Así que la definición de apolíneo elaborada por Nietzsche acaba reproduciendo el mismo equilibrio ideal que Winckelmann había indicado como carácter específico de la cultura griega, dejando de lado el elemento dramático-musical, que para el filósofo, al contrario, era fundamental, más que había sido olvidado en el curso de la historia, y resultaba imposible entender en la actualidad por la absoluta ignorancia de la música antigua.

Nietzsche buscó entonces reconstruir una tradición musical perdida, considerando sus efectos en el culto dionisiaco, o sea en aquellos desfiles que, inspirados por un ritmo frenético, se movían por la Grecia llevando las multitudes a un estado de éxtasis. El ritmo producía un estado de extrañamiento, de posesión por parte del dios “*xenos*” (extranjero), capaz, por medio del oído, de alterar el *eidos*, la forma, a la que pertenecía el aspecto

---

<sup>7</sup>“Die Resultat war eine ungläubliche Verkümmung des Geschmacks: in den fortwährenden Widersprüchen der angeblichen Überlieferung und des natürlichen Gehör’s kam den dahin, Musik gar nicht mehr für das Ohr, sondern für das Auge zu komponieren [...] die Augen sollten die Ausdrucksfähigkeit der Musik anerkennen”, *Nietzsche’s Kritische Gesamtausgabe*, ed. Colli/Montinari, de Gruyter, Berlin-New York, 1973, 3. Abteilung 2. Band: 6.

apolíneo, a una plasticidad escultórica pero también musical, aunque se trate de un ritmo cabalmente distinto, porque, como escribe Nietzsche, “La música de Apolo era “arquitectura dórica en sonidos”<sup>8</sup>. Apolo además se presenta como el dios del orden, del límite, al cual pertenece la advertencia “*gnothi seautòn*” inscrita en el frontón del templo de Delfos, dirigida a los seres humanos para que no se atrevan a elevarse al nivel divino. Por esta razón el dios de Delfos es para Nietzsche la entidad del *principium individuationis*, la afirmación de una individualidad que, sin embargo, frente al drama de la humanidad, se refugia en el sueño consciente de los dioses olímpicos.

Concepto que el filósofo remacha en su yuxtaponer (non contraponer) las dos divinidades, así como las dos artes de la escultura y la música: es por medio de la segunda que Dionisos aniquila al individuo, que se pierde en el drama común e indistinto de la existencia. Poseído por el dios, que penetra en él por medio del paroxismo musical, el ser humano se transforma en sátiro, naturaleza en su estadio original. Por consecuencia, la persona pierde su individualidad, porque es la manifestación divina que actúa en su lugar. Dionisos se revela entonces como el dios de la posesión por excelencia.

100 Esta especificidad del dios fue evidenciada por el filólogo Erwin Rohde, que sin embargo, considerando la armonía de la forma como trato peculiar del mundo griego, atribuyó al dios un origen oriental, así que su presencia en Grecia fue para él consecuencia de una sucesiva transferencia de la Tracia, su patria originaria. “¿Cómo podían –escribe Rohde– conciliarse en un pueblo aquellos excesos emocionales, con este equilibrio de las emociones y de la conducta que jamás perdía su aplomo?” (Rohde, 1948: 145). En base a su teoría, el culto de Dionisos se difundió sucesivamente por la Grecia como una epidemia, que afectó poco a poco todo el mundo helénico.

Diferente es la posición de Nietzsche, que, sin pronunciarse sobre el origen del fenómeno, reconoce en lo dionisiaco la auténtica expresión de la cultura griega, el elemento constituyente de una polaridad, hasta aquel momento ignorada en favor de la visión unitaria de una Grecia originariamente y exclusivamente apolínea. La expresión artística de esta polaridad fue la tragedia, territorio dominado por lo dionisiaco, sin embargo participe de la armonía onírica de lo apolíneo. Es este el aporte innovador de la interpretación nietzscheana, por la cual la existencia de los serenos dioses olímpicos es contraparte de un espíritu dramático, de un fuerte sentimiento de dolor gritado por la terrible “sabiduría de Sileno”.

---

<sup>8</sup> *Die dionysische Welanschauung, Nietzsche's K.S.*, 3. Abteilung, 2. Band: 51.

## Apolo, el cruel

Frente a la compartida caracterización de un Dionisos, agente de la locura y expresión de un mundo oscuro en el cual el individuo se pierde en el drama de la existencia, concepto que no encuentra contradicciones en la literatura más antigua como en la reciente (por eso no tratamos en este ensayo la notable literatura que lo concierne),<sup>9</sup> se revela ambigua la caracterización de la figura del dios de la individualización y de la apariencia (en el sentido de lo que se ve, ya que el sueño se presenta por medio de imágenes). Así que, el dios Apolo que dibuja Nietzsche no parece alejarse del esquema tradicional winckelmanniano, con la variante que el historiador del arte deduce su carácter básicamente de la figura escultórica, Nietzsche también de su música. Es decir, que el Apolo nietzscheano no se aleja de una concepción tradicional que descuida o ignora su carácter violento, su aspecto telúrico, y sobre todo, su capacidad de producir actitudes extáticas y conocimiento inspirado.

A partir de esta consideración surgió la exigencia, por parte de los estudiosos que se han ocupado del dios de la lira y del canto, de profundizar el conocimiento de su carácter, no limitándose a su aspecto luminoso, expresión de un Apolo que, en los estudios antropológicos, fue conocido como universal atestación de equilibrada serenidad<sup>10</sup>. Y por parte nuestra de evidenciar en este breve ensayo, que no pretende ser una *summa* de los estudios alrededor de los dos dioses, el aspecto dramático del dios de la lira, su participación al demoníaco (así como Dionisos pero con una fundamental variante rítmico-musical), en oposición al carácter tradicional de su esencia elaborado por el filósofo alemán.

Hablando entonces de Apolo, vemos como el conjunto mítico que lo concierne, a partir del nacimiento, evidencia el aspecto turbulento de su existencia. Dado a luz en Delos por Latona, perseguida por la celosa y vengativa Hera, después de nueve días de dolores, el niño divino creció en

---

<sup>9</sup> Entre las investigaciones más actuales de la figura de Dionisos, consideramos los trabajos de Renate Schlesier – Agnes Schwarzmaier (editores), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, Ausstellungskatalog Staatliche Museum Berlin, Schnell und Steiner Verlag, Regensburg, 2008, y de Renate Schlesier (editor), *A Different God?: Dionysos and Ancient Polytheism*, de Gruyter, Berlin-Boston, 2011. En estos trabajos, que nacen de una exposición del Museo Estatal de Berlín, aunque se evidencie el carácter complejo (*Vielschichtigkeit*) del dios, no se niega su característica fundamental de producir ekstase. Escribe Schlesier: “Gott der Vielsichtigkeit [...] und der (auch gefährlichen) Vermischung von Göttlichen und Menschlichen, Frau und Mann, Tier und Mensch, Leiden und Lust, Opferobjekt und -subjekt”, Schlesier.Schwarzmaier, 2008: 13

<sup>10</sup> La utilización antropológico-psicológica de los términos “apolíneo” y “dionisiaco” se debe a Ruth Benedict, *Patterns of Culture*. Houghtin Mifflin, New York, 1934.

el breve tiempo de cuatro días, aunque nacido de siete meses. En seguida recibió arco y flechas, fabricados por Éfeso y se dirigió hacia el monte Parnaso, en donde hirió con sus flechas a la serpiente Pitón, que tiempo atrás había perseguido a su madre. Pitón entonces se refugió en Delfos, cerca del oráculo de la Madre Tierra, pero Apolo lo persiguió hasta allá y lo mató.

De aquí surgió la necesidad para el dios de purificarse en la isla de Creta, así que pudo proseguir en su peregrinación y conseguir el arte adivinatorio robando al dios Pan sus secretos. Entonces, fijó su residencia en Delfos, donde, con la colaboración de una pitonisa ejercía el arte de la profecía<sup>11</sup>.

Detienne (1986), analizando esta fase de la existencia de Apolo, evidencia la dificultad del inicio, caracterizado por una movilidad que concierne también a la madre, perseguida así como lo fue su hijo. Por consiguiente la llegada de Latona a Delos representó el acto final de una fuga, en el curso de la cual nadie quería darle hospedaje.

Entonces, el hijo asumió el mismo destino y actitud de la madre, a partir de sus primeros años de existencia: de Delos a Licia, Meonia, Mileto y más allá, así que mereció la denominación de *agueius*, es decir, “dios de los caminos”. Su meta final, de todas maneras, fue Delfos, donde construyó su templo en el cual ofrecía oráculos por medio de la Pitia.

A esta característica de “caminante”, de abrir los caminos, se anexa, como escribe Detienne, el arte civilizador por la cual el dios *agueius* tiene el poder de *ktizein* (preparar el suelo, cultivar, fundar), es decir “... sanciona la virtud civilizadora de los caminos” (Detienne, 2001: 33).

Otra característica de Apolo, evidenciada por Detienne, es de “dios violento”<sup>12</sup>, como bien se revela cuando, invocado por su sacerdote Crises, ofendido por Agamenón, llegó “moviéndose parecido a la noche” (Hom., *Il.* I, 47) y empezó a lanzar flechas<sup>13</sup> con su arco de plata, que “emitió un terrible (funesto) sonido” (*deiné dé klaggé*; Hom., *Il.* I, 49), haciendo estragos en el campamento griego. Fue igualmente Apolo, el guía del arco de Odiseo, quien invocó al dios antes de empezar la matanza de sus rivales (Hom., *Od.* XXII, 7).

En estos episodios Apolo, mostrando su carácter violento, produce muerte con su arco, instrumento muy parecido en la forma a otro instrumento que es peculiar del dios, la lira. Con este arco musical, él ejerce su refinado arte en el cual no quiere tener rivales. Así que el desafío con el atrevido y desventurado Marsias se concluye con su terrible venganza (Ovid. *Metam.* VI).

<sup>11</sup> Igino, *Fabula* 140; Apol. I 4 1, III 10 4; *Imno homer. a Ap.* 300-306; Plut. *Aitia ellenikà*; Paus. II 7 7, X 16 3, II 30 3, X 6 5, X 17 3, etc.

<sup>12</sup> “... un dios violento este caminante, este constructor de altares y templos” (Detienne, 1986: 41).

<sup>13</sup> Caracterización de Apolo es de dios “que hiere de lejos” (Hom., *Il.*, I, 15).

Es notoria la ambigua relación entre el arco y la lira en la tradición griega, así como resulta en el fragmento de Heráclito que indica en el arma una contradicción intrínseca, pues que el *toxon* es de “*onoma bios, ergon de thanatos*” (fr. 48, Diels). De la misma manera, parece contradictoria la figura de Apolo, en cuanto dios que mata y que al mismo tiempo puede curar. Este poder fue transmitido al hijo Asclepios, el semidiós que del padre aprendió el arte de la cura.

En relación a esta contradicción escribe Colli: “Resulta difícil eludir la suposición que Heráclito, al citar esos dos atributos, hubiera querido aludir a Apolo. Tanto más cuanto que el concepto de armonía, evocado por Heráclito, recuerda la intuición unificadora, casi un jeroglífico común, en el que se basa esa manifestación antitética del arco y la lira: en la época en que surgió el mito dichos instrumentos se fabricaban de acuerdo con una línea curva análoga, y con la misma materia, los cuernos de un chivo, unidos con inclinaciones diferentes. Por consiguiente, las obras del arco y de la lira, la muerte y la belleza, proceden de un mismo dios, expresan una idéntica naturaleza divina, simbolizada por un jeroglífico idéntico...” (Colli, 2005: 43 s.).

Parecido es el argumento de Burkert, que evidencia la similitud de la forma, como del sonido entre arco y lira. “El dios de la peste es al mismo tiempo el señor del canto sanador; esta asociación de arco y lira se cristaliza en una sola imagen: el arco ‘canta’ y la lira ‘emite’ sonido. Heráclito expresa la unidad de arco y lira como ‘un ensamblaje vuelto sobre sí mismo’ (*palintropos harmonia*) ...” (Burkert, 2007: 197 s.).

Aunque Apolo no represente una personificación de la filosofía heraclítica, sin embargo, muestra una fuerte analogía con el principio de contradicción, intrínseco a la realidad, indicado por el filósofo, en su doble función de generador de armonía musical como de muerte, de luz como de tiniebla. Detienne evidencia esta segunda especificidad, considerando además que Apolo es un dios extremadamente complejo, con la consiguiente dificultad de definir su carácter peculiar y originario. “Apolo no es de ninguna manera un dios simple” (Detienne, 2001.: 47), es la premisa del estudioso a la enumeración de los aspectos que él indica, y describe sin establecer una clara precedencia o preeminencia.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> La complejidad de carácter atribuida a Apolo por Detienne, corresponde a la misma determinación atribuida a Dionisio por Schlesier; lo que, además que como *topos* retórico, se podría explicar con la cercanía de estas entidades, como de las divinidades griegas en general, a la vida humana, evidenciada por su capacidad de producir éxtasis. Ellas no son entidades trascendentes, determinadas en su lejanía del devenir, se reconocen y se forman en el devenir mismo, se realizan históricamente por medio del rito en el cual comparten la realidad humana.

Su capacidad no secundaria es la de la profecía, que él ejerce en Delfos, sea por medio de su sacerdotisa, que de manera directa, pero sólo una vez por año, en el día 7 del mes de Bysios. Así que, el dios, por medio de justas indicaciones, nota Detienne, abre los caminos, guía a los conquistadores y a los fundadores, y es por eso que él “...pertenece plenamente, sin reservas, a ese gran movimiento de expansión de los Griegos” (Detienne, 2001: 263). Por lo tanto, la sabiduría de la cual él es portador, que se expresa en la actividad profética, se junta con la actividad de fundar, de crear civilización: en este contexto, la palabra se transforma en acción. A Delfos habría llegado también el macedonio Alejandro, que obligó a la pitonisa, en un momento no disponible, a guiarlo con su capacidad cognitiva por su camino de conquista (Arrianus, *Anabasis Alexandri*).

De acuerdo a estas consideraciones, parece evidente como en Detienne, mientras resulta privilegiado, al lado del carácter violento del dios, el aspecto de conquistador, de fundador de templos, tiene escasa importancia la modalidad de su profetar y el ritmo musical que acompaña su actitud estática.

104 Diferentemente Giorgio Colli, aunque evidencie que la sabiduría de Apolo se traduzca en un principio de moderación, nota como en realidad su conocimiento es producido por una forma de “locura”, característico en el estado de la Pitia en su manifestación profética (Colli, 2005: 41 ss.). El estudioso propone, además, una distinción entre la “locura” dionisíaca, por la cual el ser humano está poseído directamente por Dionisos, y la apolínea, que ve la sacerdotisa al recibir al dios Apolo en su cuerpo; pero al mismo tiempo, enfatiza la afinidad entre las dos figuras, en cuanto expresiones de un conocimiento que tiene el mismo carácter de éxtasis.

Diríamos que, así como Apolo no mata directamente con su arco pero produce una peste que causa una terrible matanza, al mismo tiempo actúa indirectamente en el trance. Sin embargo, afirma Colli, “...no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura” (Colli, 2005: 21), y especifica que él es el dios de la locura poética, mientras que Dionisos, es el dios de la locura erótica, así que, “...juntos abarcan completamente la esfera de la locura” (Colli, 2005: 21), que de todas maneras es “matriz de la sabiduría” (Colli, 2005: 22).

En cuanto productores de posesión, por consiguiente, los dos dioses tienen una estrecha relación con el elemento musical, que es el principal medio para el adorcismo. La música hace que ellos se comuniquen con los seres humanos por medio de un estado estático, que en el caso de Dionisos es sobre todo acción, en el caso de Apolo es más bien palabra, de acuerdo a las diferencias de sus caracteres, definidos por los ritmos musicales que les pertenecen y por los cuales ellos pueden seducir y ser seducidos.

## Ritmos de posesión

El mito cuenta que Apolo recibió la lira por Hermes, que la construyó utilizando un caparazón de tortuga; además Apolo recibió de Hermes un caramillo de caña, en lugar del bastón dorado (*kerykeion*) con el cual él conducía el ganado.

De acuerdo a estos datos vemos que el instrumento que Apolo recibe se pone en relación con diferentes técnicas falsificadoras, a partir de cómo Hermes esconde su robo (hace marchar hacia atrás las vacas robadas), a la utilización impropia de algo que por su naturaleza tiene otra función (el caparazón de la tortuga como estructura portante para las cuerdas de la lira). El dios *Trickster* en dos ocasiones conduce el dato natural hacia lo innatural: es innatural el movimiento hacia atrás de los animales, así como la utilización como instrumento musical de la protección natural de la tortuga. En este caso hay algo más, es decir, una relación entre el arma (el escudo que protege la tortuga es un arma, aunque defensiva) y la música, la misma que hay entre arco y lira, y que caracteriza a Apolo como músico y mortífero arquero. El arco no sólo es expresión de contradicción entre su denominación y su efecto, como indica Heráclito, también su forma tiene carácter ambiguo. En efecto la estructura curva en la cual se ubican las cuerdas es común a los dos instrumentos, que sin embargo producen efectos muy diferentes, en concordancia con el doble aspecto de Apolo, dios al mismo tiempo solar y nocturno.

El otro instrumento que Apolo recibe de Hermes, el caramillo, parece ocupar un lugar secundario en su arte musical, sin embargo indica que el dios no rechaza *a priori* el instrumento de viento, a menos que no represente un desafío al dominio de su instrumento de cuerda. Como se ve en el episodio de Marsias, tocador de aulós. Instrumento que él, desafortunadamente, recogió tras ser abandonado por Atenea, la cual, después de haberlo construido, se dio cuenta que al tocarlo se alteraban los rasgos de su rostro. El sátiro, una vez encontrado el instrumento, como cuenta el mito, empezó a tocarlo y, acompañado por su música, recorrió la Frigia detrás de la diosa Cibeles.

El culto a Cibeles tenía su centro en la ciudad de Pesino, en Frigia, donde estaba ubicada la tumba de Atis, hijo y paredro de la diosa, y se caracterizaba por una fuerte excitación de los fieles en un estado de violenta posesión. Por lo tanto, el aulós, rechazado por la racional Atenea (más que deformar el rostro, diría que, hecho más grave, deforma la mente por alterar la percepción con su música), como cuenta el mito, es tan apetecido por los campesinos que produce la rabia de Apolo, que lanza su desafío del cual sale victorioso con su “culta” lira<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> El desafío entre la lira y la flauta podría también indicar la oposición entre el elemento cultural y el natural.

En una competencia sucesiva entre Apolo y el semidios Pan, que él encuentra en su peregrinar, aún se asiste a la victoria del instrumento de cuerda sobre el instrumento de viento, la flauta, con su capacidad alucinatoria<sup>16</sup>. Entonces es otra victoria de un instrumento que no deforma, es decir, de una música que no altera el estado de conciencia, diferente de una que produce excitación y posesión, estados caracterizados por una deformación visual de la realidad. En este sentido el aulós, más que el aspecto de quién lo toca, sobre todo deforma la percepción óptica de quién lo escucha.

Este carácter del instrumento se conjuga con el carácter de Pan, figura caprina que tiene una estrecha relación con el elemento ctónico y con la posesión, pues el mito lo indica como amante de las Ménades de Dionisos (Ovid., *Metam.* III, 356-401; Igin. *Fabula* 224).

De acuerdo a los datos indicados, la oposición entre instrumentos de viento e instrumentos de cuerda presentaría la misma oposición entre presencia consciente y extrañamiento, estados de ánimo procurados por las diferentes armonías. La lira, como cuenta el mito, se la puede tocar apoyada, y sobre todo mientras que se canta, lo que no se puede hacer con un instrumento de viento (es así que Apolo gana la competencia), y por lo tanto permite la expresión verbal, diferente de un tipo de música caracterizada por su predominio absoluto, que no permite que el canto la acompañe.

Hay otros instrumentos que, aunque no pretendan poseer el predominio sobre el canto, se diferencian de la lira y acompañan el séquito dionisiaco: tambores, címbalos, sistros y crótalos. Instrumentos que exaltan el carácter rítmico y repetitivo del sonido. El sistro es instrumento de Isis y se toca sacudiéndolo y haciendo vibrar sus láminas metálicas; el címbalo está formado por platos de metal; el crótalo, de origen egipcio, es igualmente un instrumento de percusión. Entonces estos instrumentos no producen ninguna armonía, sino ritmo puro y obsesivo, para facilitar la pérdida de la presencia consciente y permitir la llegada del dios para su función de producir posesión.

Sin embargo, no es sólo la música dionisiaca que produce posesión, porque también la palabra musical, la que acompaña el ritmo apolíneo, puede producir situaciones estáticas. Además hay que considerar que Apolo, aunque tenga como su instrumento peculiar la lira, no rechaza el instrumento de viento recibido de Hermes, que lo construye utilizando una simple caña. Se trata entonces de un instrumento rústico, humilde, que el dios flanquea a la sofisticada lira más allá de su cabal diferencia.

Singular es entonces la relación entre los dos instrumentos, parcialmente antagónicos, pero no realmente diferenciados, pues ambos tienen capacidad

<sup>16</sup>“Las melodías de la flauta son capaces, por poder divino, de conducir almas al delirio”, Plat. *Sympos.*, 215c.

seductiva, aunque utilicen diferentes tonalidades. Con la lira el enamorado Orfeo, secuaz y rival de Apolo al mismo tiempo, seduce los dueños del Tártaro y puede recorrer el camino negado a los vivos. Sin embargo no consigue sustraer de la muerte a la amada Eurídice, es decir, que en el mundo ctónico consigue un resultado parcial, porque el verdadero reino de su instrumento es el mundo de la superficie, donde su música servirá para acompañar al sol-Apolo en su surgir detrás del monte Pangeo.

El cantor Orfeo, mientras aparece como acérrimo enemigo de Dionisos (es desmembrado por las Ménades enviadas por el ofendido Dionisos), resulta sólo parcialmente amigo de Apolo, con el cual comparte el mismo instrumento y la misma música, y con esto la capacidad adivinatoria, motivo de contraste. Así que Apolo ordenó a la cabeza de Orfeo que callase a causa del excesivo suceso de su oráculo en la gruta de Antisa, que estaba nublando los lugares de las profecías apolíneas: Delfi, Grinio y Claro.

Se puede notar como, más allá del contraste, las dos figuras parecen operar en la misma manera con sus instrumentos, así que sus oráculos resultan intercambiables, es decir que la audiencia puede substituir el uno con el otro. Las dos entidades, utilizando un instrumento que permite a la música acompañar al canto, dan la posibilidad a la palabra profética de expresarse, así como se puede expresar la palabra en la poesía lírica, que tiene en la lira su ideal acompañante<sup>17</sup>.

Una palabra profética que, en el caso de Apolo, representa la “cifra arquetípica de la sabiduría” (Colli, 1998: 18), una sabiduría que “está compuesta de palabras, y por eso es algo que concierne al hombre” (Colli, 1998: 25). Además su palabra es problemática, de acuerdo al carácter aristocrático del conocimiento, que puede ser comunicado sólo a quien tiene la virtud de adquirirlo<sup>18</sup>. Con eso pensamos en el carácter elitista de la filosofía de los orígenes, que en algunos casos encuentra su formulación ideal en la composición poética<sup>19</sup>.

Si entonces, como indica Colli, el conocimiento en general y filosófico en particular tienen como expresión originaria a Apolo y el elemento poético-estático, hay también que considerar que el camino filosófico sucesivo se construyó liberándose de la sujeción de Apolo y de su música pasional.

---

<sup>17</sup> Al lírico Íbico fue atribuida la invención de la lira fenicia, y a Anacreonte la creación del barbicón, instrumento con muchas cuerdas (Aten., *los eruditos*, 175 d-e).

<sup>18</sup> También de Heráclito, definido *skoteinòs*, el oscuro, se dice que se expresaba en forma hermética para que fuera entendido sólo por personas de mayor intelecto.

<sup>19</sup> Estaban compuestas en versos las obras de Parménides y Empédocles *Sobre la naturaleza*.

A este punto nos preguntamos si efectivamente, en contra de un Apolo ambivalente que se coloca entre presencia consciente y posesión profética, hay un Dionisos totalmente partícipe del ámbito de la locura, de la enajenación, del extrañamiento, verbalmente mudo y que, desmoronando la vista, elimina toda expresión de consciente individualidad.

### La palabra de Dionisos

El mito de Dionisos<sup>20</sup>, al contar las varias manifestaciones del dios extranjero (*xenos*) y nómada (característica que en particular que le atribuye Detienne)<sup>21</sup>, evidencia su poder alucinatorio, cual agente de un trance que aniquila toda capacidad de discernimiento por parte del individuo poseído.

Desde el encuentro con el rey Licurgo, que enloquecido corta en pedazos al hijo, al encuentro con Penteo, rey de Tebas, en el episodio de las tres Miniadas de Orcómenos, el dios manifiesta su poder de destruir las mentes con el fin de conseguir que él sea reconocido y respetado en cuanto huésped y en cuanto dios. Y junto a este reconocimiento él pide que se realice su culto. Este trastorno se traduce en una privación de la correcta visión, así que Licurgo no reconoce al hijo, porque en su lugar, le aparece la vid, que él corta rama por rama. Penteo a su vez confunde a Dionisos con un toro, así que, pensando en atar al dios, en realidad ata a la bestia. Mientras que las Ménades en su frenesí descuartizan al rey de Tebas, y la madre, que no lo reconoce, le corta la cabeza. Las hijas de Minia, enloquecidas, ven en el dios un león, un toro y al final una pantera, y sin ninguna inhibición devoran el cuerpo del pequeño Leucipo, hijo de una de las tres.

Este desconcierto acompaña al dios extranjero en todo su recorrido (en este peregrinar sin detenerse es parecido a Apolo) en el cual difunde la posesión –de esto se revela el carácter “epidémico” del dios<sup>22</sup>– pero sobre todo su culto. Él, en cuanto extranjero, sin embargo helénico, subraya Detienne<sup>23</sup>, quiere ser hospedado, y no siendo reconocido y por lo tanto rechazado, impone su reconocimiento y su poder. Pues los sujetos que el dios encuentra no entienden su naturaleza por medio de la vista y de la razón, entonces, él entrega a ellos otro tipo de conocimiento, un conocimiento directo, procurado por la posesión. Fenómeno por el cual el sujeto humano, apoderado por el dios, experimenta el mismo estado divino.

<sup>20</sup>Para el complejo mítico relativo a Dionisio y a sus empresas, se consideren en particular, Eurípides, *Bacch*; *Himno órfico*, XLV; Diod. Sic., II; Apollod., III.

<sup>21</sup>M. Detienne lo define el dios “más cosmopolita y móvil”, 1986: 21

<sup>22</sup>“Hay en Dionisio una pulsación epidémica”, escribe Detienne, 1986: 22.

<sup>23</sup>Diferentemente de Rohde, y como antes había indicado, sostiene el origen tracio del dios y ve en su culto epidémico una propensión al éxtasis de aquel pueblo. (Rohde, 1948: 151 ss.).

Si Rohde, de manera más clara que otros evidencia la presencia de cortejos dionisiacos que recorrían a Grecia generando una sagrada locura<sup>24</sup>, en él como en otros investigadores, aparece poco claro el tipo de posesión, y específicamente no se esclarece la diferencia entre una posesión ritual y una trance “salvaje” (Bastide, 2003), elemento fundamental para entender el tipo de recepción reservada al dios y la función de su culto. Evidentemente la modalidad de la posesión que aparece en los episodios indicados por el mito se revela “salvaje”, sobre todo porque, a causa del rechazo de su reconocimiento y de su culto, el dios se presenta en toda su violencia natural. Violencia que no es mitigada por la cultura, es decir por un ritual que haga su presencia positiva.

Hablando de rituales de posesión, me refiero también a diferentes tradiciones actuales, del Candomblé al Umbanda en Brasil, a la Regla de Ocha en Cuba, al Vodú haitiano, para llegar al espiritismo kardecista occidental. En el contexto de estas prácticas se puede averiguar cómo, antes del proceso de iniciación con su complejo ritual, a menudo se verifica una actividad incontrolada de la entidad generadora de posesión, que impone su presencia con extrema violencia. En este caso, entonces se habla de trance salvaje, o, como se dice en los cultos afro-brasileños, de *santo bruto*, entidad no domesticada y por eso peligrosa para la incolumidad física de la persona poseída. La cual actúa de manera descontrolada, así que es necesaria una técnica precisa que la salve del riesgo de enloquecer, es decir, de perder definitivamente su presencia consciente, transformando la momentánea pérdida de la consciencia en una enriquecedora experiencia religiosa.

Empieza así un articulado proceso de iniciación, un aprendizaje gradual que se basa antes que todo en reconocer la entidad que quiere ser individuada y venerada, así como pasa con Dionisos, cuya acción destructora es finalizada a determinar su presencia. A partir de este momento debe empezar el correcto proceso cultural, es decir, hay que encontrar la música, el canto, la actitud cierta para producir un eficaz adorcismo, por medio del cual la locura se transforme en conocimiento y enriquecimiento<sup>25</sup>.

Enriquecimiento que se produce finalmente con el conocimiento del correcto cultivo de la vid y la justa preparación y utilización del vino. Así

---

<sup>24</sup> “El tropel de fieles, excitados por estas salvajes músicas, rompía a danzar entre estridentes gritos” (Rohde, cit.: 146).

<sup>25</sup> “En cambio, el individuo en posesión de sus facultades reflexiona, recordando lo que se ha dicho en sueño o en estado de vigilia por la naturaleza adivinatoria, o por el entusiasmo y reviviendo las visiones que ha tenido [...] Pero el que está en trance y permanece en ese estado, no tiene capacidad de valorar lo que ha visto, lo que él mismo ha dicho...” (Plat., *Timeo* 72 a). En Platón, el trance aparece como algo que puede conceder un conocimiento superior, pero sólo después de su control y su racionalización.

que, a partir del ejemplo negativo de una posesión descontrolada, se pasa a un rito por el cual la posesión salvaje se transforma en acto benéfico y el vino, de substancia embriagante, en alimento útil para el cuerpo y el espíritu.

Además es común en la tradición griega la concepción del conocimiento como riesgo y como desafío por parte del ser humano, acto de *hybris* en relación a una naturaleza que pide el misterio, o a las divinidades celosas de sus privilegios. Como muestra el mito de Edipo, que Nietzsche utiliza como modelo del desafío humano, el protagonista paga con la privación de la vista su “estúpida” inteligencia, pero recibe una especie de reembolso por el daño padecido, consiguiendo la capacidad profética. O al revés, quién tiene la capacidad de ver lejos, hacia el futuro, paga esta capacidad superhumana, perdiendo la base humana del conocimiento: la vista.

110 Volviendo a Dionisos, y considerando las primeras fases de su existencia, notamos que, antes de ser agente de posesión, él mismo es víctima de ésta, en cuanto su incansable perseguidora Hera lo hace enloquecer (después de haber hecho enloquecer la pareja real de Orcómenos que lo había criado), así que antes de enfrentar su viaje “epidémico”, el dios tiene que ser purificado por la abuela Rea e iniciado en los misterios, verosíblemente de Cibele, en tierra de Tracia, tal vez para evidenciar el aspecto extranjero del dios, o por el fuerte carácter simbólico de esta tierra en cuanto a prácticas estáticas. Lo que demuestra cómo el pasaje del trance como locura al trance ritual, debe realizarse por medio de una iniciación, es decir de una educación ritual a la cual debe someterse el mismo dios.

Provisto entonces del poder de seducción y de alucinación, en cuanto purificado, o sea iniciado, y entonces dueño de la técnica alucinatoria, Dionisos puede ahora dedicarse a su obra de portador del nuevo conocimiento, que es directo, físico, y por eso antidialéctico<sup>26</sup>, y se expresa con la música y en la música.

En relación a la iniciación dionisíaca, Burkert, haciendo referencia en particular al testimonio de Heródoto, evidencia su carácter individual, que sin embargo, prevé una fase de preparación, sólo por medio de la cual se puede acceder al culto. “...no aparecen aquí ni como éxtasis espontáneo, ni como fiesta pública: la admisión se basa en la elección personal, hay un periodo de preparación, una ‘entrega’ y por último la integración en el grupo de iniciados” (Burkert, 2007: 387). Contexto que, sin embargo, no aparece en las *Bacantes* de Eurípides, donde no se muestra la diferencia entre la forma de éxtasis espontánea y la posesión ritual, que tendría que

---

<sup>26</sup> Es el tipo de conocimiento que Nietzsche buscó a lo largo de su elaboración filosófica, a fin de superar el engañoso conocimiento dialéctico. Así que, para él, Dionisos no representó exclusivamente la figura de una cultura lejana, pero fue símbolo y solución de la problemática actual. En relación a la anti-dialéctica de Nietzsche, véase, Deleuze, 1971.

llevar al conocimiento de los “misterios de Dionisos” (Eur. *Bacch.* 460-476). Eurípides dramatiza con fuerza la fase de la posesión generada por el dios y su música, el trastorno provocado por la “melodía suave de la sagrada flauta” (Eur. *Bacch.* 160), pero no indica las modalidades y el desarrollo de una práctica de iniciación con sus rígidas reglas<sup>27</sup>. Esta elección del autor se debe probablemente a una finalidad teatral, a la cual no sirve una construcción puntual de la iniciación y de sus fases, que de todas maneras, como nota el poeta, llevan a la adquisición de poderes especiales: “el frenesí y el delirio estimulan de sobremanera la adivinación” (Eur. *Bacch.* 297).

Este poder, este conocimiento superior, representa entonces la finalidad de un rito báquico, aunque, a la raíz de esta adquisición, hay una irrupción salvaje que precisa ser controlada para que, en vez de una calamidad, resulte un generoso regalo para quién el dios ha elegido. Sin embargo no es sólo ésta la ganancia de quién acoge en sí al dios, porque él revive en su propio cuerpo el misterio de la muerte y del renacimiento, experiencia que puede conseguir exclusivamente el *mystes*, es decir quién participa en los misterios y consigue la revelación.

“Dichoso el que, con espíritu tranquilo  
y conocedor de los misterios de los dioses,  
lleva una vida pura  
y consagra su espíritu al tropel dionisiaco”.  
(Eur. *Bacch.* 72 - 75).

111

Estos versos se refieren a los misterios de Eleusis, en los cuales el dios aparece junto a Deméter–Core en base a la común pertenencia a la muerte y al renacimiento. Esta tradición evidencia caracteres diferentes en su manifestación y en su finalidad. Hay un aspecto ritual público en el cual participa la masa devota, los *epoptai*, que no son iniciados (se admitían las mujeres, pero eran excluidos los extranjeros), que tenía lugar en el mes de Boedromion y presentaba una larga procesión desde Atenas a Eleusis; y un aspecto esotérico, con un ritual secreto, en el cual se realizaba una iniciación reservada a los *mystai*, en relación a lo que Píndaro declaraba:

“Dichoso el que entra bajo la tierra, después de  
haber visto estas cosas;  
conoce el fin de la vida,

---

<sup>27</sup> “Una bacante tomó un tirso y golpeó una roca / de la cual brotó una corriente de agua cristalina; / otra sacudió su férula contra el suelo, / el dios hizo surgir un manantial de vino. / Y a las que ansiaban bebida blanca / rozaban la tierra con la punta de sus dedos / y manaban ríos de leche; y de los tirsos / coronados de hiedra / goteaban torrentes de dulce miel” (Eur. *Bacch.* 704 - 711).

y conoce su principio, el que le dio Zeus”.  
(Pindarus, fr.137).

Y Sófocles:

“Triplemente dichosos  
aquellos que entre los mortales que, habiendo visto  
estos misterios,  
entran en el Hades; sólo a ellos, allí,  
se le concede la vida, mientras que para los otros,  
allí, todo son males”.  
(Soph., fr.837 Pearson).

112 Esta referencia a los misterios eleusinos evidencia la diferencia de los compromisos entre él que asiste al ritual como espectador participante, y él que, en cuanto *mystes*, en esta práctica busca una transformación de su mismo ser. Esta se consigue por medio de una fase de iniciación, que comporta fuertes estímulos que alteran la percepción (los iniciados asumen el *kikeion*, que aunque no era una sustancia psicótropa debía tener algún efecto). La vista es estimulada con pasajes rápidos de la obscuridad a la luz, y la revelación final tiene un carácter visual, en cuanto en el curso del ritual se mostraba una espiga surgiendo de la tierra.

No sabemos cuán profunda era la transformación del *mystes* por medio de este proceso, que de todas maneras procuraba un cambio en sus biorritmos, y de acuerdo a esta nueva capacidad perceptiva, lo acercaban al conocimiento y al poder divino.

### **El vino que no emborracha**

El vino, sustancia que pertenece a Dionisos, es alimento sacro y tiene una específica función y valor. El vino, así como el dios y sus fieles, debe pasar por una fase de purificación o de iniciación; es decir, que debe ser cultivado, acogido y tratado de acuerdo a precisas técnicas rituales, que son también técnicas de preparación alimenticia. Aclaremos que Dionisos no es símbolo del vino y que el vino no es un producto que entra en las preferencias del dios, pero el producto y el dios se identifican, y por lo tanto ambos deben ser tratados de una manera ritualmente (técnicamente) correcta. Esto parece evidente en la celebración de las fiestas que, dedicadas al dios, determinan su positiva integración en la sociedad. Esto vale para la divinidad como para el vino.

Varias son las celebraciones en las cuales se celebra al dios. Su relación con el vino, o más bien su ser vino, se celebra en las Leneas y en

las Antisterias, fiestas específicamente áticas en las cuales, como indica Detienne, aparece un dios paciente y generoso, modelo de moderación, “... santo protector de la vida tranquila, de la buena salud y de la felicidad conyugal” (Detienne, 1986.: 80).

Además Detienne nota que al Dionisos celebrado en Actica compete la tarea de civilizar el vino, es decir privarlo de su peligrosidad, “... hacer de él una bebida que revigore en lugar de vencer, vertiendo el delirio de su efervescencia...” (Detienne, 1986.: 75). En realidad, es él mismo, en cuanto dios y vino al mismo tiempo, que debe ser “civilizado”, transformado en entidad-sustancia benéfica por medio de un correcto ritual-tratamiento.

Las Leneas, que se celebraban en el mes de Gramelion, o sea entre enero y febrero, tenían carácter privado, y la presencia del vino, atestiguada por figuras vasculares, se caracterizaba por su abundancia y asunción. Otro evento fundamental de la celebración era la presentación de obras teatrales de carácter satírico, que tenían como referencia personajes políticos locales, tal vez por el aspecto reducido de la fiesta, que veía la participación casi exclusiva de ciudadanos de Atenas o de la Ática.

Una fiesta de mayor amplitud y participación era la de las Antisterias, celebradas en el mes de Antesterion, entre febrero y marzo, es decir con el comenzar de la primavera. Tenía una duración de tres días, iniciaba el día 11, y es presentada como un evento de mayor relieve en el consumo del vino y del trigo, es decir, la alimentación en forma líquida y sólida. La celebración empezaba con la apertura de los toneles y el consumo del vino nuevo, o sea, los que se preparaban en el mes de octubre, y se brindaba a Dionisos.

A la atmósfera de fiesta y de alegría de este primer día en el cual se consumía libremente el vino, seguía una actitud de austeridad determinada por la presencia de entidades telúricas, los Carios, espíritus de los antiguos habitantes de la Ática. De los cuales había que protegerse por medio de actos apotropaicos, como colocar sobre las puertas de las casas brea y flores de espino.

Comportamientos parecidos se encuentran en diferentes culturas, en las cuales, el regreso de los espíritus de los muertos a la tierra, aunque sean entidades benévolas, representa sin embargo un riesgo del cual es menester protegerse. Indicando una tradición determinada, nos referimos a las celebraciones de Roma que tenían relación con los muertos, como los *Parentalia*, que se realizaban en ocasión del retorno de los espíritus de los antepasados a la tierra. Estos, en su andar por el espacio urbano, pedían comida en cambio de no perjudicar a los vivientes (“*Nunc posito pascitur umbra cibo*”, escribe Ovidio, *Fast.* 2, 566) y otros dones, como coronas de

flores, trigo, granos de sal, pan empapado de vino y pétalos de violetas. En este tiempo los templos quedaban cerrados y no se podían celebrar bodas ni sacrificios (Ov. *Fast.* 2, 557 ss.). El tipo de ofrendas evidencia el carácter antivital. La sal es símbolo de rigidez y de esterilidad, mientras la mezcla de pan y vino facilita un estado de relajamiento y el sueño.

Las celebraciones del vino en Roma seguían un ciclo que iba desde la producción al consumo, y por lo tanto tenían lugar en tres fechas diferentes. Se empezaba con la cosecha de la uva en verano (*Vinalia rustica*, 19 de agosto); seguía la preparación del vino en otoño (*Meditrinalia*, 11 de octubre<sup>28</sup>) y el consumo de la bebida en primavera (*Vinalia priora*, 23 de abril). La finalidad de estos actos, al mismo tiempo de carácter técnico-práctico y religioso, era una correcta preparación (el vino tenía que ser “medido”, o sea tratado, para que no fuera demasiado fuerte) y la utilización (se tenía que beber el vino con moderación, al fin de tonificar el cuerpo y no de emborracharse)<sup>29</sup>. También parece significativo que en el mismo mes de abril se celebraban los *Cerialia* (día 19), fiesta dedicada a la diosa Ceres y a su producto, el trigo, otro elemento fundamental de la alimentación de los romanos<sup>30</sup>.

114

Esta significativa relación entre cereales y vino se encuentra igualmente en las Antisterias, celebración en honor a Dionisos, en la cual del consumo del vino se pasaba al consumo de semillas de cereales, productos de Deméter, y por eso telúricos, con los cuales se quería alejar del mundo de los vivientes los espíritus ctónicos. Exactamente en el último día de la fiesta, el denominado “día de las huellas”, se ofrecían tortas preparadas con todos los tipos de semillas, y por lo tanto denominadas *panispermia*.

Con las dos plantas, cereales y vid, se relacionan entonces las respectivas divinidades, Deméter y Dionisos, con sus relativas historias de muerte y resurrección, al fin de realizar una naturalización del evento sacro y al mismo tiempo una sacralización del evento agrario. Que sin embargo no se resuelve en un mensaje de salvación para el ser humano, que, de acuerdo a su distancia de lo divino, se limita a participar emocionalmente a la vida de los dioses, a su historia sagrada. Es por eso que, en la consciencia de la muerte, en cuanto destino inevitable del ser humano, los espíritus de los

---

<sup>28</sup> El calendario Amiternino indica este día como *feriae Iovi*, que es la fase en la cual el vino se “mide”, se “trata” (de *medeor*), con referencia sea a la substancia que a quién la utiliza en cuanto medio terapéutico.

<sup>29</sup> Júpiter, así que en relación al día, se dedicada al consumo, escribe Varron, “*Hic dies Iovis, non Veneris* (de i. L. 6, 16) y declara Macrobius, “*Iovi sacer et non, ut quidem putant, Veneri* ( *Saturn.* 1, 4, 6).

<sup>30</sup> La fiesta se celebraba en el templo ubicado en el monte Aventino dedicado a la triada Ceres, Liber, Libera.

difuntos reaparecen por su nostalgia hacia el mundo de los vivos, se ofrece comida que confirma su pertenencia al mundo ctónico.

En relación a estas celebraciones, Burkert distingue las Antesterias, en cuanto “directamente vinculadas al consumo del vino, junto con la Leneas que las preceden” (Burkert, 2007: 221), de las Pequeñas Dionisias, de carácter rural, caracterizadas por la *falloforia*, y de las Grandes Dionisias, caracterizadas por la “llegada de Dionisos desde el mar” (Burkert, 2007: 221).

Junto al estado de embriaguez que para Burkert “es común a todas estas fiestas” (Burkert, 2007: 221), se evidencia la celebración de actos teatrales, que tienen mayor importancia en la Grandes Dionisias y parcialmente en las Leneas. En las dos fiestas el elemento central es un Dionisos de la escena, es decir que se daba gran importancia a la figura del dios en función teatral, o al teatro en cuanto a la celebración del dios. Se trataba, como se ha indicado antes, de un teatro esencialmente satírico en las Leneas, que ironizaba alrededor de los personajes de la escena política ateniense, teniendo en cuenta que el público era esencialmente formado por ciudadanos de Atenas. Un público más amplio, al contrario, participaba en las Grandes Dionisias, cuyo carácter político se traducían en una celebración del poder de Atenas. Instituidas por Pisístrato, entre el 535 y el 532, tenían lugar entre el 10 y el 14 del mes de Elefabolion (marzo-abril) y tenían la participación de un número considerable de extranjeros, que asistían a los agones teatrales cómicos y trágicos en una atmósfera de alegría alimentada por el abundante consumo de vino.

Muy diferente era la celebración de las Pequeñas Dionisias, realizadas por los demos de la Ática en el mes de Poseidón, es decir diciembre, y dedicadas al enriquecimiento de la tierra a fin de favorecer el cultivo. Diciembre es el mes en que los trabajos de los campos se interrumpen y el agricultor se queda ocioso, en el sentido que, habiendo terminado su obra, él no tiene modo para intervenir en un proceso entregado a la naturaleza y a su benevolencia. Por lo tanto, en esta contingencia, Dionisos tiene carácter agrario, es decir está en relación con la vid y la producción de la uva y no con el vino, el cual, además, estará listo solo para la primavera, pues su preparación tiene lugar en octubre, para después mantenerse unos meses en tonel y ser consumido posteriormente.

En este contexto parece evidente la ambigüedad del vino, que es la misma ambigüedad de Dionisos: los dos son peligrosos si no son “tratados”, y beneficiosos si son tratados de la manera correcta. El mito de Icarío, que se refiere específicamente a la Ática, porque en esta región Icarío da hospedaje a Dionisos y como recompensa recibe un odre de vino y el conocimiento de

la técnica para su preparación. Pero los campesinos que beben el vino que él les ofrece, se emborrachan y, pensando que han sido envenenados, matan a Icaro y lo echan en un pozo. Entonces su hija Eurígonos, al descubrir el cadáver, se suicida. Es así como el dios actúa en venganza, envía sequía y peste, hasta que el pastor Aristeo, hijo de Apolo, instituye la fiesta de los Aiora.

Son variados y complejos los significados de éste mito, que presentan en primera instancia una buena recepción de Dionisos, a la cual, sin embargo, siguen consecuencias nefastas: la borrachera, en cuanto asunción incorrecta, sin la justa medida del vino, corresponde a una posesión imperfecta, y finalmente la muerte. Este dramático final quiere evidenciar la oposición entre el ambiente pastoral local, del cual Aristeo es representante<sup>31</sup>, donde no se sabe beber el vino, producto de una cultura diferente, la agraria, y el representante de Dionisos, Icaro, expresión de una cultura superior de la vid, y al mismo tiempo, de la nueva religión dionisiaca. Naturalmente, con la muerte de los pastores impíos, se afirma el culto del dios y la cultura de un vino que se aprenderá a tratar de manera correcta.

116 Evidenciamos la antinomia entre la cultura pastoral en la cual no se realiza el cultivo de la vid y por lo tanto no conoce el vino, y la tradición agraria, con la cual se cumple el paso de una civilización pastoral y nómada a una sedentaria, de la cual el caminante Dionisos es el representante. Un Dionisos que se presenta inicialmente como nómada, que sin embargo va en busca de una estabilidad: de fijar en el mundo griego su culto y su cultura.

El dios, en cuanto protagonista de este mito como de la fiesta relativa, se revela así como lo define Detienne, un dios paciente y generoso, “un santo protector de la vida tranquila, de la buena salud y de la felicidad conyugal” (1986: 80) pero, diría, sobre todo un dios domesticado, que junto a una posesión controlada, protege la asunción de una substancia que representó la base alimenticia de Grecia y de la vasta área mediterránea, donde Roma fue el centro político y cultural<sup>32</sup>.

El hecho que esta reducción del dios de la embriaguez a un dios de la moderación se evidencia específicamente en las celebraciones de la ciudad de Atenas, induce a pensar que, mientras en la polis de la Ática se busca moderar, domesticar al dios, en otras regiones prevalecería su carácter violento. Lo que aparece en particular en las Agrionias de Orcómenos, donde se

---

<sup>31</sup> Aristeo es representante de una originaria economía pastoral, y por eso, Pan, también es asimilado, figura de semidiós a la cual se le atribuye una fuerte sexualidad, que muestra su violencia en el episodio donde él intenta seducir Eurídice.

<sup>32</sup> Roma funda su realidad y su poder a partir del pasaje, evidenciado en la fiesta de los *Parilia*, 21 de abril, de una cultura pastoral a una civilización agraria.

celebra al antiguo acto de homofobia cometido por las hijas de Minias que, obsesionadas por el dios, cortaron en pedazos y devoraron al hijo pequeño de Leucipe, una de las tres hermanas.

La causa de la ira del dios y su venganza es el rechazo de su presencia por parte de las tres hermanas, que mientras estaban empeñadas en actividades domésticas (tejían para Atenea Erganes), vieron plantas de hiedra y de vid surgir del telar, y serpientes de la cesta con la lana, mientras que caían del techo gotas de leche y de vino. Ellas, después del acto de canibalismo, vagaron como ménades por el monte, en un estado delirante, hasta que fueron transformadas en aves<sup>33</sup>.

En relación al rito, celebrado cada tres años, de acuerdo al relato de Plutarco (*Ethica*, 138), se representaba la persecución de mujeres por parte de un sacerdote de Dionisos, que mataba a la que él conseguía atrapar. La mujer ejecutada, efectivamente o simbólicamente (no es claro si realmente tenía lugar un homicidio), responde a una antigua culpa, que, aunque producida por un acto inconsciente (fue Dionisos a causar la alucinación), nace, como siempre, del originario rechazo del dios y de su música. El dios se venga entonces, conduciendo hacia lo monstruoso, lo innatural, a quién lo ha ofendido.

En este contexto cabe el tema de la responsabilidad del individuo en la tradición mítica griega, tratado de manera específica por Vernant en un ensayo sobre la tragedia, en el cual el estudioso evidencia el carácter trágico de la responsabilidad. “L’agent—él escribe— n’est pas, dans sa dimension humaine, cause et raison suffisant de ses actes, c’est au contraire son action qui [...] lui révèle la vraie nature de qu’il est, de ce qu’il fait” (Vernant – Naquet, 1972: 71).

En el caso de un acto reprochable por parte del hombre como el canibalismo, la responsabilidad del dios —es él quien provoca los eventos— no representa una absolución y tampoco una justificación. Porque la tragedia nace y se desarrolla, en general como en el caso particular de la venganza de Dionisos, alrededor de una incongruencia lógica, por la cual el dios castiga a quién actuó en base a su inspiración. Él empuja al obseso hacia acciones tremendas (o mejor, es él mismo dios que las cumple, pues es él quien actúa en el momento de aquel que se encuentra en el estado de trance) y después lo castiga. Este hecho representa simplemente la terrible ley de la tragedia, el drama de una inocencia culpable, y expresa el drama de la existencia del ser humano por la cual lo mejor hubiera sido “no nacer”, y en segundo lugar “morir en seguida”. Y para los más afortunados, notamos, la suerte de recibir el gran regalo de Hera: morir durmiendo.

<sup>33</sup> Como fuente del mito véase: Ovid., *Metam.*, IV, 1-40, Plut., *Quaest. gr.* 38, etc.

Por lo tanto en el rito de Orcómenos, no se enfatiza el menadismo, pero se cumple una acción de purificación con la muerte de la mujer que, poseída por el dios, había cometido un acto horrible.

Una vez más el estado de posesión no constituye el punto final de lo dionisiaco, que en sus manifestaciones rituales busca eliminar el aspecto agresivo de una fuerza alimentada musicalmente, para lograr los aspectos positivos del culto: el conocimiento profético, la cura de formas obsesivas, es decir, la catártica<sup>34</sup>, la adquisición del vino, a veces en relación dialéctica con los cereales, el drama teatral y, en términos políticos, la celebración de la ciudad de Atenas.

En este contexto aparece entonces el carácter dominante de lo dionisiaco que se afirmó en Grecia, y específicamente en Atenas, que, por algunos autores, a partir de Rohde, sería una forma domesticada de un dionisismo originario tracio, en el cual prevalecería el coribantismo, es decir un estado de posesión sin otra finalidad<sup>35</sup>.

118 Más allá de la discusión sobre el lugar de origen de lo dionisiaco, consideramos que esta forma de posesión divina nunca puede resolverse en una “locura” carente de finalidad. Esta tiene la función de utilizar el poder del dios en favor de la sociedad, transformando un fenómeno natural como el trance en una adquisición cultural: conocimiento y acción. En otras palabras, la presencia de Dionisos y su celebración no se resuelven en el puro desenfreno, pero sí en un preciso orden ritual, en relación a una posesión “inconexa” que representa el ejemplo negativo de quién no sabe tratar de manera correcta ni al dios ni al vino.

Esto no quiere decir que no haya podido difundirse una amplia práctica coribántica en la cual una posesión desenfrenada se difundía entre grupos limitados con base a interpretaciones populares del culto. Cuando popular no se refiere a un determinado estrato social, pero sí a una difusión de carácter privado y local, que interesaba a las colonias de la Magna Grecia y se afirmaba también en Roma desafiando sus tradiciones (*mores*). “...los que participaban en los Bacanales –escribe Altheim– emitían fuertes gritos nocturnos, que resonaban por toda la ciudad; los hombres caían en trance y profetizaban en este estado de éxtasis; honorables matronas actuaban como Ménades, agitándose con el cabello suelto y con antorchas encendidas” (1966: 177).

---

<sup>34</sup> Escribe a propósito Rohde: “Todas estas virtudes: el don o el arte de la profecía, el de la purificación de gentes ‘maculadas’ y el de la curación de las enfermedades, procedían, al parecer, de la misma fuente” (1948: 171).

<sup>35</sup> “... en las fiestas trieterias, en las Agrionias y en las Nictelias [...] se conservan ostensibles vestigios de la antigua barbarie, en medio de toda la finura de la civilización griega” (Rohde, cit.: 162).

La consecuencia de este descontrolado desenfreno, de un Dionisos que se presentaba en su forma “bruta”, amenazando la dignidad de los ciudadanos y las costumbres de la urbe, fue el grave juicio del *senatus consultum de bacchanalibus* (186 d.C.), con la condena a muerte de los participantes a esta práctica.

En Grecia no hubo una condena abierta de esta forma de culto, sin embargo quedó evidente la diferencia entre la celebración pública del dios por medio de las fiestas indicadas, en las cuales, “...el éxtasis no es objetivo final de la orgía dionisiaca, sino sólo el instrumento de una liberación cognoscitiva...” (Colli, 1998: 19), y una heterogénea práctica popular en la cual el carácter instrumental de la posesión a menudo se transforma en finalidad. Es decir, se reduce a la pérdida de la conciencia y desenfrenado entusiasmo, en cuanto sensación de participar en la realidad divina, en la esperanza de una inmortalidad ajena a la religión olímpica.

Sale fuera de este ensayo un estudio de los cultos místéricos que se desarrollaron alrededor de la figura de Dionisos, de los cuales nos limitamos en evidenciar el aspecto esencialmente privado, con excepción del culto de Eléusis, donde no comparece ninguna práctica orgiástica<sup>36</sup>, y la presencia del dios de la vid resulta reducida a una relación al culto de Deméter y de su planta alimenticia. Así que sólo a nivel popular y privado se pudo producir, en base a un “protervo” deseo de inmortalidad, aquella pérdida del yo, alimentada por la loca esperanza de escapar al destino humano.

119

### El ritmo de Apolo

Después de haber evidenciado el carácter “civilizado” de Dionisos, dios de una amplia sabiduría, de la especulación a la cultura agrícola-alimenticia, volvemos a la figura de Apolo, en relación a las modalidades de su manifestación en cuanto a presencia benéfica. No es menos violento del báquico el delirio desencadenado por el dios del arco, por lo menos como aparece en esta descripción de Lucano:

“...*bacchatur demens aliena per antrum  
colla ferens vittasque dei Phoebeaque sarta  
erectis discussa comis per inania templis  
ancipiti ceruice rotat spargitque vaganti  
obstantis tripodas magnoque exaestuat igne,  
iratum te, Phoebe, ferens. Nec verbere solo  
uteris et stimulos flammisque in viscera mergis;*”

<sup>36</sup> En la fase de la *epopteia* se representaba el nacimiento de Dionisos, el *kouros brimos*, hijo de Ecates.

*accipit et frenos, nec tantum prodere vati  
quantum scire licet”*  
(Lucanus, *Phars.* 5, 169-177).

Sin embargo, la finalidad de esta locura es la adquisición del poder adivinatorio, es decir, de una sabiduría que, como indican los últimos versos, es controlada por el dios, que no concede a la sacerdotisa revelar lo que ella sabe.

Así como Dionisos, en consecuencia de las ofensas recibidas, Apolo desencadena su venganza utilizando su arma, el arco, cuyo efecto es una peste que produce un estrago terrible entre los Griegos. Entonces, para ambos dioses, lo importante es que sean reconocidos y venerados, una vez que se haya expiado la justa pena por el rechazo inicial. Es así que con la debida purificación, la presencia inicialmente mortal de los dioses se transforma en terapéutica, con la correcta preparación y consumo del vino, por un lado, la correcta expiación y el fin de la epidemia, por el otro. De toda manera se trata para ambas posesiones de efectos saludables, en cuanto ritualmente ordenadas y capaces de producir un estado de armonía entre el ser humano y lo divino.

120 Además hay que considerar que no sólo en relación a Dionisos y Apolo, la música es el medio que introduce a la posesión: ella es el elemento base para cualquier tipo de trance religioso, es el medio por el cual los “dioses lejanos” puedan acercarse al mundo y participar a la vida humana. Y en alguna forma, los hombres, en esta fase, pueden participar en la existencia divina.

No todos los dioses olímpicos se caracterizan por su participación a la posesión, o mejor dicho, hay quién antepone su trascendencia a la presencia en la realidad humana, pero, aunque de manera diferente, nadie puede considerarse cabalmente ajeno a la *manía*: a Eros y Afrodita, compete la manía erótica; a las musas, la mántica poética; a Hermes, el arte adivinatorio que él recibe de Apolo. Produce posesión Asclepios, que lleva al sueño a quién él cura. Posesión que debe tener lugar en el interior de su templo, para que tenga carácter ritual y no espontáneo. Tampoco Hera es ajena a la posesión, si puede entregar a los valientes Cleobis y Bitón, durante el sueño, el regalo más grande que se puede conceder a los seres humanos: la muerte. Y por fin también Zeus, el dios supremo, alterna su distancia de la realidad humana, con una participación profética, como sucedía con el culto de Zeus-Trofonio, venerado en una gruta cerca de Labdea. “Este Zeus físicamente presente en las profundidades de la gruta, podía aparecerse en persona a los iniciados a este culto que penetrasen en ella después de haberse sometido a los ritos correspondientes” (Rohde, 1948: 73).

Con modalidades distintas y con diferentes ganancias operan por lo tanto Dionisos y Apolo, en armonía con su propio ritmo musical. Lo de Apolo es el peana, acompañado por la lira y la voz, de lo cual deriva su superioridad en relación a los instrumentos de aire, cómo el aulós de Marsias, por los cuales no se puede tocar y cantar al mismo tiempo. Sin embargo esta capacidad existe también en la música dionisiaca, en la cual se utilizan el crótalo, el címbalo, el tímpano, y, como resulta en la iconografía vascular, también instrumentos de cuerda, como la lira y la cítara. Así como Apolo no rechaza instrumentos de aire, pues recibe de Hermes un caramillo en cambio de su bastón dorado.

Es razonable la hipótesis que cuando Dionisos está inspirado por instrumentos de aire, produzca una posesión más violenta que cuando está solicitado por instrumentos de cuerda, pero esto no se traduce en una diferenciación entre una manifestación más “bárbara” o más “civilizada” del dios. Se trata de una variante puramente rítmico-musical, que se traduce en diferentes maneras de interpretar la posesión por los adeptos del dios, los cuales pueden también, en vez de dejarse poseer, utilizar un mediador, como la Pítia, que opera en estado de trance.

La música entonces, que sea de aire o de cuerda, representa el medio técnico, el catalizador para producir estados alucinatorios, en relación a Dionisos como al dios Apolo (en algunos casos la posesión apolínea no es menos violenta que la dionisiaca), una música producida por diferentes instrumentos y ritmos diferentes. Y a su vez la posesión es un medio para conseguir poderes, el primero de los cuales puede ser considerado la clarividencia<sup>37</sup>, y después de ésta, la cura, poder que pertenece a ambos dioses, aunque aparezca con mayor evidencia en Apolo, que mata y al mismo tiempo cura, o sea es un antídoto para su mismo mal. Finalmente Apolo y Dionisos ocupan el mismo espacio: la tumba de Dionisos se encuentra en el templo apolíneo de Delfos, y desde allí el dios emite sus profecías.

En referencia a la relación entre las dos divinidades, Burckert evidencia que muy a menudo, tanto en la pintura vascular como en la literatura, se encuentren juntos. Aparecen asociados en los “Vasos de pintura negra que representan a Apolo por un lado y a Dionisos por el otro...”, en las monedas de Naxos, en las cuales están grabadas “...las cabezas de Apolo y Dionisos”, y se evidencia la presencia de un Apolo *Dionysódotos* en los misterios de Filia, en Ática, “... como si Apolo fuese ‘dado’ por Dionisos”

<sup>37</sup>“Pero este dios es *mantis* porque el frenesí / y el delirio estimulan mucho la *matntiké*” (Eur., *Bacch.* 297 s.). “Ellos conservan el oráculo de Dionisos; pero este oráculo se encuentra en los montes más altos. Entre los Satreos, los Besios son los profetas del santuario, y como en Delfos, hay una *mantis* que pronuncia el oráculo, y no es menos abstruso” (Herod., 7, III).

(Burckert, 2007: 302). Sin embargo, el estudioso hace diferencias entre los dos a partir del motivo musical, es decir, entre peana, perteneciente a Apolo y a su música de instrumentos de cuerdas, y ditirambo, propio de Dionisos y de instrumentos de aire. Pero al mismo tiempo nota que “...el dios délfico aceptó por completo la flauta; en los primeros juegos píticos venció Sacadas de Argos y celebró la lucha de Apolo y el dragón con un solo de flauta (Burckert, 2007: 303)”.

Moviéndose entre oposición y homologación de las dos divinidades, Burckert no cumple una elección clara, porque si por un lado habla de Dionisos como “polo opuesto ‘ctónico’ de Apolo”, por el otro declara que Esquilo “... se atrevió incluso a equiparar a Apolo y a Dionisos; Eurípides le siguió”, y nota como “...el propio Dionisos, como Apolo, se convierten en *Paián*”, y “Los alegoristas de época posterior equipararon con el sol tanto a Apolo como a Dionisos” (Burkert, 2007: 304).

122 En fin, el elemento común en los dos dioses es el trance y los daños que padecen quienes no los respetan, como las ganancias de quienes los reconocen y los evocan de la manera correcta. El elemento separador es la diferencia de ritmos (y no una diferencia instrumental), que producen formas e intensidades diferenciadas de posesión. Dionisos y Apolo, igualmente presentes en Delfos, aparecen en momentos diversos de acuerdo al ritmo y a las fórmulas de adorcismo usadas, en base a las horas del día, a los pedidos de los presentes, a las finalidades que se quieren alcanzar, de acuerdo a sus prerrogativas. El hecho que no fueran claramente diferenciadas en términos normativos permitía entonces que la elección de evocar al uno o al otro, con un tipo de música y de elementos rituales específicos, debía hacer parte de la sabiduría técnica del operador y de sus poderes personales.

Se podría pensar entonces, en línea general, que un trance apolíneo está más cerca al sueño, diferente de la embriaguez dionisiaca, pero sin encontrar una evidente dicotomía, y por lo que concierne las virtudes o prerrogativas de los dos dioses, a una sabiduría epistémica, inspirada por Apolo, respondía una sabiduría sensitiva, de experiencias, por parte de Dionisos.

De acuerdo a estas conclusiones, volviendo a Nietzsche, y al tema central de este ensayo, creemos que su definición de lo apolíneo se base esencialmente en la concepción “tradicional” de Winckelmann, y por lo tanto en su perspectiva escultórica de la cultura griega. El historiador del arte, como antes indicado, midió el mundo griego con el metro del arte plástico, y específicamente utilizó como modelo aquel Apolo de Belvedere cuya serenidad de expresión representó para él la síntesis de la cultura clásica. Sin embargo esta concepción constituye una evidente contradicción en relación las categorías interpretativas utilizadas por él mismo, como

anteriormente he indicado, como por Lessing en su ensayo alrededor del Laocoonte<sup>38</sup>. Puesto que la controlada expresión de dolor del sacerdote, como él declaraba, derivaba del sentido de equilibrio por el cual también el dolor más intenso, por una elección estética exclusiva de la plástica, no debía desbaratar los rasgos del rostro, sin por eso olvidar el carácter dramático del evento, ¿porqué el equilibrio de la figura escultórica de Apolo debía indicar serenidad y luminosidad, y no esconder en la equilibrada apariencia el verdadero carácter violento y obscuro del dios?

Consideramos además que Winckelman estaba convencido que el color de las estatuas griegas fuera la natural blancura del mármol, ignorando el dato real por el cual las estatuas estaban cubiertas por una pintura ricamente colorida<sup>39</sup>. Diferencia fundamental en una composición, y específicamente en un Apolo que podría esconder bajo la aparente “apatía” un carácter violento, que sin embargo, con respecto a la regla general del arte clásico, no puede mostrar tratos naturalistas o impresionistas a través una obra que quiere colocarse más allá de cualesquiera determinación temporal. En ésta, sea en cuanto reproducción de una forma divina, sea en cuanto expresión artística, parece triunfar como regla fundamental un equilibrio formal que no puede ser alterado por un elemento emocional, por una determinación psicológica que, como escribía Nietzsche, en tiempo sucesivo hubiera caracterizado el drama euripidéo, signo de muerte de la antigua tragedia y del originario mundo mítico.

Entonces el Apolo de Belvedere podría expresar en su figura privada de elementos psicológico, más bien que serenidad y equilibrio, un sentido de distancia, de indiferencia frente al drama del hombre que padece su venganza. Indiferencia tan parecida a aquella sonrisa de Zeus con la cual el dios supremo confirma la voluntad del *fatum* en su absoluta necesidad, más allá de las humanas y divinas pasiones. Es la sonrisa del ser, que de esta manera expresa su cruel distancia del devenir y de su humana pasión.

Para recordar a los seres humanos esta distancia el dictamen del oráculo de Delfos les sugería conocerse a sí mismos, y su dios Apolo, preocupándose de que se respetase este principio, castigaba ferozmente a los transgresores. Horrendamente sereno, podríamos, por lo tanto, definir el aspecto y el carácter del dios, delicado artista y cruento asesino al mismo tiempo, que para aplacar su ira pedía baños de sangre ritual. A su nombre se relaciona el verbo *apollinein* (matar); “Fuerte, violento, Apolo ama la crueldad”, escribe Detienne (2001: 11), que evidencia también su propensión

<sup>38</sup> Lessing (1766), *Der Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Posie*.

<sup>39</sup> Spengler indica como los colores elegidos para las esculturas griegas, el amarillo y el rojo, son los colores naturales de la circulación linfático y sanguínea.

a la purificación por medio del sacrificio cruento. “...se manifiesta como un dios voraz y fascinado por la trastienda de las cocinas de algunos de sus templos” (Detienne, 2001: 69).

Esta actitud violenta de Apolo se difundió en todo el mundo helénico, y específicamente, en el mundo itálico, en el cual el dios “...representaba una potencia que enviaba epidemias y pestes con sus flechas mortíferas. Podía ser considerado al mismo nivel de las divinidades ctónicas...” (Altheim, 1996: 178). Es un Apolo, nota Altheim, que sin embargo en Roma encontrará una diferente función, así que, a partir del siglo III d. C., se identificará con el dios Helios, conocido en el imperio de Aureliano como *Deus Sol Invictus*, venerado en su templo en el Quirinal y asimilando a Júpiter.

Sin analizar el complejo camino que condujo del Apolo destructor y nocturno al Apolo de la luz y de la gloria romana, nos preguntamos si la visión moderna de un dios radiante y modelo de belleza formal sea heredera de la figura que se formó en Roma, y que tal vez colaboró a la constitución del motivo de la luz que fue elemento fundamental de la naciente tradición cristiana<sup>40</sup>. Es cierto que fue este aspecto del dios el elegido por Winckelmann y la nostálgica cultura alemana, y acabó siendo también privilegiado por Nietzsche, que frente al carácter violento y al desconcierto dionisiaco, por medio de Apolo buscó de preservar la belleza de la forma y justificar la existencia de los serenos dioses olímpicos.

124

### Referencias bibliográficas

- ALTHEIM, F. (1996). *Storia della religione romana*, Roma: Il Settimo Sigillo: Roma.
- ARCELLA, L. (2000). *Fasti. Il lavoro e la festa. Note al calendario romano arcaico*, Roma: Acta.
- BASTIDE, R. (2003). *La rêve, la transe et la folie*, París: Le Seuil.
- BURKERT, W. (2007). *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid: Abada Editores.
- COLLI, G. (1998). *La sabiduría griega*, Madrid: Trotta.
- COLLI, G. (2005). *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona: Fabula Tusquets.
- CREUZER, F. (2004). *Simbología e mitología*, Roma: Editori Riuniti.
- DELEUZE, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona: Anagrama.
- DETIENNE, M. (1985). *La invención de la mitología*, Barcelona: Península.
- DETIENNE, M. (1986). *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona: Gedisa.
- DETIENNE, M. (1996). *Los jardines de Adonis*, Madrid: Akal.
- DETIENNE, M. (2001). *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación al politeísmo griego*, Madrid: Akal.

---

<sup>40</sup> Por Altheim, el emperador Constantino vio una estrecha relación entre el elemento solar y la luminosidad de la cruz cristiana que se le apareció antes de la batalla de Saxa Rubra contra Majencio, así que, como deduce Altheim, “...per Costantino non può esserci stata nessuna insanabile differenza fra neo-platonismo e cristianesimo” (Altheim, cit.: 234).

- DODDS, E. R. (1994). *Euripides, Bacchae*, Oxford: Oxford University Press
- FIGL, J. (2007). *Nietzsche und die Religionen. Transkulturelle Perspektive*, Berlín: de Gruyter.
- GRIMAL, P. (1991). *La mitología griega*. Barcelona: Paidós.
- KERÉNYI, K. (1962). *Gli dei della Grecia*, Milano: Il Saggiatore.
- NILSSON, M. P. (1967). *Geschichte der griechischen Religion*, München: III ed.
- PEARSON, A. C. (1917) *The Fragments of Sophocles*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROHDE, E. (1948). *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México: Fondo de cultura económica.
- SCHESIER, R. – SCHWARZMAIER, A. (ed.) (2008). *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*, Regensburg: Ausstellungskatalog Staatlichemuseum Berlin, Schnell und Steiner Verlag.
- SCHLESIER, Renate (ed.) (2001). *A Different God?: Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlín-Boston: de Gruyter.
- VERNANT, J. P. (1965). *Mythe et pensée chez les grecs*, París: Maspero.
- VERNANT., J. P. - Vidal-Naquet, P. (1972). *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París: Maspero.
- ZELLER-MONDOLFO (1967). *La filosofía dei Greci nel suo sviluppo storico*, Firenze: III ed.