

Liminalidad como teatralidad: de Esquilo a Aristófanes *

Nicholas Rauschenberg **

Resumen

En el presente ensayo trataremos de reconstruir el análisis de Nietzsche sobre la tragedia y la comedia griegas a partir de las nociones de liminal y liminoide del antropólogo Victor Turner. Esto nos permitirá cuestionar un aspecto crítico presente en el argumento nietzscheano. La cultura artística – sostenida principalmente por la fuerza dionisiaca – no necesariamente puede servir de parámetro para una crítica normativa de la cultura en general. En el teatro está en juego una economía de las representaciones que debe ser analizada obra por obra. El teatro griego combina aspectos rituales y metateatrales. En este sentido, proponemos un análisis de la estructura dramática de algunas obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes a partir de las nociones de liminalidad y liminoide. Sostendremos que el desarrollo dramático en juego en las transformaciones del teatro griego no sólo no dejan de contemplar el aspecto dionisiaco, sino que tienen un fuerte sentido de crítica social. La transformación técnica de la escritura dramática ya contempla algunas de las transformaciones sociales que la hicieron posible.

Palabras clave

Teatro griego; liminalidad; Nietzsche; dionisiaco.

Resumo

No presente ensaio tentaremos reconstruir a análise de Nietzsche sobre a tragédia e a comédia gregas a partir das noções de liminal e liminóide do antropólogo Victor Turner. Isto nos permitirá questionar um aspecto crítico presente no argumento nietzscheano. A cultura artística – baseada principalmente pela força dionisiaca – não necessariamente pode servir de parâmetro para uma crítica normativa da cultura em geral. No teatro está em jogo uma economia das representações que deve ser analisada obra por obra. O teatro grego combina aspectos rituais e metateatrais. Neste sentido, propomos uma análise da estrutura dramática de algumas obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes a partir das noções de liminalidade e liminóide. Argumentaremos que o desenvolvimento dramático em jogo nas transformações do teatro grego não só não deixam de contemplar o aspecto dionisiaco, mas também têm um forte sentido de crítica social. A transformação técnica da escritura dramática já contempla algumas das transformações sociais que a fizeram possível.

Palavras-chave

Teatro grego; liminalidade; Nietzsche; dionisiaco.

* Artigo recebido em 24/02/2016 e aprobado em 06/08/2016.

** Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Bolsista pesquisador do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Tecnológicas da Argentina (CONICET) no Instituto de Pesquisa Gino Germani (UBA).

A PARTIR DEL *MODELO CLÁSICO DE TRAGEDIA*, BUSCAREMOS situar dos pares de oposición complementares – liminal/liminoide y dionisíaco/apolíneo – en el horizonte de aplicación (Gadamer, 1999) del *modelo moderno de tragedia*. La diferencia entre los dos modelos se basa en el papel de la estética ante el entramado trágico representado. El así llamado *modelo clásico* tiene en cuenta la tragedia “como la representación de un acontecer trágico que a la vez se ve suspendido estéticamente por la belleza de la tragedia representada” (Menke, 2008, 161). En el modelo clásico hay una tensión entre “lo trágico” y su representación. Es como si lo trágico sometiera la representación a su necesidad epistemológica. En el *modelo moderno*, a su vez, lo estético es entendido como un juego. El entramado trágico – y no más “lo trágico” en términos absolutos – deja de tener prioridad ante los modos de representación y la política de las formas. “En la medida en que el modelo moderno de la tragedia caracteriza la relación entre lo trágico y lo estético como la relación entre destino y representación – y así entre poder superior y libertad – la tragedia dispone no solamente de la fuerza para una suspensión estética sino también de la fuerza estética para una superación, es más, para una elevación de lo trágico” (MENKE, 2008, p. 162). La apertura indefinida al juego estético cuestiona no sólo la representación del destino trágico, sino el destino de la representación. “La actuación que expone la tragedia debe transformarse de tal modo que ya no quede expuesta a la ironía de los vuelcos trágicos” (MENKE, 2008, p. 163). ¿Pero cómo, desde la escritura dramática de los textos griegos a los que tenemos hoy acceso, es posible pensar en principios reconstructivos teatrales que nos permitan redibujar el horizonte de aplicación de la representación de lo trágico?

Nos limitaremos aquí a abordar algunas obras del teatro griego (Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes) buscando en su dramaturgia los conflictos en torno a contextos liminales y liminoides. ¿Cómo esas composiciones se estructuran en torno al cruce de situaciones liminales-liminoides-excepcionales? ¿Cómo las expectativas de la aplicación de la estética pueden ampliar el potencial liminal, especialmente si tenemos en cuenta la oposición nitzscheana entre dionisíaco y apolíneo? En este sentido, buscaremos primero aproximar la noción de liminalidad a la idea de interrupción desarrollada por Hans-Thier Lehmann (I). Al situar la dimensión de éxtasis de lo dionisíaco nitzscheano en lo liminal, buscaremos distinguir la “cultura socrática” (*apolínea*) de la “cultura artística” (*dionisíaca*) a partir de una breve reconstrucción de algunas de las tragedias de Esquilo (II), Sófocles (III) y Eurípides (IV) y comedias de

Aristófanes (V) teniendo, además, como foco lo liminal-liminoide de su estructura dramática. Finalmente, buscaremos una asociación entre lo dionisiaco y lo liminal, por un lado, y entre lo liminoide y lo apolíneo, por otro, para pensar el déficit crítico del planteo nietzscheano (VI).

Liminalidad e interrupción

Antes que nada, debemos preguntarnos ¿cuál es la diferencia entre *liminalidad* y *liminoide*? Según el antropólogo Victor Turner (2012), los fenómenos liminales son característicos de los rituales en las sociedades tribales y agrarias, sociedades de “solidaridad mecánica”, en los términos de Durkheim. En este tipo de sociedades no hay aún una exacta división entre trabajo y entretenimiento. Los rituales se vinculan a eventos periódicos – como la llegada de la primavera – o mito-religiosos y son una obligación para los involucrados. Las personas que atraviesan ritos de iniciación, siguiendo en modelo de Arnold van Gennep (1960), pasan por un período de separación, transición y reagregación, antes de retornar a la estructura social con un nuevo *status*. Los ritos iniciáticos humillan a los novicios antes de elevarlos permanentemente. La liminalidad es precisamente el estado de transición, donde las relaciones sociales profanas aparecen discontinuas, antiguos derechos y obligaciones son suspendidos, el orden social parece invertido ya que las fronteras sociales entre los sujetos liminales se borran construyendo lo que Turner llama *communitas*. Esa nueva y transitoria comunidad es performatizada en situaciones liminales a través de burlas, chistes, eventos subversivos, etc. Las personas liminales “juegan” con los elementos familiares y los “desfamiliarizan” (TURNER, 2012, p. 223). La liminalidad puede ser pensada también por el término anti-estructura, ya que la transitoriedad y suspensión de normas contempla una disolución normativa de la estructura social. Si la estructura representa el equilibrio aparentemente estable, “la anti-estructura representa el sistema latente de las alternativas potenciales” que pueden aportar severas críticas, revelaciones de la estructura, programas utópicos, secretos (*ídem*).

La dimensión *liminoide* se restringe a las sociedades postindustriales que podrían ser entendidas en un primer momento con Durkheim como “sociedades de solidaridad orgánica”. Si el fenómeno liminal es predominantemente ritual, el fenómeno liminoide está sobre todo vinculado al placer y al juego, es decir, no está vinculado a la dimensión “trabajo” como algo opuesto al ocio y a la diversión. En los rituales hay

obligaciones, exigencias, son profundamente serios y compulsorios; en los fenómenos liminoides predomina la opción. Una persona puede entregarse de cuerpo y alma en el carnaval conociendo las inversiones parciales que predominan en su lógica festiva, pero nadie la obliga. Los fenómenos liminoides pueden así ser colectivos – y cuando lo son frecuentemente fueron derivados de antecedentes liminales – pero son más característicamente productos individuales aunque tengan efectos colectivos o inclusive de “masa” (TURNER, 2012, p. 250). Si los rituales son imprescindibles para la organización simbólico-económica de las sociedades tribales, los fenómenos liminoides están al margen de la economía central y del proceso político; son parte de la crítica social o inclusive de “manifestaciones revolucionarias” – libros, obras de teatro, pinturas y películas que exponen la ineficiencia de la justicia, la inmoralidad de organizaciones y estructuras políticas etc. (TURNER, 2012, p. 251). Si lo liminal es algo vinculado a lo legal, sagrado y afectivo, lo liminoide se acerca en las sociedades postindustriales, por un lado, a la condición de mercancía – como bienes culturales, etc. – y por otro por su condición de crítica estetizada – como circuitos de arte, teatro independiente, etc. Los contextos liminoides pueden ser bares, cafés, teatros, clubes sociales, discotecas y así por delante donde haya algún tipo de performance ante algún público; “pero cuando los clubes se tornan exclusivos tienden a generalizar ritos de pasaje con una condición liminal de entrada al dominio liminoide” (TURNER, 2012, p. 252). ¿Pero cómo traer esta dimensión de interpretación social al interior de las obras de teatro?

¿Que es “lo político” en el teatro? Para Hans-Thier Lehmann no hay una respuesta precisa, porque esta caería sobre el problema del contenido y de una moralización intencional del teatro. Sin embargo, el teatro, como praxis social e *interrupción* de lo político, es político. Desarmar y deconstruir los simulacros políticos en el teatro significa “evitar la trampa moralista” (LEHMANN, 2009, p. 10). Lo político en el teatro sólo aparece indirectamente y de modo oblicuo. Aquello que pretende ser expresivo en el teatro sólo lo logra si no es de ninguna forma traducible o retraducible según la lógica, la sintaxis o la conceptualización del discurso político de la realidad social (LEHMANN, 2009, p. 8). Lo político en el teatro debe ser pensado entonces no como una reproducción de la política, sino como una interrupción de lo que se puede considerar político. La pretensión del teatro de problematizar lo político no sólo tiene que hacerse desde la forma – y no desde un contenido intencional –, sino que, además,

debe ser capaz de disolver metafóricamente los simulacros dramatizados y mostrar su carácter de excepción y, a la vez, su dimensión agónico-confrontativa. Lehmann tiene como horizonte de aplicación no una estética teatral particular, sino una estética de lo teatral en general: el *teatro postdramático* rompe con el teatro como un lugar de exhibición al producir situaciones en las cuales la engañosa inocencia del espectador es perturbada, violada y cuestionada. Es una estética que busca rescatar la dimensión liminal del teatro, ante lo meramente liminoide. La crítica decisiva del teatro postdramático al discurso crítico-moral de las construcciones liminoides es que éstas “hacen del espectador un juez en vez de dejarlo experimentar los presupuestos vacilantes de su propio discernimiento, lo que sería la verdadera chance del discurso estético” (LEHMANN, 2009, p. 10). De este modo, manteniendo el horizonte postdramático como un horizonte de aplicación de la interpretación de la estructura dramática, sostendremos en este ensayo que es necesario ampliar la noción de “político” hacia una noción de *liminalidad* si queremos dar cuenta a la diversidad temático-compositiva de la dramaturgia griega como un modelo arquetípico. Veremos, por lo tanto, si una separación entre liminalidad y liminoide en términos compositivos puede arrojar una nueva luz, por así decirlo, para abordar tanto la estructura dramática como eventualmente la puesta en escena, aunque ésta aquí no nos concierne.

Al estar limitado por el significante “política” y su necesario agonismo, Lehmann deja de ver la capacidad narrativa, simbólica y sobre todo conflictiva de los contextos rituales representados tanto en las tragedias como inclusive en las comedias. Autores como Rodríguez Adrados (1999) han insistido sobre la dimensión ritual, mítica y festiva del teatro griego. Los coros trágicos y cómicos derivan de coros rituales ya presentes en gran parte de la lírica griega. Vamos a considerar que la *liminalidad* es un principio crítico-reconstructivo tanto para interpretar de modo inmanente la estructura dramática de las obras como para pensar potencialmente la teatralidad en juego en la puesta en escena. La *liminalidad* es un recurso y, a la vez, un efecto compositivo. Lo teatral es doblemente liminal. Por un lado, la *liminalidad* se juega ya desde el texto con situaciones liminales muy definidas como rituales e inversiones de valores provocativas. Por otro, es la propia teatralidad que genera un juego en el cual se distancia críticamente de su condición de teatro y acuerdo tácito con los espectadores (*liminoide*), donde es posible además jugar con distintos niveles de metateatralidad, como discutir el texto, reasignar roles, hablar con el público, reordenar la estructura dramática en un falso *back*

stage, convocar a personas del público, etc. La teatralidad siempre estará en tensión entre la *liminalidad* inmanente al contenido de la obra y lo *liminoide* como su condición de representación teatral. Es decir: por un lado, *en* la escena y, por otro, *por* su condición consensuada de teatro, un “acuerdo” entre puesta en escena y espectador (DUBATTI, 2007, p. 23). Además, cada obra puede generar rupturas de órdenes liminales reconstruyendo momentos liminoide como el uso del metateatro.

La “interrupción de lo político”, como dice Lehmann, y la valoración de lo excepcional dentro de la representación escénica de esferas de justificación ritual puede ser reconstruida en términos de *liminalidad*. La *liminalidad* es enfatizada en los contextos rituales representados en el teatro. Muchos de los ejemplos más significativos se refieren a las rupturas en torno de la muerte: sus rituales, el espanto, el acto de morir, la ausencia, la necesidad de justicia, el dolor y el duelo, etc. Y esto no se limita a la tragedia griega. Hamlet, por ejemplo, está inmerso en una narrativa que tiene primero, el fantasma del padre como un agente de venganza y locura; el casamiento de Claudio y Gertrudis está manchado por el asesinato del rey Hamlet. El suicidio de Ofelia y el asesinato de Polonio terminan de convencer a Laertes a aceptar el rito de duelo para asesinar a Hamlet. Al final, cuando todos están muertos, salvo Horacio, llega el príncipe Fortimbrás que escucha todo lo sucedido: la obra recién actuada parece entonces haber sido un relato, un testimonio sobre la muerte. En *Espectros*, de Ibsen, la memoria del capitán Alving – y la dimensión social de las obligaciones del luto – condiciona todas las acciones de su viuda, Helena Alving, para evitar que el destino de su hijo sea igual al del capitán. En *La Señorita Julia*, de Stindberg, toda la acción de éxtasis sucede en la noche de *Midsommar* – Suecia – algo así como el carnaval. Julia y Juan consuman su amor a pesar de toda la diferencia social en juego. Juan acepta pasar la noche jugando con Julia sabiendo que su religiosa novia Cristina está durmiendo. El plan de huida que Julia le propone a Juan no deja de tener vínculos con el suicidio de su madre. Cristina aprovecha el rebajamiento ritualizado – *communitas* – de Julia para llamarla puta. En *Vestido de Novia*, de Nelson Rodrigues, el acto de morir de Alaíde organiza toda la obra: la memoria (su casamiento con Pedro y la traición con su hermana Lucia), el delirio (su encuentro con la prostituta Madame Clessí) y el presente de Alaíde (entre el hospital y las noticias de los periódicos). Las tres esferas se dibujan ritualizadas y se van entrelazando de a poco. El delirio pasa a componer elementos de la memoria, y ésta

empieza a dibujar mejor el presente, hasta que descubrimos que se trata de un suicidio: Alaíde se tiró ante un automóvil al descubrir el amor de Pedro y Lucia.

Una obra, al problematizar un ritual, genera interrogantes sobre las tensiones que lo interrumpen o le imponen determinado desarrollo. La no realización u obstrucción de un ritual revela fuerzas enfrentadas de la narrativa en juego. Como el ritual propone una teatralidad propia en razón de su estructura normativa, se le sobreponen otras estructuras narrativas y teatrales. Si el ritual marca un umbral entre “ruptura” y “reagregación”, como sostiene Turner, el teatro de los rituales hipostasia esa característica de *comunnitas*, de anti-estructura, para buscar interrupciones de órdenes sociales inusuales. El estado de liminalidad abre la posibilidad de marcar desde el procedimiento teatral una ruptura definitiva con la amplia estructura social al mismo tiempo que la presupone exclusivamente en forma crítica. Pensar un “metateatro de la vida social” (Turner, 1987) significa que la liminalidad de la vida social misma tiene contextos que problematizan su condición de representación, de metáforas, de simulacros. El teatro como fenómeno liminoide en las sociedades postindustriales busca jugar con esas metarepresentaciones que incluyen, en muchas ocasiones y de diversos modos, el propio hecho teatral como un ritual. Ya no es el teatro como un hecho puro, sino un teatro que se abastece, por un lado, de la ruptura del drama entendido como una totalidad y, por otro, de la relación entre el teatro y la representación del teatro en la vida cotidiana.

Al abandonar el foco limitado a una representación ilustrativa o manipuladora – “el teatro de la vida cotidiana”, como sugiere Erving Goffman (1981) – podemos pensar la teatralidad como inminentemente reflexiva a partir de la representación problemática de los aspectos rituales de la vida social. Podemos pasar a ver así un “metateatro de la vida social”. Eso nos permite distinguir en una obra teatral los distintos niveles de representatividad en juego en una puesta en escena – o por lo menos en una estructura dramática, si nos atenemos apenas al texto teatral. Al contrastar los distintos niveles liminales y liminoides podemos entender cómo ellos están vinculados, si son conflictivos entre sí, cómo lo son, o si hay algún contexto ritual más abarcador en la estructura dramática. A partir de este espejismo de reflexividades y potenciales críticos presentes en los rituales (y su carácter representativo) es que nos preguntamos en qué medida la representación teatral es efectiva como crítica social. Ya vimos con Lehmann que tematizar la realidad política es recaer en un moralismo parcial y por ende pobre en

arte. Pero, por otro lado, representar las fallas y, a la vez, la fuerza liminal de ciertos contextos rituales es poderosamente fructífero: los rituales existen en todas las culturas, así como sus claro-oscuros, sus *communitas*, su potencial crítico, etc. La composición del estado liminal – y sus distintos modos de interrupción – es la composición por excelencia de lo teatral. Lo liminal es, además, esencialmente performativo: en la “vida real” un hecho puede no tener gran carga de liminalidad, pero si en el teatro se juega la supervivencia, como cuando la madre coraje de Brecht se rehúsa a reconocer el cadáver de su hijo, un simple gesto puede presuponer un gran significado ritual: una interrupción atroz de la normatividad ritual. Un cuerpo desnudo en escena puede ser liminal, como en la parodia de Adán y Eva en las metateatrales *Variaciones Goldberg*, de George Tabori.

Esquilo

Más allá de la noción de liminoide que marca el contexto débilmente ritual de las diversas prácticas artísticas en las sociedades postindustriales, ¿no habría un modo de potenciar ese contexto ritual que permita a la vez matizar su diversidad y situar su potencial crítico en relación a la calidad estética y el potencial crítico de su producción? Christoph Menke busca en Nietzsche ese potencial crítico, a partir de lo que llama *cultura artística* (vinculada a lo dionisiaco), en oposición a la *cultura socrática* (vinculada a lo apolíneo y a la racionalización socrática), ambas componiendo dialécticamente un sistema compositivo-interpretativo. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche busca reconstruir ese desplazamiento conceptual, pese a que más tarde, en *Gaya ciencia*, reconocería que ambos son parte de un mismo sistema. Para llegar a las mencionadas culturas – artística y socrática – Nietzsche elabora en un *primer* momento, la oposición entre dos mundos artísticos imbricados: lo *apolíneo* (referido al dios Apolo) y lo *dionisiaco* (referido al dios Dioniso). Apolo representa el genio de la individuación, mientras que con Dioniso “el yugo de la liberación se rompe” y sucumbe al “grito de la alegría mística” (NIETZSCHE, 2005, p. 90), una celebración ritual socializada con todos los presentes. Apolo es vinculado a lo sobrio y contenido, mientras que Dioniso se asocia a la embriaguez. Por tanto, por un lado, la dimensión apolínea es estructurada, contenida y reagregadora; por otro, la dimensión dionisiaca desestructura, a su vez, transforma, abre la percepción a verdades ocultas de la vivencia de los mitos, lleva tanto a artistas como al público al éxtasis. Sin embargo, en el

segundo momento, Nietzsche diagnostica una segunda oposición que culmina con la muerte de la tragedia: entre “lo dionisiaco” y el “espíritu socrático” (NIETZSCHE, 2005, p. 73). “Si la antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y al optimismo de la ciencia – inclusive una “ciencia del drama” –, será preciso concluir de este hecho una lucha eterna entre la concepción teórica y la concepción trágica del mundo” (NIETZSCHE, 2005, p. 97). Es decir, la segunda oposición determina un desarrollo de la tragedia que va de Esquilo y Sófocles a Eurípides, y que conlleva a excesivas pretensiones de racionalización: el ritual dionisiaco – predominantemente musical en razón del coro – es reemplazado por una estructura dramática que, por un lado, favorece el desarrollo de personajes con rasgos más individualizados y profanos, y, por otro, adquiere un cruce y una sobreposición de situaciones liminales y conflictivas que sólo se resuelven dentro de la escena una vez que está disminuida la situación mítico-ritual.

Para Nietzsche, el *Prometeo* de Esquilo, en cuanto personaje mítico, sería una máscara dionisiaca, al mismo tiempo que incorporaría la dimensión apolínea en razón de la aplicación de la justicia de los dioses. El primer contexto liminal se debe a que Prometeo es encadenado a una roca como rito de castigo ordenado por Zeus y ese estado liminal de penitencia y resistencia dura toda la obra. La penitencia de Prometeo se debe a su permeabilidad entre el mundo de los dioses y el de los humanos, que se ven favorecidos por el fuego, las artes y usos técnicos que parecían restringidos a los dioses. El segundo momento liminal se debe a la visita de Io, ya que Prometeo crea la posibilidad de librarse en un futuro a través de la proclamación de una profecía. No obstante, la llegada de Hermes marca un tercer contexto: junto a un nuevo juicio, el hijo de Zeus trae una nueva sentencia caso el prisionero no revele sus planes de destronar a Zeus. Prometeo es condenado así a tener el hígado comido por un águila todos los días. El héroe prefiere ese sufrimiento aunque dure diez generaciones de los mortales antes que ceder a la amenaza Zeus y revelar su estrategia. Como explica Nietzsche, Prometeo, “gracias a su propia sabiduría, tiene en su mano la vida y los límites de los dioses” (NIETZSCHE, 2005, p. 60). Más allá del contenido narrativo, la estructura dramática de esta obra no se sostiene sólo por la sobreposición de tres estados liminales, ámbitos de justificación enfrentados y la ironía trágica revelada por los relatos de los personajes. Prometeo se sostiene, además, en razón de otro nivel de liminalidad que es la dimensión musical-dionisiaca del coro. No hay que tener en cuenta aquí una puesta en escena

concreta contemporánea que tenga la libertad de musicalizar a Antígona o a Prometeo. Se trata más bien de encontrar un nuevo nivel de liminalidad específicamente teatral, a saber, el aspecto dionisiaco en tensión con el aspecto apolíneo. Esa tensión no es por cierto ningún dogma de teatralidad, pero sirve para activar oposiciones y encontrar matices tanto de actuación como de extrañamiento escénico.

En *Siete contra Tebas*, obra que cierra una tetralogía cuyas tres primeras obras se perdieron, hay dos contextos rituales y uno liminoide. El *primero* se refiere a la situación excepcional de la población de Tebas que está a punto de ser atacada en sus siete puertas por los ejércitos liderados por Polinices, hijo de Edipo. Este contexto está caracterizado por una disputa entre los coros femeninos y el rey de Tebas Etéocles, el otro hijo de Edipo y, por lo tanto, enemigo de Polinices. Se escuchan los gritos de los enemigos que están en batalla afuera, se escuchan sus lanzas, los golpes en sus escudos de bronce, los caballos. El coro refleja el miedo a la muerte. Etéocles tiene que alentar no sólo al coro, sino también a los guerreros y ciudadanos. El coro debe alentar, rezar, pero de ningún modo invocar el miedo a los de adentro. “Coro: ¡Oigo el relinchar de los caballos! [...] ¡Gime la fortaleza estremecida en sus cimientos como si los enemigos la rodeasen! [...] ¡Estoy temblando!” (EURÍPIDES, 1999, p. 115). A lo que Etéocles contesta: “¿No callarás? [...] No atemorices a nuestros amigos. [...] Yo hago votos a los dioses tutelares de nuestra ciudad” (*idem*). El *segundo* contexto no es liminal, sino liminoide (narrativo y metateatral): el espía relata la situación de cada una de las siete puertas (MOTA, 2008, p. 156). Los relatos del espía acentúan la angustia del contexto anterior, pero muestra un avance del estado de cosas. Su testimonio recrea las declaraciones usando el discurso directo. Más que presentar la estrategia puerta por puerta consultando al rey, el espía conecta la situación de afuera (extramuro/extraescena) con el adentro (intramuro/intraescena). Sus relatos son fundamentales para desarrollar la angustia y miedo iniciales de modo a organizar los hechos de guerra representados. Al presentar la situación de combate de cada puerta el rey tiene que tomar decisiones. La mayor tensión se da cuando el espía le advierte a Etéocles que por el séptimo portón quiere entrar Polinices. El rey decide ir él mismo a enfrentar al máximo responsable por la guerra. El *tercer* y último contexto empieza con una nueva intervención del espía que cuenta que Tebas logró la victoria ante los invasores. Pese a la guerra vencida, los dos hermanos enemigos han muerto. Sus hermanas Ismenia y Antígona lloran los cuerpos de uno y otro lamentando que uno

mató al otro. Cuando aparece el pregonero anunciando la decisión del senado para dar sepultura con honores a Etéocles por su bravura, pero tirar el cuerpo de Polinices a los lobos, se genera una situación conflictiva. Antígona decide contrariar esa determinación y parte del coro la sigue, mientras que la otra mitad se queda con Ismenia para enterrar a Etéocles.

Sófocles

El final de *Siete contra Tebas* nos conduce a *Antígona* de Sófocles, un buen ejemplo de cómo las composiciones trágicas se organizan en torno a *liminalidades* cruzadas, es decir, situaciones liminales sobrepuestas. Por un lado, la obra empieza con una situación excepcional, como un estado de excepción político en razón de un decreto; por otro, la sociedad tebana, y especialmente Antígona, está pasando por un contexto ritual fúnebre. En la liminalidad marcada por la presencia del cuerpo de Polinices, Antígona decide enfrentarse a su tío Creonte y su decreto de excepción para poder concluir el rito de enterrar a su hermano. Por un lado, Creonte busca sostener, desde una cuestionable aplicación del derecho, el orden social debido a la guerra de los hermanos de Antígona por el poder de la ciudad. Por otro, a la heroína le parece justificado que pueda enterrar a su hermano. Hay una confrontación entre dos esferas de validez: el derecho – o por lo menos una determinación política – y la religión. Hegel sintetizaba esa interpretación como una “colisión dramática entre dos objetivos éticos igualmente justificados” (LEHMANN, 2009, p. 18). La situación de Antígona representa una eterna ironía al exigirle a la comunidad una situación de *communitas*, en el sentido de Victor Turner: una temporal suspensión de las jerarquías en razón del cumplimiento del ritual del entierro. El planteo de la heroína excede, de este modo, los términos políticos de la polis, pero dibuja a la vez “un exterior sin el cual la polis no podría existir” (BUTLER, 2014, p. 21). Sin embargo, al llevar a cabo la acción de enterrar parcial y simbólicamente a su hermano, Antígona busca cerrar con rebeldía un estado de liminalidad, tránsito ritual que atiende al Hades, reino sagrado de los muertos. La tragedia evita de este modo recaer en un debate meramente jurídico para mostrar cómo el héroe debe actuar ante valores ambiguos. La tragedia resignifica el estatuto y la imposición del derecho transformándolos en cuestiones sociales más amplias, pero situadas en los conflictos de los personajes. No en vano Creonte es convencido al final por el ciego Tiresias a reconsiderar la imposición de la condena a Antígona. Del mismo

modo, lo que parecía una certeza – el derecho a enterrar a Polinices – se revela como una hipótesis riesgosa. Toda potencia de la acción pasa por una despotencialización crítica. Pese a compartir la posición de Antígona, Ismena sabe de las consecuencias de enfrentarse a Creonte y omite su acción. Antígona, a su vez, decide enfrentarlo consciente de su potencial condena. El derecho familiar de culto a los muertos no marca cualquier derecho del individuo contra el derecho del Estado, sino que abre una brecha en lo político como tal: lo interrumpe. “El teatro no destruye o sostiene un orden; él la hace parecer turbia y escasa – incluso donde ninguna otra mejor se opongá, aparezca o sea fantasiada” (LEHMANN, 2009, p. 28). Al apoyarse en el estado de liminalidad e interrumpir su orden social, el teatro “exige otro tipo de ley, tal vez una no-ley, una justicia fuera de cualquier norma” (LEHMANN, 2009, p. 29).

No hay que descuidar la condición femenina de Antígona como un agravante de su liminalidad. Pese a pertenecer a la nobleza por parentesco (Creonte es su tío, hermano de su madre Yocasta), Antígona se opone a un orden político esencialmente masculino. Creonte le reprocha a su hijo Hemón que si defiende a su amada Antígona será considerado “inferior a una mujer”. Pero la oposición de Antígona no apela a una figura política del poder, sino que actúa como alguien que representa “el parentesco como la esfera que condiciona la posibilidad de la política sin nunca adentrarla” (BUTLER, 2014, p. 19). La condición de hija y hermana de Edipo, y a la vez hija y nieta de Yocasta, también es liminal por la impureza que conlleva en términos de parentesco. En Antígona habría por tanto – por lo menos a partir de una lectura inicial – *cuatro* contextos liminales: *primero*, el ritual fúnebre llevado a cabo parcialmente en tensión con el decreto de excepción de Creonte; *segundo*, el ritual de aplicación de la justicia que la condena; *tercero*, su propia condición de mujer en un universo parental ya atravesado por las impurezas, por así decirlo, de la tragedia de su padre; *finalmente* y de modo sorpresivo, la tragedia de Antígona deriva en tragedia personal del propio Creonte. Primero ante el aislamiento político advertido por Hemón y Tiresias. Ante el suicidio de su hijo y de su esposa, el rey entra en un estado de trance por su desolación y ganas de morir: pierde su status de soberano. Una vez más, la muerte aparece como reorganizadora de estructuras y estados de cosas: genera liminalidad. El estado liminal como anti-estructura permite ver la sociedad desde otro lugar, a la vez que el lugar social del que está en liminalidad está siendo profundamente cuestionado y transformado.

Podríamos seguir con otras tragedias de Sófocles que se aferran en su estructura dramática a contextos de liminalidad que derivan en un cruce con otros como el de la justicia y la revelación divina de los oráculos. Por un lado, los contextos rituales crean justificaciones para sostener aspectos dramáticos ante la eventual interrupción de su orden cosmológico. Por otro, es inmanente a esas composiciones dramáticas enfrentar – cruzar – otro orden liminal justificable para generar la agonía trágica, es decir, el enfrentamiento. La liminaridad atraviesa el contexto ritual porque permite, por un lado, su crítica y, por otro, la abertura a otra liminaridad derivada de las acciones de los personajes. El caso más conocido es cómo reaccionan Edipo y Yocasta ante la revelación de la profecía del oráculo. El contexto liminal central en *Edipo Rey* es la revelación de un mito. Ese mito había sido concebido como profecía por el oráculo del dios Apolo y se revela válido durante la obra cuando Edipo indaga sobre la verdad en torno del asesinato de Layo, el antiguo rey de Tebas. Edipo se impone un “destino” de condena de modo involuntario. “Sus intenciones y propósitos se vuelven en contra de sí mismo” (MENKE, 2008, p. 80). ¿Por qué se torna crucial revelar el mito que venía siendo escondido hasta que Creonte vuelve de consultar el oráculo de Delfos? El ciego Tiresias ya conoce previamente la condición de Edipo. ¿Habría sido un golpe de estado o una venganza de Creonte que trae del oráculo la necesidad de descubrir el culpable de la muerte de Layo? ¿Por qué el testigo decisivo de la revelación de la culpabilidad de Edipo es doble: por un lado es el único sobreviviente del asesinato de la comitiva de Layo y, por otro, es el que entrega a Edipo recién nacido al campesino que lo entregó a su padre adoptivo? Esa liminalidad central organiza todas las acciones y situaciones liminales cruzadas y sobrepuestas. El *primer* estado de liminalidad se refiere a la crisis causada por la peste. En ese contexto Edipo le pide a Creonte que vaya al templo de Delfos a consultar con el oráculo el porqué de la crisis y qué habría que hacer para resolverla. Volviendo del oráculo, Creonte revela que la crisis se debe a la impunidad del asesino de Layo y, así, una vez revelado el crimen y punido el asesino, la peste pasaría. Edipo indaga al coro si se sabe algo. Esto abre camino al *segundo* contexto liminal, el que Edipo pierde su *status*. El coro sugiere que se le pregunte al viejo ciego Tiresias. Una vez en escena, Tiresias se niega a contestarle a Edipo: “Eso que deseas saber ya vendrá, aunque yo lo calle” (SÓFOCLES, 2008, p. 26). Tiresias ya conoce la condición de Edipo: asesinó a su padre y se casó con su propia madre, la reina Yocasta. Prefiere sin embargo preservar a Edipo de la revelación. Edipo irritadísimo le exige a

Tiresias que cuente lo que sabe, acusándolo de esconder la verdad por estar involucrado con el asesino. Tiresias contesta que el impuro que provoca la desgracia actual no es otro que el mismo Edipo: “Repito que tú eres el asesino de Layo, a quien deseas encontrar” (*ídem*). Edipo pregunta si no serían esas insinuaciones acciones conspirativas de Creonte, a lo que Tiresias niega y, en estado de cólera, agrega:

¿Sabes por ventura de quién eres hijo? Tú no te das cuenta de que eres un ser odioso a todos los individuos de tu familia, tanto a los que han muerto como a los que viven; ni que la maldición de tu padre y de tu madre que en su horrible acometida te acosa ya por todas partes, te arrojará de esta tierra, donde si ahora ves luz, luego no verás más que tinieblas. (SÓFOCLES, 2008, p. 27).

La revelación de Tiresias expone y desestabiliza al rey Edipo, lo lleva a una situación de *communitas*, de transición; su legitimidad se empieza a erosionar.

El *tercer* contexto liminar se debe a esa amenaza a la investidura real de Edipo: de acusador pasa a ser el principal sospechoso: no sólo del asesinato, sino también de ser el sujeto que carga la realización de la peor profecía. Empieza la investigación para confirmar o refutar las acusaciones – o revelaciones – de Tiresias. Este contexto está compuesto de varios relatos liminoides que reconstruyen escenas que desvendan la condición de Edipo en relación a la profecía del oráculo. El primer diálogo investigativo de Edipo es con Creonte en torno a una posible conspiración. ¿Tendría Creonte intenciones de usurpar el trono de Edipo? Aparentemente no, gracias a su cómoda posición de tercero en poder en Tebas, después de Edipo y Yocasta. El segundo diálogo investigativo, entre Edipo y Yocasta, es el más revelador de la obra. Yocasta termina de despejar cualquier sospecha contra su hermano Creonte. Edipo le cuenta las insinuaciones de Tiresias, a lo que Yocasta muy tranquilamente le contesta que la profecía presupuesta en la acusación del viejo ciego es imposible porque el niño que mataría a su padre y se casaría con su madre fue arrojado con los pies atados a un monte intransitable por unos campesinos a mando de Layo. Yocasta explica también que Layo fue asesinado por unos bandidos extranjeros en un paraje donde se cruzaban tres caminos. Edipo le pregunta si hay testigos. Yocasta afirma diciendo que uno de los acompañantes de Layo sobrevivió, pero que al ver a Edipo pidió ser transferido del palacio hacia el campo. Edipo exige que el campesino venga lo antes posible a testimoniar. Mientras tanto Edipo le cuenta a Yocasta y al coro, siempre presente, que una vez, cuando joven, acompañando a sus padres en un banquete, un hombre borracho le dijo que era hijo adoptado. Con duda y temor Edipo fue a Delfos a averiguar pero Febo lo rechazó con asombro, pero le reveló que él habría de casarse con su madre con

la cual engendraría una raza odiosa para el género humano, y que además terminaría por matar a su propio padre. Edipo enseguida confiesa haber matado en un cruce de tres caminos a cuatro hombres, siendo uno de ellos parecido a él mismo.

Entra un mensajero de Corinto para avisarle a Edipo que su padre Pólipo ha muerto y que es el momento de su retorno a Corintio para asumir como rey. La sospecha parece disiparse. Pero ante el exagerado optimismo de Yocasta el mensajero le dirá a Edipo que puede volver a Corinto sin temer cumplir la profecía porque Pólipo en verdad no era su padre. Pólipo lo había recibido de las manos del mensajero como a un presente y lo cuidó con todo afecto porque su esposa no podía tener hijos. El mensajero, que en ese momento era pastor de ovejas, cuenta que había encontrado a Edipo en las “cañadas del Citerón” y que lo salvó. Edipo tenía las puntas de los pies atravesadas. El mensajero relata que había recibido el bebé de las manos de uno de los criados de Layo, el rey de Tebas. Edipo no contiene su furia y curiosidad, mientras Yocasta le pide que desista de su investigación. Llega el antiguo criado de Layo y Edipo le pregunta si conoce al mensajero. El criado busca obstruir el interrogatorio pero Edipo amenaza con torturarlo. El anciano confirma entonces que agarró al bebé en manos de Yocasta y se lo llevó al entonces pastor para que lo cuidara en vez de matarlo. Ese último testimonio parece ser suficiente para Edipo ya que agota todas las instancias disponibles de investigación. “Considérate el más infortunado de los hombres”, sentencia el criado. Después del lamento del coro, entra en escena el mensajero del palacio para gritar las terribles consecuencias de la revelación del juicio llevado a cabo por Edipo. Yocasta se ha suicidado y Edipo se ha herido los ojos para no poder ver más ni los sufrimientos causados ni los crímenes que había cometido. El tercer contexto liminal se cruza y se funde con el primero, el segundo y también con el *cuarto*: el juicio debe terminar con la condena ejemplar que Edipo se autoimpone, lo que provoca el trance trágico del sufrimiento público. Se cierra así la etapa del juicio (tercer contexto), Edipo cambia su status y pasa a ser un desterrado (segundo contexto) y se espera que la ciudad se vea libre de la peste (primer contexto).

Eurípides

Eurípides presenta en *Hécuba* una estructura que recuerda en algunos aspectos la de *Antígona* en razón de la sobreposición de estados liminales. Podríamos destacar *cinco* contextos liminales presentes en el texto de esta obra. *Primero*, un contexto liminoide:

Polidoro aparece como un espectro y busca presentar directamente al público la situación: sus padres – Hécula y Príamo – lo llevaron al palacio de Polimnestor para resguardarlo de la invasión los griegos. Pero cuando Troya sucumbió ante los invasores aqueos, Polimnestor asesinó a Polidoro; por un lado, para quedarse con el tesoro que Príamo le había confiado como costo de hospedaje y, por otro, como un gesto político amigable a los invasores. En términos de procedimientos de escritura teatral, la presencia de Polidoro a principio indica una metateatralidad que, además de reforzar el registro de “convención teatral”, permite introducir al espectador en el centro del conflicto de la obra porque le anticipa muchas de las condiciones dramáticas dadas para el personaje de Hécula. El *segundo* estado de liminalidad es una condición dada de toda la obra y es contra la cual busca argumentar Hécula: haber perdido la guerra no significa que ciertas leyes – como la del huésped – no deban cumplirse. La obra empieza en un campamento de los griegos: Hécula y sus esclavas troyanas son prisioneras, por lo tanto, Hécula y su hija están expropiadas de su status de reina y princesa. En *tercer* lugar aparece la liminalidad del contexto ritual por el sacrificio de Polixena y su consecuente contexto fúnebre. La princesa prefiere entregarse a la lógica ritual del sacrificio antes que ser rebajada a esclava. De modo a interrumpir la liminalidad dramática del tercer momento, irrumpe un *cuarto*: la noticia de la muerte de Polidoro. Sería una liminalidad de la liminalidad: cuando va a enterrar ritualmente a Polixena, le traen el cadáver de Polidoro en una escena de fuerte desconcierto. Una vez que la liminalidad vinculada al ritual fúnebre de Polixena queda en suspenso, Hécula convoca a Agamenón para planear y llevar a cabo la venganza contra Polimnestor. Le asesinan los hijos y le hieren los ojos. Un *quinto* y último contexto ritual en la obra es el juicio a Polimnestor ciego que es conducido por Agamenón, que le da la razón a Hécula. El rito del juicio está atravesado por la situación liminal de la guerra perdida. Pese a ese estado político liminal Hécula logra a través de la venganza y del juicio interrumpirlo restaurar oportunamente otra ley, la del huésped. El juicio interrumpe su absoluta liminalidad y le restituye un nuevo status dentro de su contingencia. Si en *Antígona* la sentencia de Creonte es cancelada por la revelación del ciego sabio Tiresias y, en *Prometeo* Hermes no sólo la confirma sino que además agrava el castigo, en *Hécula* la sentencia de Agamenón le restituye entidad política aunque muy parcialmente. La fuerza dramática proviene, por tanto, de la ritualización: el rito fúnebre

y sus justificaciones religiosas, el castigo, la guerra, el juicio oral-público o la revelación divina.

En *Las bacantes* los contextos rituales también se cruzan y se interrumpen. Por un lado, se discute la validez de los bacanales baquianos y, por otro, Baco logra castigar a Penteo por haber dudado de su status de dios. La obra transita entre una comedia y una tragedia en tono paródico. En esta obra aparece un nivel de contradicción a partir de una “crítica social”, por así decirlo, que no vemos en *Hécuba*. *Las bacantes* empieza con un monólogo introductorio de Baco en que presenta, además de su condición de dios y sus contextos rituales, la oposición y rechazo que sufre por parte de Penteo, rey de Tebas, hijo de Ageva, que a su vez es hija de Cadmo. Después de un amigable diálogo entre Cadmo y el viejo Tiresias, ambos vestidos de ménades rituales, sobre la necesidad de honrar a Baco en las orgías, llega Penteo y acusa a Baco de ser un extranjero impostor. Tanto Tiresias como Cadmo le advierten al joven que el nuevo dios del que se burla ha de ser muy grande en la Grecia. El rey Penteo manda a sus soldados a capturar a Baco alegando que “ese afeminado extranjero” intenta pervertir a las mujeres y desunir los matrimonios. El coro le advierte a Penteo su insensatez: Bromio – o Baco – nos guía “en las fiestas a los coros, infundir la alegría al son de las flautas”. Entra corriendo un criado de Penteo para avisarle que las bacantes que estaban maniatadas en la cárcel pública se escaparon sin resistencia de nadie y danzan en el bosque invocando al dios Bromio. Después de interrogar a Baco sobre sus orígenes y la veracidad de sus prácticas, Penteo le ordena a sus hombres que lo encarcelen con cadenas. Baco, preso, clama a las bacantes que lo ayuden a escapar. Al encontrar a Baco libre en el palacio, Penteo empieza a entender la condición divina de su oponente. Entra un mensajero a avisarle a Penteo que su madre Agave se encuentra entre las bacantes y que él mismo presencié un milagro cuando las vio despertar en el bosque: “Una de ellas tomó su tirso e hirió una piedra, de la cual brotó una clara corriente de agua; otra dejó caer la férula y el dios hizo salir una fuente de vino, y las que apetezían leche entreabrían la tierra con los dedos de sus pies y la tenían abundante” (EURÍPIDES, 2011, p. 455).

Una vez confundido y casi rendido a la deidad de Baco, empieza entonces la escena más cómica de la obra. Penteo quiere ver a su madre bailando en éxtasis en la cima del Citerón. Se excusa diciendo que las quiere ver “agobiadas por el vicio”. Penteo está dispuesto a sacrificarlas en honor al nuevo dios. Irónicamente Baco le pregunta: “¿Y presenciarás de buen grado lo que te será fatal?” (EURÍPIDES, 2011, p. 459). “No

lo dudes”, contesta Penteo, y agrega: “Iré sin ocultarme”. Baco: “Pero te descubrirán. [...] ¿Vendrás sirviéndote yo de guía?” Penteo confirma y lo apura. Baco entonces le exige que se vista de mujer para que las bacantes no lo maten si ven que es hombre. Penteo vacila por miedo a que se burlen de él, pero acepta. Después de señalar al coro que Penteo ha caído en su trampa, Baco no pierde oportunidad de burlarse del rey vestido de bacante. El coro de ménades asiáticas anuncia el castigo que merece Penteo, que es enseguida confirmado por el mensajero testigo: “Murió Panteo”. Como ocurre en *Hécuba*, que con el asesinato ritual de Polixena la vida de la protagonista estaría bastante arruinada, faltando aún que descubra el cadáver de Polidoro, en *Las Bacantes* los efectos del asesinato de Penteo a manos de su propia madre no tardan: el sufrimiento trágico se traslada a Agave. El mensajero explica que Penteo quería ver mejor a su madre y sus tías en sus orgías y Baco lo ayudó a subirse en la cima de un árbol. No tardó mucho para que Agave, sus hermanas y las otras bacantes encontraran al espía. Sacudieron el árbol hasta que cayó Penteo, que le gritaba a su madre que tuviera piedad, que mirara quién era. Agave proclamó un sacrificio y le arrancó un brazo, y las otras arrancaron otras partes de su cuerpo. En el siguiente acto, por así decirlo, la hija de Cadmo entra al palacio preguntando por su hijo Penteo, orgullosa de su logro: haber matado y descuartizado a un león. Mientras todos están indignados mirando cómo ella carga en sus manos la cabeza de Penteo, ella insiste eufórica en festejar su hazaña. Cadmo la tranquiliza y la hace tomar conocimiento de la barbaridad cometida. La desgracia de la familia es que Penteo era el único descendiente varón de ese linaje. Ahora les queda a Cadmo, Agave y sus hermanas el exilio.

Después de un rápido análisis del texto, podemos identificar *cinco* contextos liminales. El *primero* se debe al estado de excepción dionisiaco, apenas iniciada la obra, en razón de la hegemonía del nuevo dios Baco, contra la cual Penteo en solitario busca luchar. El coro, por ejemplo, está compuesto por ménades asiáticas, y Cadmo y Tiresias se visten como bacantes para ir a celebrar el culto. Si tenemos en cuenta el canto inicial del coro y las posiciones de Baco y Penteo, toda la introducción de la obra es la escenificación de un ritual. El *segundo* contexto, liminoide por ser de cierto modo teatro adentro del teatro, es la revelación del milagro a Penteo por parte del mensajero. Sus relatos – si tenemos en cuenta también el del asesinato ritual de Penteo – traen a la escena el testimonio de acontecimientos extraordinarios de un espacio sagrado, un afuera que hay que domesticar o reprimir. El *tercero*, se refiere al cambio de ropa de

Penteo donde se pierde el status de rey y acepta las condiciones rituales, aunque como farsa. Además, él se asume como actor: se distancia del hecho que quiere observar y, como rey, reprimir. Penteo espectaculariza y cosifica el ritual, y se aparta así de su validez simbólica al mismo tiempo que su propia muerte la confirma. El *cuarto* contexto aparece en el relato del mensajero que narra el estado de éxtasis de la madre cuando mata a Penteo alegando que, tras la interrupción, está realizando un sacrificio, es decir, un rito durante un contexto ritual más amplio; este cuarto contexto es además liminoide por contener el teatro adentro del teatro: la tentación de Penteo en ver un ritual reproduce en alguna medida la tentación del espectador en ver un ritual con orgías y danzas de las ménades tebanas (v. NÁPOLI, 2005, p. 2). Este contexto es, por tanto, liminoide, ya que Penteo no es más que un curioso espectador que busca una complicidad con el público. Penteo no piensa en tomar parte en un ritual que él mismo pone en tela de juicio. Su situación de espectador es interrumpida, pero no la lógica ritual. Su presencia descubierta abastece un ritual que ya estaba en marcha. Y que sólo se detiene cuando Cadmo contiene a su hija en el palacio. De este modo, el *quinto* y último contexto liminal se basa en lo que esta última interrupción genera: la del trance que sufre Agave por parte de su padre Cadmo, ya en el palacio, cuando ella llega con la cabeza de Penteo en manos ufanándose de que se trata de la cabeza de un león que ella misma mató. Al tomar consciencia de lo que hizo, el trance ritual se convierte en trance trágico. El uso de la “razón” transforma el éxtasis en tragedia, por así decirlo. Aunque esta tragedia ironice el poder de los dioses parodiando su propia condición de texto trágico, no deja de estar estructurada en torno a contextos rituales interrumpidos.

Aristófanes

Aristófanes reconfigura la tensión entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo en sus comedias musicales y sobre todo paródicas. Sus comedias dialogaban directamente con el público, tanto en momentos formales, como con la parábasis, o durante momentos específicos de los diálogos entre los personajes buscando la complicidad y la risa. Las obras de Aristófanes se estructuran *grosso modo* en “antes, durante y después” del *agón*, que es un momento de enfrentamiento poético-musical directo entre dos oponentes. La confrontación servía para que el público tomase partido, por así decirlo, por una de las partes o, más aún, para satirizar la necesidad de tomar partido, como en *Las nubes*, donde el Mejor argumento pierde el *agón* ante el Peor argumento. Prevalece en las

comedias de Aristófanes los momentos liminoides, ya que los momentos rituales liminales pasan a ser parodiados, como la justicia, la muerte, etc. Sin embargo, estos momentos liminoides al increpar al público pueden ser considerados más dionisiacos por la risa y la feroz crítica social. Si en las tragedias los contextos liminales se asocian a lo dionisiaco por su potencial crítico de los mitos y de las estructuras normativas, en las comedias, al contrario, los contextos liminales al ser parodiados son apolíneos y la crítica paródica que increpa directamente al público tiene la fuerza dionisiaca. La trama de las comedias no depende de la seriedad de los rituales, sino de la sátira. El contexto ritual a ser parodiado abre la posibilidad de criticar toda una institución social en cuanto práctica legítima pero problemática, como en *Las avispas*, donde el autor critica la perversidad del uso parcial de la justicia, y en *Ranas*, donde Dionisio desciende al Hades para buscar a Eurípides para “salvar” Atenas. Lo liminoide-paródico de las comedias asume la pretensión de totalidad de la obra y, en cuanto potencial lingüístico-crítico de la propia condición de la obra, la transforma en una experiencia liminal gracias a su carácter musical y ritualizado. La seriedad de lo trágico se desplaza hacia la fuerza crítica de la parodia. La ironía trágica que revela la condición del héroe trágico se desplaza a la reformulación de la crítica en el fracaso de la parodia. ¿Dónde fracasan las construcciones paródicas en *Las avispas* y *Ranas*?

Aristófanes muestra en *Las avispas* el enfrentamiento entre un padre (Filocleón, “el que quiere a Cleón”) y su hijo (Bdelicleón, “el que detesta a Cleón”). El padre era un mal pagado juez y seguía a Cleón, un político que Aristófanes detestaba. En el debate público entre ambos – donde el coro escucha, juzga y comenta la sentencia del duelo entre ambos contendientes – Filocleón buscó resaltar las ventajas de ser juez, la necesidad legítima de la justicia y la importancia de recibir los honorarios. Sin embargo, Bdelicleón le reprocha no sólo a su padre, sino además al coro de jueces presentes – a “las avispas”, en razón de sus sentencias parciales y predatorias – que ante la abundancia de recursos que obtenía Atenas de sus nuevos territorios esos honorarios eran mezquinos y que esos jueces estaban siendo en realidad estafados por Cleón, que obtenía una justicia a bajo costo y de acuerdo a sus necesidades y conveniencias políticas. El duelo poético-musical sirve de interrupción de “lo político”, es decir, interrupción de esos juicios de los seguidores de Cleón. La confrontación, al representar demandas sociales en tensión, sirve para interrumpir y cuestionar una práctica social que ya había perdido gran parte de legitimidad. En el acto siguiente se realiza en el

ámbito doméstico el juicio del perro de la casa que se había comido un queso siciliano. En esta parodia de juicio, Bdelicleón induce a su padre a absolver al perro alegando que pese a su acto delictivo era un buen perro pastor. Filocleón entra en crisis y se siente persuadido a pesar de querer obstinadamente condenar al perro. Al descubrir que fue engañado por su hijo en el momento de depositar su voto en la urna del veredicto, Filocleón parodia al héroe trágico que actuó contra su voluntad inducido por sus circunstancias ajenas. Una vez desconstruido el status de los jueces-avispas, Bdelicleón procede a destituir casi de modo ritual a su padre de su investidura al hacerlo cambiar de ropa: le saca el manto de cuero viejo y malgastado para ponerle un traje persa. Así como a lo largo de todas las obras de Aristófanes, esta escena está cargada de parodias y referencias a otras obras, sobre todo tragedias, además de retomar directa e indirectamente personajes y situaciones de la política griega de esa época. El nuevo Filocleón es invitado a un banquete en el que se desquicia. Embriagado, se roba a la flautista y sale por la calle peleándose con todo aquél que se lo cruza. Lo amenazan reiteradas veces con hacerle juicio. Aquí culmina la transformación del personaje del padre y “fracasa” la parodia: Filocleón no sólo ignora la justicia que solía aplicar, sino que se siente exageradamente rejuvenecido. Al final no puede hablar sin cantar y bailar, como si estuviera en un estado de éxtasis permanente. Aristófanes en el acto final (“éxodo”) invita a participar al público haciendo que éste se sume a la danza y a la locura de Filocleón. El fracaso de la parodia es doble. Es, por un lado, inmanente, ya que el hijo falla al burlar las normas que seguía su padre. Por otro, trascendente, ya que ante la inesperada transformación del personaje del padre, la obra critica el ideal de racionalidad del hijo e invita al público a sumarse a la “resistencia dionisiaca”, por así decirlo.

La reelaboración dionisiaca de Aristófanes se nutre, entonces, de la parodia cómica de las grandes tragedias y personajes políticos satirizados de la antigua Atenas (siglo V a. c.). De este modo, en el mundo competitivo del teatro griego, el esfuerzo “racionalizador-apolíleo” que vimos en Eurípides no quedaría sin ser satirizado por sus contemporáneos. Según Nietzsche (2005), el mejor ejemplo es la comedia *Las ranas* de Aristófanes. Esta comedia empieza con el esclavo Jantias preguntándole a su amo, el dios Dioniso, si le puede decir al público algo gracioso. Dioniso le dice: “Lo que quieras, salvo ‘no aguanto más’” (ARISTÓFANES, 2008, p. 46). Esa tensión liminoide que de entrada le abre la condición teatral al público se completa con la tensión liminal

que durará toda la obra: el viaje al mundo de los muertos. Así, el contexto liminal de esta grandiosa obra se ubica entre, por un lado, el mundo de la muerte – Hades – y, por otro, la figura ritual del dios Dioniso que carga en su mitología una ambigüedad identitaria: dios-hombre, hombre-afeminado, cobarde-arrogante. El dios Dioniso – como dios del teatro – quiere recuperar “la tragedia” como entidad estética, por así decirlo, para salvar a Atenas de una degeneración espiritual y corrupción generalizada, sobre todo si tenemos en cuenta contextualmente la terrible batalla en Arginusa ganada por Atenas pero en la cual no fue posible enterrar los numerosos cadáveres. Es como si la democracia ateniense estuviera en riesgo por la imposibilidad del sentido de la tragedia. Para eso Dioniso incursiona con su esclavo Jantias al mundo del Hades – o “la morada de Plutón” – para buscar a Eurípides, fallecido poco tiempo antes. Ese viaje sugiere una parodia con la épica griega, donde el tema del viaje consagra al regreso la recuperación de la identidad perdida que es resignificada con los relatos de aventuras y dificultades superadas. Un ejemplo de parodia de esas “dificultades” es el hecho de que Dioniso no sabe remar y jamás traspiró, pero no tiene alternativa si quiere llegar al Hades. Esa caricatura de epopeya se refiere específicamente a la de Hércules (o Heracles) que, como hermano de Dioniso, aparece en la primera parte de esta comedia para aconsejarle cómo irse al Hades de modo menos sufriente. El personaje paródico de Dioniso “viste una túnica amarilla y un traje femenino que en general es propio de las representaciones del dios y de sus ménades” (SILVA, 2007, p. 56). Esa construcción caricatural de Dioniso lo hace esencialmente cobarde: primero porque, bajo la ropa de una bacante, viste la ropa de Heracles para intimidar a los extraños; segundo, porque cuando corre peligro se cambia de ropa con Jantias para evitar sufrir el conflicto.

Por lo tanto, la obra está dividida en *dos* partes que marcan cada una un contexto liminal central: la *primera* muestra el viaje de Dioniso y Jantias hacia el Hades como una parodia de “rito de iniciación”, ya que durante el viaje Dioniso se aleja por temor a su *status* de dios, recobrándolo sólo ante la presencia de Plutón después de ya llegado al Hades; la *segunda* tiene como núcleo el embate músico-poético entre Esquilo y Eurípides en el cual Dioniso actúa como árbitro. El *primer* momento de liminalidad por lo tanto en *Las ranas* es ese viaje: no sólo simboliza la muerte voluntaria y temporaria, sino que además es donde aparece el coro cantado de los cisnes ranas que disputan poéticamente con Dioniso. Los cisnes ranas – o simplemente *ranas* – disputan no sólo los versos sino también el ritmo de los versos que marca el ritmo del remado. Es un

interesante conflicto sostenido desde la forma musical y que servirá metonímicamente para determinar el agón principal de la obra. Dioniso no asume “públicamente” su status de dios del teatro y de la melodía. Juega el enfrentamiento con las ranas y logra imponerse musicalmente. El *segundo* contexto liminal empieza con una rivalidad puntual entre los dos célebres tragediógrafos: ambos disputan un lugar al lado de Plutón como mejor autor y gana un condimento extraordinario cuando Dioniso presenta su intención de llevarse al ganador al mundo de los vivos. Plutón, a su vez, está de acuerdo que el dios del teatro decida la contienda. Hasta entonces Dioniso no consideraba que Esquilo podría ser el autor que buscaba. Antes del ritual del agón, Eurípides está alterado y afirma ser mejor, a lo que Dioniso advierte que evite grandilocuencias y ofensas gratuitas a Esquilo, ya que la disputa es artística. Esquilo devuelve la ofensa y Dioniso llama a que se empiece el agón.

Ya en el agón y con el ritmo ya introducido por el coro, Eurípides le reprocha a Esquilo que el coro de sus obras duraba una eternidad mientras que los personajes estaban estáticos o cubiertos. Dioniso comenta que le gustaban esos silencios y que los cánticos del coro de las obras de Esquilo eran de su agrado. Pero Eurípides remata diciendo que el lenguaje era difícil y vacío a la vez, lo que Dioniso confirma. Eurípides se atribuye la forma de presentar el problema de la tragedia en forma de prólogo, como con el fantasma de Polidoro en *Hécuba*, de modo a que la historia le sea más accesible al espectador. En ese sentido, Eurípides alega haber introducido además “asuntos caseros a que estamos habituados” (ARISTÓFANES, 2008, p. 154). Sostiene al final que le trajo “razón y estudio” al arte con más detalles históricos y geográficos, corriendo de la solemnidad pomposa de los dioses de Esquilo a los personajes de su tragedia. Podríamos afirmar que Eurípides se reivindica un registro más realista, a la vez que piensa personajes que vivieron efectivamente las historias que buscó representar en sus obras además de los personajes mitológicos como Baco. Esquilo se defiende diciendo que sus obras sirvieron para hacer más nobles a sus espectadores. Al ver *Siete contra Tebas* “todo varón habría deseado ser guerrero” (ARISTÓFANES, 2008, p. 159). Esquilo le reprocha a Eurípides que sus personajes visten jirones y están muy humanizados. Parecen “trierarcas” que, siendo en verdad ricos, se disfrazan de pobres para zafarse de los impuestos. Sugiere, finalmente, que la popularización de la dramaturgia superpobló la ciudad con payasos “pueblimonos” que engañan al pueblo “y no hay quien lleve la antorcha por falta de ejercicio” (ARISTÓFANES, 2008, p. 167).

La discusión entre ambos sigue: ahora sobre conocimientos, capacidad poética, la forma y estructura musical de los versos yámbicos. A pedido de Dionisio, Eurípides le propone a Esquilo que recite sobre su gran trilogía *La Orestía*. Esquilo recita un corto trecho de Orestes frente a la tumba de su padre difunto: “Subterráneo Hermes que cuidas los paternos poderes,/ Salvador mío sé y aliado, te lo pido;/ Pues a esta tierra llego y aquí estoy retornando” (ARISTÓFANES, 2008, p. 171). Eurípides exagera al acusar que el trecho contiene muchos errores, pero en especial comenta lo que cree ser uno: “Mira las voces, yo te indico./ ‘Llego a esta tierra’, dice, ‘y aquí estoy retornando’. Y llegar es lo mismo que ese ‘estoy retornando’” (p. 174). Ningún error, explica Esquilo: “Venir a su tierra quien posee una patria,/ pues sin ninguna otra complicación regresa;/ un varón desterrado llega y también retorna” (p. 175). Ahora es la vez de Eurípides que recita: “Edipo era primero un varón venturoso” (p. 177). Esquilo lo interrumpe bruscamente: “No, por Zeus, más bien era un desdichado nato./ Porque uno del que Apolo dijo, antes que naciera,/ que mataría al padre, antes que lo engendraran,/ ¿cómo era ése ‘primero un varón venturoso’?” (p. 177). Eurípides busca corregir discretamente sin éxito completando: “...después se volvió el más infeliz de los hombres” (p. 178). En la siguiente prueba, Esquilo ahora envalentonado intima que destrozará los versos yámbicos de su oponente “con un frasquito”. Ya no se trata de enfrentar interpretaciones en torno al contenido, sino de jugar en la forma. Eurípides empieza: “Egipto, cuenta el más difundido relato,/ con sus cincuenta hijos mediante remo náutico/ habiendo arribado a Argos...” (p. 180), con lo cual remata Esquilo en melodía, métrica y ritmo: “...un frasquito perdió” (p. 180). En seguida Eurípides reintenta: “Dioniso, con los tirsos y pieles de cervato/equipado, entre antorchas en el monte Parnaso, a los saltos danzando...”, y Esquilo: “...un frasquito perdió” (p. 181). Esquilo boicotea en total siete intentos de entonar prólogos, hasta que Dioniso y el coro pierden la paciencia. Después de una prueba más, donde ambos contendientes recitan cantos completos un asistente trae una balanza para que Dioniso pueda llegar a un veredicto. Después de dudar mucho y afirmar que necesita a uno “para que la ciudad se salve y lleve coros” (p. 202) elige a Esquilo, lo que indigna a Eurípides. En el “éxodo” Esquilo le pide a Plutón que guarde su silla a su lado para Sófocles que a su juicio es “el segundo en sapiencia” (p. 213).

Conclusiones preliminares

A lo que apuntamos aquí es a una hipótesis que converja por lo menos parcialmente con la de Nietzsche: la transformación de la tragedia se basa, entre otros motivos, en un desarrollo de los contextos rituales problematizados – “interrumpidos” – además del cruce y la sobreposición de contextos liminales y liminoides. Esa sofisticación está acompañada también por un desarrollo de personajes más mundanos (como la reina desposeída Hécuba, el rey Penteo, o incluso el dios Baco que aparece profanizado, como un villano), una dessolemnización del coro (en vez del coro ontológico de Esquilo, por así decirlo, los coros pasan a representar personajes colectivos como las ménades asiáticas de *Las bacantes*, o *Las avispas* de Aristófanes que le hablan directamente al público tratando de persuadirlo) y con tramas cada vez más liberadas de la estricta determinación mítica. Los mitos pasan de un status ontológico hacia un elemento teatral donde “son jugados”. El dios Dionisio de *Ranas* es el mejor ejemplo. Un caso emblemático de esta “racionalización” de la tragedia, para usar un concepto de la crítica nietzscheana, es *Las bacantes*, de Eurípides en razón de la ambigüedad entre tragedia y comedia. Sin duda, una obra que lograra poner en duda ciertos rituales a la vez que confirmara su validez genera una transformación en las expectativas del público. Nietzsche se preocupaba con que ese exceso de racionalización rompiera los potenciales de liberación que tenían las puestas en escena de las tragedias. La crítica de Nietzsche a la ilustración socrática se basa en que ésta, al someter los procesos de vida a una reflexión fundamental, termina por ajustar el arte a su patrón. La reflexión propiamente artística es una reflexión depotenciadora, cuyo medio es un arte que ha pasado por la “gran revolución” de su transformación dionisiaca (MENKE, 2011, p. 236). Si la cultura socrática es tan sólo astuta para traducir el arte al lenguaje de la razón comunicativa, la cultura artística es también una cultura de libertad por buscar expandir su lenguaje más allá de las expectativas formales de comunicación. La pregunta que Nietzsche se hace a los tres célebres autores de la tragedia es: ¿en qué medida un aumento de la racionalización (apolínea) pudo haber reprimido el carácter dionisiaco de las tragedias?

Lo que busca Nietzsche es diferente de lo que busca Benjamin. Nietzsche busca transformar lo normativo de la cultura socrática a través de la capacidad subversiva de la cultura artística. “En Nietzsche la teoría del arte ha sido más que meramente ésta, es decir, una teoría solamente del arte; ella se enfoca al mismo tiempo en una teoría

normativa y crítica de la cultura” (MENKE, 2011, p. 238). Benjamin, por su parte, prefiere dejar claro que la política en la literatura se da en el marco de las discusiones en torno a la forma, dejando la crítica de la cultura en un segundo plano. Es parecido pero no es lo mismo. Para Benjamin, “la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria” (BENJAMIN, 1999, p. 118). Así, para este autor, antes de preguntar: ¿cómo está una obra respecto a las relaciones de producción de la época? Hay que preguntarse “¿cómo está en ellas?” (BENJAMIN, 1999, p. 119), o sea, qué función tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo: “apunta inmediatamente a la técnica literaria de las obras” (BENJAMIN, 1999, p. 119). Pero Nietzsche busca el potencial transformador – liminal – de esa técnica advirtiendo que un exceso de técnica – racionalización apolínea o cultura socrática – puede llevar no a una emancipación de las formas, sino a una regresión de la cultura: una dominación. Para Nietzsche, la técnica debería estar orientada al potencial emancipador de la cultura. Es como si Nietzsche quisiera que lo dionisiaco del arte tuviera sobre y con el público un efecto liminal, una capacidad transformadora, generadora de *communitas*, una suspensión crítica de reglas y jerarquías. Lo apolíneo no puede ultrapasar lo que Turner llama liminoide. Lo apolíneo correspondería al *arte por el arte*, un arte que, por más que se pretenda crítico, está distanciado de su receptor, falla en su aplicación. Nietzsche quiere que el arte transforme elementos normativos de la cultura general, tan sólo por la capacidad liminal en un horizonte de aplicación de un determinado arte. En ese sentido la música para Nietzsche es, junto con el teatro, un fenómeno extraordinario.

Si retomamos el pensamiento de Victor Turner (2012), podemos reescribir la preocupación de Nietzsche en nuevos términos: El filósofo alemán quiere rescatar la dimensión ritual-liminal del teatro griego, donde los personajes se vinculan a los mitos y sus situaciones son casi siempre cantadas por un coro activo que traslada sus emociones performatizadas al público, por así decirlo. La irrupción de Sófocles, en un primer momento, pero principalmente de Eurípides, hace que esa dimensión liminal adquiera de modo predominante un carácter *liminoide*. El teatro asumiría una dimensión autónoma y contenida en relación “éxtasis colectivo” de lo dionisiaco-ritual. En las comedias de Aristófanes la dimensión liminoide reproduce paródicamente aspectos rituales pero con la transparencia de su condición teatral, de simulacro, estilizada. Como

liminoide, lo apolíneo le ganaría la preeminencia a lo dionisiaco, haciendo que la composición dramática quedara reducida a un “audacioso cálculo de la razón”, teniendo en vista los certámenes teatrales llevados a cabo en Atenas en aquél entonces. Nietzsche pareciera así oponerse a un cierto desarrollo de la escritura dramática que alejaría de escena la dimensión dionisiaca. Sin embargo, vimos que la dimensión dionisiaca no pierde fuerza pese a la racionalización técnica de la escritura dramática. La inversión que pareciera preocupar a Nietzsche es aquella entre lo liminal-ritual, fuerte en la tragedia, y lo liminoide-(meta)teatral, dominante en la comedia. La incorporación de aspectos liminoides en las obras – como en *Las bacantes* – parece satirizar la dimensión ritual y dionisiaca de su representación. Pero vimos que ambas dimensiones – liminal y liminoide – están presentes en todas las estructuras dramáticas, considerando las diferencias de cada género dramático. La racionalización propiamente de la técnica dramática ya carga con una intensificación de la crítica cultural presente en las obras. Las obras – y su transformación inmanente – avanzan con la deconstrucción de sus límites en términos de la reiteración crítica de la representatividad de lo social. Lo performativo de las obras avanza con las crecientes expectativas críticas de su público y de la propia comunidad de artistas. El arte produce su recepción a la vez que representa transformaciones sociales que no puede detener. Muchas de esas transformaciones sólo encuentran lugar en el régimen discursivo – y extradiscursivo – del arte.

Bibliografía

ARISTÓFANES. *Las ranas*. Buenos Aires: Losada, 2008.

_____. *Avispas*. Buenos Aires: Losada, 2011.

BENJAMIN, Walter. El autor como productor. In: *Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, 1999.

BUTLER, Judith. *O clamor de Antígona*. Parentesco entre a vida e a morte. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

ÉSQUILO. *Tragedias*. Buenos Aires: Losada, 1999.

EURÍPIDES. *Tragedias*. Madrid: Edaf, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Gesammelte Werke, Hermeneitik 1. Tübingen: Mohr Siebeck, UTB, 1999.

GENNEP, Arnold van. *The Rites of Passage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

GOFFMAN, Erving. *La representación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.

LEHMANN, Hans-Thier. *Escritura política no texto teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MENKE, Christoph. *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *La actualidad de la tragedia*. Madrid: Machado Libros, 2008.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Esquilo*. Brasília: Editora da UnB, 2008.

NÁPOLI, Juan Tobías. *Espacio teatral y espacio sagrado: Bacantes de Eurípides*. *Revista Syntesis*, v. 12, p. 1-18, 2005.

NIETZSCHE, Fredrich. *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Terramar, 2005.

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza, 1999.

SILVA, María de Fátima. *Um deus em busca de identidade: Dioniso em As rãs*. *Minerva, Revista de Filologia Clássica*, n. 20, p. 53-64, 2007.

SÓFOCLES. *Tragedias*. Buenos Aires: CS Ediciones, 2008.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. *Do liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa*. *Revista Mediações*, Londrina, v. 17, n. 2, p. 214-257, 2012.