

Davide Susanetti

# Vida trágica

Identidad y alteridad en el drama  
griego antiguo

Traducción de Manuel Cuesta



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Título original: *L'altrove della tragedia greca. Scene, parole e immagini*

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: © Album / Eric Vandeville / akg-images

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 2023 by Carocci editore, Roma

© de la traducción: Manuel Cuesta Aguirre, 2025

© Alianza Editorial, S. A., 2025

Calle Valentín Beato, 21

28037 Madrid

[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 979-13-7009-006-7

Depósito legal: M. 6112-2025

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

9	Preámbulo
13	1. Dioniso y la identidad
28	2. Dolor y conocimiento
47	3. ¿Un discurso que salva?
65	4. Atenas, donde todo se resuelve
86	5. La mente obcecada
102	6. Lo que el espectáculo enseña
117	7. Contienda de palabras
140	8. Cuerpo, lágrimas y poesía
160	9. ¿El azar o los dioses?
178	10. La ciudad entre el progreso y la involución
194	11. Mujer y alteridad
212	12. Peripecias trágicas y misterios
231	13. Edipo y los múltiples planos de una tragedia
252	14. Banalidad del mal y nostalgia de la forma
268	15. Más allá de la tragedia, el alma
282	Bibliografía



# Preámbulo

Es de noche. Wagner, el fiable —pero un poco obtuso— discípulo de Fausto, llama a la puerta del estudio del maestro: «Disculpad. Os oía declamar. Estabais leyendo una tragedia, ¿no es cierto? Es un arte en el cual yo quisiera instruirme un poco, porque tiene una gran eficacia en nuestros días»<sup>1</sup>. En realidad, Fausto andaba enfrascado en otra cosa que nada tenía que ver. Abriendo el libro mágico de Nostradamus, con una poderosa fórmula había invocado al Espíritu de la Tierra, al genio que preside la naturaleza y la acción. Porque es vida y acción lo que el desasosegado e insatisfecho Fausto anhela: sumergirse en la maraña incandescente del acontecer y en el bramido del tiempo; arrancarle a la naturaleza los misterios de su potencia generadora; recibir, en lo más hondo de él mismo, todas las cimas y todos los abismos de la existencia, dilatando su propio ser hasta

1. Goethe, *Fausto*, 1, vv. 522-524.

reventar. De los volúmenes de su biblioteca estaba hastiado. Cachivaches polvorientos, cúmulo de «hojas reseca» se le antoja el humanismo ingenuo y entusiasta de Wagner, quien consulta las obras del pasado para descubrir en ellas los dichos de «algún sabio» o encontrar ejemplos aprovechables de dicción sublime. «¿Necesito acaso leer en mil libros que en todas partes se atormentaron los hombres?»<sup>2</sup> Para los días que Fausto se propone afrontar, mucho más útil, mucho más «eficaz» se antoja, si acaso, la asistencia de Mefistófeles, con quien él sella su célebre pacto. Fausto es un héroe de la modernidad: trágico a su manera, pero sin ningún interés ya por la lectura de dramas y obras antiguas.

Pero, si tal era su caso, ¿cuál no será el nuestro? Nosotros hemos asistido al derrumbe de esa misma modernidad y hemos visto implosionar los modos de la subjetividad y del lenguaje que dicha modernidad fundara (y, con ellos, todos los relatos y todas las ideologías). Nosotros vivimos en un «después» que no es aún: en el umbral de transformaciones traumáticas que ponen en cuestión, junto con los paradigmas del conocimiento, la existencia de lo humano en cuanto tal. ¿Podemos seguir diciendo que la tragedia griega *wirkt* —que «funciona», que «es eficaz»— y que merece la pena «instruirse» en ella, o debemos repetir el gesto de un impaciente desdén? Tal vez sea precisamente bajo el signo de la transformación y de la transición como podemos seguir acercándonos, a pesar de todo, a estos textos. ¿Qué es, en el fondo, una tragedia griega sino el espectáculo de una acción que conduce a la *metabolé*, es decir, al

2. *Ibid.*, v. 662.

«cambio» radical de la vida y del pensamiento? Son formas que colisionan y se precipitan en el choque de los acontecimientos; formas que se yerguen, y que declinan en la crisis que en todos los casos se produce; formas del vivir en las que esencia y existencia se descomponen y se recomponen en la tensión de significados y de significantes, en la búsqueda de sentido y en el extravío de este. A lo mejor resulta que efectivamente cabe hacer de la tragedia la ocasión de una heterotopía que nos deje ritualmente en suspenso y que nos interrumpa en los automatismos de la palabra y en los modos de la subjetividad y del hacer. Algo que no nos confirme en lo que somos, un mundo «otro» que, precisamente por su distancia y por su ajenidad, nos desubique y nos contradiga, entreabriendo la posibilidad de algo distinto. Algo que no ha de ser —si es que ha de ser algo— repetición de lo que ya es, sino aparición ulterior producida por una fricción: imagen que vuelve del revés y regenera la mirada.

Desde tal perspectiva, el recorrido que aquí se despliega no se entretiene tanto en la reconstrucción histórica de un objeto —cosa que, quien esto escribe, ya ha hecho en otros trabajos—, sino más bien en el encuentro meditativo con una serie de imágenes y de palabras que desde las escenas trágicas resuenan. Atravesando los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, la atención se detiene en algunos nudos y en algunos temas que el juego de Dioniso no cesa de escrutar: la identidad, el dolor, el conocimiento, el cuerpo, el lenguaje, el horizonte del individuo, la dimensión de la comunidad, lo masculino y lo femenino, la memoria de la tradición y la ruina en que todo se extingue. La sucesión de los capítulos va esbozando, implícitamente, una fenomeno-

logía de la experiencia que permita al individuo experimentar las cosas sin lanzarse, directamente y sin red, a la incandescencia de lo real. Es posible que, al final, incluso Fausto hubiese estado de acuerdo. Su Mefistófeles, por otra parte, había sido siempre un atento lector de los clásicos.

# 1. Dioniso y la identidad

«Heme aquí»<sup>1</sup>. Aparece Dioniso. Inesperadamente: como aquel que siempre llega de otra parte, que irrumpe desde muy lejos. Imprevisto e ignoto: como si fuera siempre la primera vez. Extraño y ajeno y, sin embargo, tan intrínsecamente íntimo y propio como íntima y propia es siempre la vida (incluso cuando uno no lo sabe y no lo ve). Así es en las *Bacantes* de Eurípides. El dios acaba de llegar a Tebas tras un largo periplo por tierras exóticas, por países de gentes bárbaras. Se trata del primer lugar de Grecia que el dios pisa. Eso parece; eso dice. Y, sin embargo, precisamente allí —en Tebas— fue donde él nació del vientre de Semele, la hija de Cadmo, el mismísimo fundador de la ciudad. En su aparición ha asumido el aspecto de un mortal: se ha disfrazado de extranjero llegado del Asia Menor para mostrarse a esa comunidad de la que él, no obstante, tan intrínseco es

1. Eurípides, *Bacantes*, v. 1.

y familiar por su origen. Ha venido a traer su propio culto, a difundir sus ritos en esa ciudad que parece ignorarlos y no reconocerlos. Porque precisamente en Tebas, precisamente en el seno de la estirpe reinante, hay quien duda que Dioniso exista: hay quien niega que se trate de un dios. «Pero la ciudad tiene que aprender aunque no quiera»<sup>2</sup>. Tiene que ser «iniciada» aunque rechace el valor de tal experiencia. Dioniso es algo que a lo mejor no se querría, que se desearía ignorar. Pero no es posible, igual que no es posible negar la raíz que está en el fondo de la existencia y de la naturaleza. Y la lección, para quien se resiste, no puede sino darse en la forma de un *shock* violento.

De ahí que Dioniso haya hecho enloquecer a todas las mujeres de Tebas, que súbitamente han abandonado sus casas y sus telares y han subido, en tropel, al monte fuera de sí: brincando entre los despeñaderos, corriendo como locas por los bosques. El buen orden de la ciudad, el curso de la vida cotidiana están vueltos del revés, desbaratados por esa insólita sedición femenina. Porque ¿qué harán allá arriba las mujeres, ellas solas y sin ningún control, lejos de los padres y de los maridos? El rey Penteo no tiene dudas: esos ritos y esa enajenación son un mero pretexto para sumirse en el libertinaje más impúdico e inaudito, en la embriaguez y en el sexo desenfrenado; una vergüenza que debe inmediatamente terminar; una subversión indecente y escandalosa que la polis no puede permitir. Por eso ordena en seguida que capturen a las mujeres y detengan al extranjero que las ha soliviantado. Y así es como Dioniso, dócil y sonriente, sin oponer la menor resistencia es trasladado

2. *Ibid.*, v. 39.

al palacio. Penteo lo escruta y queda, por un momento, turbado: esa belleza andrógina, esos cabellos fluentes, esa mirada cargada de seducción lo impresionan y, a la vez, lo inquietan. Como para defenderse de ese instante de desconcierto, empieza a interrogarlo con tono brusco y agresivo, pidiéndole cuentas del nuevo culto, de esos «ritos fingidos» que él habría difundido. Pero Dioniso, el extranjero, a cada pregunta responde de manera evasiva y enigmática; como es justo que sea, porque a los profanos y a los incrédulos no es posible, ni tiene sentido, decirles qué es ese rito. Ellos no lo entenderían, del mismo modo que no lo entiende Penteo, quien en cada palabra no siente sino un nuevo ultraje, un nuevo desafío a su autoridad. «Aquí mando yo»<sup>3</sup>, grita con la exasperación de quien, tratando de imponerse, lo que hace es poner de manifiesto toda su fragilidad. «No sabes qué estás viviendo, no sabes qué ves; no sabes, ni siquiera, quién eres»<sup>4</sup>, replica con serena, pero tajante dureza el dios, denunciando el desconocimiento que efectivamente su interlocutor evidencia. Desnortado por tal observación, Penteo no encuentra mejor respuesta que recitar, por así decir, su filiación: «Yo soy Penteo, hijo de Ágave y Equión»<sup>5</sup>. Con el orgullo de la alcurnia aristocrática —y al mismo tiempo con la ingenua y sublime estulticia de quien no capta, en absoluto, cómo están las cosas—, el rey pronuncia su nombre, el de su padre y el de su madre, como si eso fuera suficiente para cerrar el abismo que, con un gesto, han entreabierto las palabras del dios.

3. *Ibid.*, v. 505.

4. *Ibid.*, v. 506.

5. *Ibid.*, v. 507.

En el horizonte de la ciudad, el nombre, la familia y la función social ciertamente definen una identidad y una pertenencia; y esos son, en muchos sentidos, los cimientos de la vida comunitaria y política. Gracias a esa identidad y a esa pertenencia, los individuos se reconocen recíprocamente y actúan en el recinto de las murallas, ejerciendo cada cual lo que le corresponde. Pero otra cosa distinta es el interrogante radical que implícitamente hace resonar Dioniso. ¿Basta acaso pronunciar con énfasis el nombre y el rango de uno para saber quién se es y cuáles son la vida y la realidad en las cuales se está inmerso? Esa identidad que se ostenta —y que es incluso necesaria—, ¿es realmente todo y no existe nada más? Ese orden acostumbrado en el que todo individuo se inserta y se afirma, ¿resuelve y agota cualquier pregunta ulterior? ¿No será cierto, más bien, lo contrario? Conocerse es algo muy distinto y más profundo que esa primera respuesta más obvia que le viene a uno a la boca cuando se presenta diciendo de quién es hijo, de qué lugar proviene y qué hace. El sonido del nombre y de los nombres tal vez no sea —igual que todo con lo que se nos suele describir— sino un asomo superficial de una existencia y de un destino que aún se ignora, por muchas ilusiones que insistamos en hacernos sobre lo contrario. Es la superficie o envoltura externa de un núcleo totalmente pendiente de descubrirse aún, el trazado insospechado de un recorrido que se abre cuando menos se imagina, el velo tenue que cubre una sustancia del todo diferente, una realidad muy otra. «Exactamente: destinado a un fin terrible, como tu nombre indica», sentencia Dioniso<sup>6</sup>; porque «Penteo»

6. *Ibid.*, v. 508.

suenan igual que *pémbhos* («dolor», «duelo»). Pero el rey todavía lo ignora y no se entera de que, justamente en el momento en que ha gritado su supuesto poder, todo empieza a volverse del revés y a desmoronarse. Él cree saber que tiene el control total; cree tener todas las respuestas y poder actuar en consonancia. Y precisamente ahí radica su fatídico autoengaño.

Dioniso, señor de magias y ensueños, estremece el palacio con un terremoto o con un prodigio que tal semeja. Parece que las columnas oscilan y que estalla un incendio en la mansión real. Corre Penteo de un lado a otro impartiendo, de nuevo, órdenes perentorias porque él es el rey y todos le deben obediencia. Corre hasta quedar sin aliento y se afana, sudando y mordiéndose los labios en el esfuerzo, como un soldado que, en el campo de batalla, brega por rechazar una acometida. Cuanto más se esfuerza, sin embargo, más inane es el efecto. Y a medida que más actúa, más sucumbe —sin darse cuenta— en una pasividad inerme y pasmada. Son los vanos espasmos de una marioneta enloquecida. El rey tira fendientes al aire —al vacío— embaucado por los espectros y las alucinaciones. Pone todo su empeño en atar a un toro, convencido de que la bestia es ese extranjero que ha llegado. Ahora es el dios quien manda: es Dioniso quien guía al «hijo de Ágave y Equión» adonde este aún no sabe. Va guiándolo por un camino en el cual, paso a paso, cada atributo de esa identidad tan convencida, de esa estentórea certidumbre, queda hecho añicos y se transforma en su contrario exacto. Penteo es despojado de cuanto creía y decía ser. Deja de ser un soberano autoritario para quedar reducido a dócil víctima. De guerrero preparado para ceñirse las armas, pasa a cré-

dulo y engatusado ejecutor de cuanto el dios sugiere. El varón horrorizado ante el desenfreno femenino se transforma en una ménade, esforzándose por imitar los movimientos y las hechuras de las mujeres poseídas por el dios: se convierte en mujer él mismo, perdiendo todo rasgo de aquella virilidad autoritaria y agresiva de la que tan orgulloso estaba. Temía perderse en el desorden... y al desorden se entrega sin pudor ninguno ya. En el estado alterado de conciencia que Dioniso le han infundido, su vista empieza a entreabrirse, sin embargo, a la dimensión de algo que va más allá, captando por vislumbres esa misma naturaleza divina que él, antes, temerariamente negaba: esa realidad ulterior que excede la percepción ordinaria y demasiado obvia de los sentidos. De golpe se percata de que ese extranjero no es como parece: se percata de que la realidad puede ser diferente de como primero se antojaba. Pero es demasiado tarde: el camino está marcado, igual que la meta a la cual lleva. Acompañado de Dioniso, Penteo sube al monte, ansioso de sorprender a las mujeres en aquel indecente abandono que él se había imaginado serían los ritos del extranjero. Travestido de bacante, está convencido de que puede espiarlas sin riesgo de que lo descubran. Está convencido de que va a «ver», curioso e indiscreto espectador, el secreto indecible de ese culto; pero es él quien «es visto» y sorprendido. Y, así, a la orden de Dioniso, todas las mujeres se abalanzan sobre él: sobre el «enemigo» que ofende al dios. Porque las féminas de Tebas no saben y no ven, hallándose a su vez alucinadas, que se trata de Penteo; creen que están acometiendo, directamente con sus manos, a un animal, a una fiera del bosque. Entre ellas están también la madre y la tía del rey, igualmente desconocedoras de cuan-

to se disponen a hacer. Cuando la turba enfurecida lo acorrala, Penteo intenta, como recuperándose y volviendo en sí, despojarse del disfraz; intenta desesperadamente que lo reconozcan pronunciando, una vez más, aquellos mismos ingenuos términos que había opuesto al desafío abisal del dios: «Soy yo, mamá, tu hijo Penteo: el hijo que trajiste al mundo en la casa de Equión»<sup>7</sup>.

De nada sirven, no obstante, esas palabras y esos nombres, igual que inútiles habían resultado al comienzo para imponerse a Dioniso, quien termina siempre disolviendo cualquier rígida forma y volteando la mirada. En un abrir y cerrar de ojos, entre unos gritos y un estruendo cada vez más ensordecedores, el rey es hecho pedazos, arrojando sus miembros sanguinolentos por los aires las bacantes como en un despreocupado juego de pelota y quedando lacinada, igual que el cuerpo, aquella identidad que él profería y consideraba que era, sin ver nada más. No imaginaba que, hallándose ante la llamada del dios, responder «Yo soy Penteo» pudiera ser la peor de las obcecaciones. Porque «Penteo» siempre es *pénthos*, dolor: el atroz sufrimiento de encontrar esa «otredad» que el individuo quisiera excluir para no sembrar dudas sobre esa «mismidad» en la cual él se afirma.

Tal es el desenlace de las *Bacantes*, una de las últimas obras de Eurípides y también, hasta donde sabemos, uno de los pocos casos en que el dios en persona sale a escena. Si exceptuamos las *Ranas* —del comediógrafo Aristófanes— y puede que un par de tragedias perdidas de Esquilo, la figu-

7. *Ibid.*, vv. 1118-1119.

ra del propio Dioniso brilla por su ausencia. Son las de otras divinidades, y las peripecias de otros héroes, las que parece que destacan, con tanta mayor frecuencia, ante el público en los espectáculos que, año tras año, se representaron en Atenas durante más de un siglo. Y, sin embargo, ¿no era precisamente en el rito y en el culto a Dioniso donde la tragedia se había originado? Esta habría surgido, si nos atenemos a lo que sugieren las fuentes, del solemne dítirambo que se entonaba para el dios. Y era precisamente con ocasión de las solemnes fiestas a él consagradas cuando la ciudad se congregaba, atenta, en la cávea teatral. Y el propio teatro estaba colocado junto al santuario del dios. Antes de que empezaran los espectáculos, la efigie de este era llevada en procesión solemne para conmemorar su llegada al lugar que le pertenece. ¿No es extraño, así las cosas, que luego los dramas representen, a lo que parece, otra cosa totalmente distinta? Esto ya se lo preguntaron, si la tradición no miente, ni más ni menos que los espectadores de las primeras tragedias, quienes, perplejos, habrían llegado a la conclusión de que todo aquello no parecía tener «nada que ver con Dioniso»<sup>8</sup>, ya que las tragedias que montaban los poetas escenificaban episodios extraídos de la épica arcaica —cuando no directamente hechos históricos— sin ninguna conexión explícita con la biografía mítica y la figura del dios.

Pero Dioniso, en realidad, siempre está presente, sea cual sea el argumento que cobre vida en el tiempo del espectáculo trágico. Es posible, de hecho, que, en su aparente ausencia, esté todavía más presente detrás de cada pala-

8. Plutarco, *Cuestiones conviviales*, 614 f.

bra y de cada gesto que los personajes realizan mientras se adentran, inadvertidos, en el camino que está preparado para ellos. Porque en el prisma cambiante y doloroso de las historias extraídas del pasado absoluto, siempre hay lo mismo en el fondo, la admonición sapiencial y terrible que no deja de ser pronunciada: «No sabes qué estás viviendo, no sabes qué ves; no sabes, ni siquiera, quién eres». Siempre la misma opacidad, el mismo obstáculo ante el cual la identidad salta en pedazos. Y, con la identidad, también saltan en pedazos todas las creencias, opiniones y opciones que de dicha identidad se derivan a modo de necesario e inevitable corolario. En el cumplimiento de la desgracia absoluta, o en el acecho del peligro, hay una grieta que no para de abrirse y de hacerse más profunda hasta acabar engulléndolo todo: una grieta o una hendidura que aparecen para fracturar esas débiles, pero obstinadas carcasas con las que lo humano se piensa, se dice y se muestra, figurándose que es y existe. Porque siempre hay algo que va más allá y que se desconoce, un todo que excede la consistencia de las distintas partes, un modo y un horizonte diferentes de ese yo que quisiera afirmarse y obtener reconocimiento conforme viene dado o existe. Se trata de un campo de fuerzas o de un horizonte invisible donde cada persona es arrojada y va a tientas —aunque no se percate y se crea que ella avanza con paso seguro— hasta que algo inopinadamente ocurre. Es una vida absoluta donde todos los contrarios se juntan y se sueltan. Una vida en la que lo «otro» es el corazón palpitante de lo «mismo».

La máscara de órbitas cóncavas, efigie de Dioniso e instrumento del teatro, es algo que está tanto vacío, como lleno. Con la máscara trágica es posible convertirse en cual-

quiera y, a la vez, ser llevado hasta el límite en el cual ya no se es nadie y todo se nivela, abriendo una visión ulterior que en absoluto coincide con las expectativas y pretensiones de la existencia que cada cual considera es la suya, con las de la forma y figura que cada cual considera que posee. Ese es el juego terrible y maravilloso del dios: identidades que se aniquilan, pero que se transforman y se hibridan más allá de cuanto la razón, las costumbres o las normas podrían de entrada concebir; perfiles y contornos que cambian, se complican y se disuelven para recomponerse de modos distintas o bien para perderse para siempre. Después, cuando todo está cumplido —cuando lo vacío y lo lleno de la máscara han surtido su efecto—, ya no es posible ni viable aventurarse a decir «Yo soy Penteo» considerando que eso sea suficiente o, simplemente, sea. Esa desavisada y altanera estulticia en la que cada cual se emboza en los días de la vida, calla y se extingue allí donde Dioniso manifiesta el poder de su tragedia: allí donde Dioniso, deshaciendo las formas y los confines, abre esa dimensión en la que la naturaleza, lo humano y lo divino convergen, comunicándose y transformándose entre sí. Es una vida que se dice en todos los modos posibles y en la metamorfosis de sus formas: el milagro pasmoso y terrorífico de una unidad profunda en la cual toda barrera cede y un insólito poder se desata atravesando cada cosa. Todo se vuelve entonces cercanía y magia, comunicación íntima y fuerza desbordante. Tocadas por Dioniso, las devotas del dios corren cual cervatas por los bosques: saltan cual terneras alegres y despreocupadas por la hierba. Se mueven veloces como pájaros: sus pies diríase que no tocan el suelo. Una aureola de fuego emana de sus cabezas. Con serpientes enroscadas al-

rededor de sus cuerpos —con crías de animales mamando de sus tetas—, las bacantes hacen brotar agua de las rocas, leche de la tierra, miel de los árboles. Es una felicidad distinta: sobrehumana o, simplemente, no humana.

Encontramos en los dramas, de manera recurrente, una palabra que tal vez defina, más que cualquier otra, la postura del héroe trágico: esa postura que el juego dionisíaco, de manera cruel e implacable siempre, humilla y hace trizas. Se trata del término *authadía*. Suele traducirse como «obstinación» o «terquedad»; o bien como «arrogancia» o «altanería». Y otro tanto, de manera análoga, el correspondiente adjetivo *authádes*. «Si crees que la obstinación es un logro, tú deliras» es el reproche, por ejemplo, que le hacen a Edipo cuando no acepta réplica ninguna al juicio que ha expresado<sup>9</sup>. «Tened cuidado: tiene un temperamento salvaje y un ánimo terco», se dice de Medea, cuya cólera espantosa parece imposible de aplacar de ningún modo, mostrándose ella «sorda cual roca, cual ola del mar» a cualquier admonición que incluso por cariño se le haga<sup>10</sup>. «Obstinado y arrogante como siempre» es asimismo Prometeo, quien, sujeto a la roca a la que ha sido encadenado, no se rinde —a pesar del tormento atroz al que está sometido— y sigue imprecando contra el cielo y contra los dioses<sup>11</sup>. Pero aquí tiene su interés reparar en el étimo, porque *authadía* viene de *autós* —voz que expresa el «uno mismo» individual— y de la misma raíz de la cual también derivan *bandáno*

9. Sófocles, *Edipo rey*, v. 549.

10. Eurípides, *Medea*, vv. 28-29, 79-80.

11. Esquilo, *Prometeo*, v. 964.

(«complacer», «agradar») o *hédomai* («gozar»). *Authádes* es, por tanto, quien se gusta y se complace consigo mismo y por sí mismo: quien hace y piensa únicamente aquello que le es grato y que le cuadra, sin tener en cuenta nada que sea diferente y ajeno a su persona propia. Es la absolutitud literal de un yo que no oye y no ve nada más: el cierre y el enrigidecimiento de una identidad que se ha cristalizado hasta volverse impermeable a cualquier otra voz o perspectiva. Su manera más obvia de reaccionar es la *orgé*, la explosión violenta de la «cólera», la ira furibunda que profiere invectivas y acusaciones, que urde golpes y ataques contra cuantos contradicen o suponen un obstáculo: «Salvaje naturaleza de un corazón obstinado», ánimo soberbio que no ve su propia violencia e imputa a sus interlocutores la misma cólera que a él le aqueja<sup>12</sup>. Quien es *authádes*, es totalmente incapaz de *éikein* —de «ceder»— ante otra reivindicación, de «dar un paso atrás» respecto a la postura o al tenaz convencimiento que él tiene: «Dura e intratable como tu padre: no sabes ceder ante los males», le echan en cara a la inflexible Antígona<sup>13</sup>. Porque el *authádes* ni se aparta, ni se mueve: nunca sabe, ni quiere, «salir de su propio corazón en lo que a actuar respecta»<sup>14</sup>, alejándose de cuanto él siente y cree y actuando, por ello, de modo diferente. Y, si en determinado punto llega a hacerlo —bajo la presión de una necesidad que lo aplasta—, resulta siempre demasiado tarde ya. De aquí surge también esa *húbris*, esa «desmesura» que tan a menudo resuena siniestramente en la tra-

12. Eurípides, *Medea*, vv. 103-104; Sófocles, *Edipo rey*, vv. 337-338.

13. Sófocles, *Antígona*, vv. 471-472.

14. *Ibid.*, vv. 1105-1106.

gedia. Quien se complace, en efecto, consigo y no está dispuesto a ceder, termina siempre pasándose de vueltas, ya que, no reconociendo nada más, no reconoce ni siquiera su propio límite. Por eso tiene que llegar Dioniso —cada vez de una manera diferente— pronunciando su «Heme aquí». Dioniso *lúsios*, es decir, «el que disuelve» lo que es rígido, el que deshace el nudo demasiado apretado: el que libera y hace que fluya lo esclerótico. Se ha dicho y repetido con frecuencia que la tragedia produciría, como efecto suyo específico, una suerte de catarsis, una benéfica «purificación». Suscitando piedad y miedo a través de los sucesos representados, llevándolo todo hasta el límite insostenible de la ruina y del dolor, el género trágico ofrecería, al final, una saludable distensión emocional, un desahogo liberador capaz de aligerar el ánimo del espectador de la carga de afecciones y tensiones que lo lastran. Pero a lo mejor la catarsis más relevante que el drama de Dioniso produce es, en realidad, una catarsis distinta: la que purifica de esa pertinaz obstinación del yo que se da en cualquier persona; una catarsis de esa *authadía* característica de la «mismidad» rechazadora de lo «otro».

*Deinós* («terrible», «espantoso») es otra palabra característica del juego trágico. Terrible es Dioniso y terrible es cuanto sucede tanto a Penteo, como al resto de héroes que pueblan los escenarios. *Deinón* es siempre el *páthos*, es decir, «aquello que se soporta» o se «padece» conforme va desarrollándose la acción: catástrofe, sufrimiento, pérdida, muerte. Pero en este padecer que es el caso —y al cual no cabe sustraerse—, puede que haya algo que hermana a la tragedia con el ritual de los misterios y de las iniciaciones