

ESPACIO TEATRAL Y ESPACIO SAGRADO : *BACANTES* DE EURÍPIDES

Juan Tobías Nápoli

Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

En el verso 815 de *Bacantes*, Dioniso trata de persuadir a Penteo para que vaya a observar algunos aspectos del culto dionisíaco de las ménades tebanas sobre el monte. Al hacerlo, el dios pone a los espectadores de la tragedia como testigos de la presencia, en Penteo, de un sentimiento que ejemplifica lo que se ha denominado la paradoja trágica: el hecho de que el espectador encuentre placer en la contemplación del sufrimiento. En este caso, será Penteo, el espectador del drama humano que las ménades representarán sobre el monte, quien encuentre placer ante este espectáculo. Los sentimientos que manifiesta Penteo ante la contemplación de esta representación espejarán los sentimientos que se esperan en los auténticos espectadores de la representación teatral completa. Intentaremos demostrar que, en los últimos años de su carrera teatral, el poeta se habría planteado, con *Bacantes*, una reflexión acerca del fenómeno del teatro: para ello se analizarán los valores de los distintos espacios en los que se desarrolla la trama de cada una de las acciones dramáticas.

ABSTRACT

In *Bacchae* 815, Dionysus tries to persuade Pentheus to go to the mount to observe some of the aspects of the dionysiac cult in the Theban maenads. By doing that, the god places the spectators of the tragedy as witnesses of a feeling that exemplifies, in Pentheus, what has been called the tragic paradox: the fact that the spectator takes pleasure in contemplating suffering. In this particular case, it is Pentheus, spectator of the human tragedy performed by the maenads on the mount, who will take pleasure in this spectacle. Pentheus' feelings, when faced with this performance, mirror the feelings expected from the actual spectators of the whole tragedy. Our claim is that, in the last years of his theatrical career, the poet would have proposed, in *Bacchae*, a reflection on the theatrical phenomenon. In order to support this claim, we will analyse the values of all the different spaces in which the plot of each one of the dramatic actions is developed.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, tragedia, *Bacantes*, espacio.

KEY WORDS: Euripides, Tragedy, *Bacchae*, Space.

En el verso 815 de *Bacantes*, Dioniso, el dios que se presenta sobre el escenario como profeta de su propio culto, trata de persuadir a Penteo para que vaya a observar algunos aspectos del culto dionisiaco de las ménades tebanas sobre el monte Citerón. Al hacerlo, el dios pone a los espectadores de la tragedia como testigos de la presencia, en Penteo, de un sentimiento que sirve de ejemplo para lo que se ha denominado la paradoja trágica.¹ Esta paradoja trágica consiste justamente en el hecho de que el espectador de la tragedia encuentre placer en la contemplación del sufrimiento.² En este caso, será Penteo, el espectador del drama humano que las ménades representarán sobre el monte Citerón,³ quien encuentre placer ante este espectáculo. Los sentimientos que manifieste Penteo ante la contemplación de esta representación espejarán, de alguna manera, los sentimientos que se esperan en los auténticos espectadores de la representación teatral completa.

De esta manera, tenemos en *Bacantes* otro ejemplo del ya conocido tópico del teatro dentro del teatro. Desde la perspectiva escénica, nos resulta pertinente establecer una clara distinción entre los dos diferentes escenarios dentro de los que se desarrolla la tragedia: habrá, entonces, un escenario teatral *aludido* o *referenciado* (constituido por el espacio distante del monte Citerón, que se convierte, de este modo, en escenario de representación de una obra teatral de la que sólo Penteo será testigo ocular), el que se manifiesta como tal en el curso de una narración en el interior del otro escenario, el que podemos denominar el escenario teatral *real*, aquel que es visible a todos los espectadores atenienses. Son los espectadores quienes, a su vez, deberán hacer la adecuada reconstrucción de la manera en que Penteo pasa de un escenario al otro, y se convierte de personaje escénico de una tragedia en espectador de otra, para terminar como actor secundario de una representación (aunque ahora esta representación no será sólo escénica, sino también cultural) a la que él mismo le negaba validez.

Veamos las cosas con un poco de detenimiento. En el clímax del tercer episodio, el dios travestido en profeta de su propio culto (es decir: un actor que representa el papel de un dios que actúa como un actor, puesto que, al tiempo que el

¹ Cfr. Segal, E. (1991: 244-253).

² Cfr. Segal "El espectador y el oyente", en: J. Vernant y Otros (1993).

³ Sobre el significado del menadismo, cfr. De Bouvrie (1997: 75-114).

actor representa el papel del dios, este dios representa el papel de un personaje de tragedia –el profeta-, que actúa como alguien que no es, propiamente, él mismo) le pregunta a Penteo:

Δι. ὅμως δ' ἴδοις ἄν ἡδέως ἅ σοι πικρά;⁴

A través de la unión de una sinestesia con un oxímoron, donde se conjugan sensaciones visuales (*verías*) y gustativas contrastadas (*agradablemente-lo amargo*), se nos presenta de manera abrupta el problema de la paradoja trágica: para el dios travestido en profeta, Penteo ve con agrado lo que es, en realidad, amargo. La pregunta, evidentemente, nos pone en presencia de la cuestión de las emociones de los espectadores de la tragedia. La interrogación acerca del tipo de participación que el espectador obtiene de la representación dramática, encarnada aquí por Penteo y su conflictiva contemplación del culto dionisiaco, está en el centro del interés de la tragedia, que refleja de esta manera la reacción que los propios espectadores del drama entero (es decir, de las dos representaciones en los dos escenarios) obtendrán ante la contemplación de la muerte de Penteo. Intentaremos señalar las diferentes maneras en que esta relación entre el espectador y el espectáculo contemplado (en los distintos espacios escénicos en que esta relación ocurre) se representan en *Bacantes* y las emociones que esta contemplación suscita en el personaje que funciona además como espectador: creemos que la tragedia procura retratar la misma reacción que el hecho dramático debe suscitar en el verdadero espectador.

Un ejemplo de la épica puede aclarar un poco la perspectiva planteada. En Homero, hay dos escenas que, en el interior de la acción narrada, espejan, de un modo similar al que plantea *Bacantes*, el tipo de intimidad ideal que se produce entre el ejecutor de la *performance* épica con su propio público y los efectos que esta intimidad procura producir en el oyente: se trata del momento en que Aquiles, en el canto I de *Ilíada* (vv. 352-427), le narra a su madre, la diosa Tetis, lo que le ha ocurrido con Agamenón. En el canto 23 de *Odisea* (vv. 300-372), es Odiseo quien le hace a su recientemente recuperada esposa Penélope un resumen de sus aventuras. En cada caso,

⁴ ¿*Verías agradablemente lo que es amargo para ti?* (Las citas están tomadas de la edición de Dodds [1968] y han sido confrontadas con la última edición de Seaford [1996]. Todas las traducciones son nuestras).

el oyente, comprometido emocionalmente con aquello que escucha, se conmueve hasta las lágrimas con el relato escuchado. La relación narrador-oyente, en el interior del propio relato épico, sirve de espejo de la esperada relación rapsoda-oyente en el marco de la ejecución del canto épico.

En *Bacantes* la cuestión se complica. Se produce una serie muy amplia de situaciones en las que se relacionan el espectador y el espectáculo contemplado, a las que podríamos clasificar, desde la perspectiva del espectador, y de manera simplificada, en dos posibilidades:

a) La contemplación de una *performance* épica: los espectadores de primer grado –sentados en las gradas- escuchan (como el público de la épica) el relato de un personaje ante otro personaje. Este personaje que escucha es, a su vez, espectador de segundo grado. Pero el relato del mensajero, a su vez, trata acerca de representaciones dramáticas que se produjeron fuera de la escena, ante un testigo diferente, que es, a su vez, espectador de tercer grado o *aludido*;⁵

b) La contemplación de una *performance* trágica: los espectadores de primer grado –sentados en las gradas- contemplan auténticas representaciones trágicas, las que, a su vez, forman el marco de una representación dramática en segundo grado (la cual se desarrolla ante la contemplación de un personaje que es, al mismo tiempo, espectador de segundo grado y personaje de la representación de primer grado que le sirve de marco).⁶

Ambas situaciones permiten explorar el efecto que produce la contemplación de un espectáculo: a) por lo que el espectador real –de primer grado- ve que le pasa al

⁵ El ejemplo paradigmático de estos relatos ante un espectador-personaje son los dos relatos de mensajero de los versos 677-774 y 1043-1153: en la representación teatral, el público contempla cómo un mensajero le relata a Penteo –el espectador en segundo grado- lo que ocurrió en el monte –aquello que constituye la acción dentro de la acción- ante la contemplación de un espectador-personaje de tercer grado (los hombres que habían interrumpido las celebraciones culturales de las ménades tebanas). Sobre los relatos de mensajero en *Bacantes* puede consultarse Buxton (1991: 39-48) y De Jong (1991: 120). Sobre la técnica narrativa en la representación teatral, cfr. Goward (1999).

⁶ Ejemplos paradigmáticos de estas situaciones son, por ejemplo, todo el primer episodio (versos 170-369), en que el espectador ve el modo en que reacciona Penteo ante la contemplación de Cadmo y Tiresias, quienes, a través de un travestimiento, se han convertido en personajes de una representación cultural dionisiaca. Además, la tragedia toda conforma una representación enmarcada, en la medida en que todas las reacciones de Penteo se producen ante este Dioniso que está representando el papel de un profeta de su propio culto, es decir, que está desarrollando una acción dramática secundaria ante la contemplación de Penteo.

personaje-espectador de segundo grado cuando escucha lo que le pasa al espectador del espectáculo narrado, o espectador de tercer grado; y b) por lo que el espectador real –de primer grado- ve acerca del modo en que reacciona el personaje-espectador (de segundo grado) ante la representación enmarcada. De esta manera, ambas situaciones sirven también de espejo respecto del efecto que debe producir la representación teatral sobre el espectador. Es evidente que, en los últimos años de su carrera teatral, el poeta se habría planteado una reflexión acerca del fenómeno del teatro.⁷

Por otra parte, la pregunta acerca del tipo de participación que el espectador obtiene de la representación dramática es ejemplificada aquí, especialmente, con Penteo, quien en las dos situaciones descritas se comporta como personaje de primer grado y espectador de segundo grado, ya que contempla la ejecución y la progresión del culto dionisiaco, que se representa ante sus ojos como en una performance teatral enmarcada. Esta contemplación de Penteo del culto dionisiaco se presenta ante los ojos de los verdaderos espectadores a partir de distintos espacios teatrales:

a) El espacio escénico representa la ciudad de Tebas, la ciudad griega visitada por el profeta del nuevo culto, que proviene del Asia; pero junto con el palacio regio de Tebas (cuya puerta constituye el centro de la escenografía) se ve la tumba de Sémele y las ruinas de su casa, de manera que ya desde un principio este espacio cívico griego se presenta invadido (y, de alguna manera, modificado en su significación) por sus referencias respecto del ámbito sagrado del dionisismo. Cada uno de los cuatro ámbitos del espacio escénico (*orchestra*, *logeion*, *teologeion* y *mechané*) será destacado en esta doble y creciente vinculación entre un espacio cívico en retirada y un espacio sagrado en participación creciente.

b) El espacio extra-escénico, por su parte, se divide en dos ámbitos bien diferenciados: el primero está constituido por los espacios interiores, como la prisión de Penteo desde la que escapa Dioniso; el segundo está constituido por los espacios exteriores, como el monte Citerón, habitado por las recién convertidas ménades tebanas, en donde se celebra el culto dionisiaco y que, en su referencia con la ciudad de Tebas representada en el espacio escénico, termina de definir las conocidas oposiciones o polaridades entre ciudad-campo, adentro-afuera, propio-ajeno, masculino-femenino, diurno-nocturno, etc.

⁷ Cfr., al respecto, Easterling (1991: 49-59).

c) Finalmente, el espacio remoto estará constituido por los lugares desde donde viajan en peregrinación propagandística las ménades asiáticas que acompañan al profeta y que, a través de sus cantos corales, amplían la serie de oposiciones o polaridades que dan sentido a la tragedia, al incluir, además de las anteriores, la oposición entre griego-bárbaro y la que se produce entre un ciudadano incrédulo y un creyente devoto.

Las representaciones de los distintos momentos del culto y los distintos espacios en donde se producen cada uno de los hechos de la tragedia, así como su manera de ser contemplados: de manera abierta (ante todos los espectadores) o cerrada (exclusivamente ante Penteo o algún otro de los personajes) ofrecen una oportunidad para que los asistentes a la *performance* trágica contemplen a los personajes (principalmente a Penteo) en sus diferentes reacciones emotivas ante la visión de un espectáculo siempre cambiante y para que problematice sus propias referencias con el espectáculo contemplado.

Un análisis más detallado de algunos ejemplos nos permitirá apreciar mejor el modo en que Eurípides ha privilegiado la problemática teatral en la última de sus creaciones. Así, por ejemplo, en el comienzo del tercer episodio, un mensajero le cuenta a Penteo la manera en que ha visto a las ménades tebanas mientras cumplían sus ritos en la montaña (vv. 677-774), con la doble instancia de las bacantes en calma y las bacantes en frenesí por la intromisión de un extraño al culto.⁸ El énfasis sobre el aspecto visual del relato está subrayado de manera ostensible, tanto que el mensajero le cuenta a Penteo (y a los espectadores atenienses y a los de toda la posteridad) que se ve obligado a exclamar, ante la contemplación de las bacantes que se despiertan del sueño (vv. 692-694):

αἶ δ' ἀποβαλοῦσαι θαλερὸν ὀμμάτων ὕπνον
ἀνῆξαν ὀρθαί, θαῦμα ἰδεῖν εὐκοσμίας,
νέαι παλαιὰ παρθένοι τ' ἔτ' ἄζυγες.⁹

⁸ Sobre la vinculación de la furia destructiva de las ménades con la sexualidad femenina fuera de control puede consultarse Segal (1984: 195-212), Zeitlin (1982: 129-157) y Seidensticker (1979: 181-190).

⁹ *Unas, arrojando el dulcísimo sueño de sus ojos, se levantaron, erguidas, prodigio de buen orden digno de ver: jóvenes, ancianas y vírgenes aún no uncidas.*

Debe notarse que el mensajero, en el momento de ejecutar ante Penteo este relato, desempeña dos funciones teatrales distintas: es el relator de una acción de segundo grado ante un espectador-oyente, pero al mismo tiempo ha sido espectador de tercer grado del espectáculo de las ménades en calma y en furia. El θαῦμ' ἰδεῖν εὐκοσμίως que aquí se destaca puede aparecer como tal en la medida en que anteriormente el mensajero ha sido espectador de lo que ahora narra. Al final de este mismo relato, cuando la calma ha dejado paso a la furia destructiva de las ménades, el mismo mensajero se sorprenderá nuevamente del espectáculo que ha contemplado: pero no es ya el espectáculo de las ménades ante los ojos de los varones que las contemplan lo que se convierte en un prodigio, sino que el nuevo espectáculo estará constituido por los propios varones griegos que acompañan al mensajero, y que intentaron apresar a las mujeres (vv. 759-760):

ἐς ὅπλ' ἐχώρουν φερόμενοι βακχῶν ὑπο·
οὔπερ τὸ δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν, ἄναξ.¹⁰

Es decir, la reacción de los espectadores de tercer grado ante el espectáculo se convierte, nuevamente, en un espectáculo diferente (¿deberíamos hablar de un espectáculo de cuarto grado?). El compromiso ante la contemplación por parte de este público que se convierte en personaje es uno de los efectos propios de la representación teatral.

El relato del segundo mensajero (vv. 1043-1153) narrará de manera simétrica el momento en que se ha contemplado, en el escenario teatral *aludido* del monte Citerón, a las ménades en calma y su reacción cuando han descubierto la intromisión de Penteo.¹¹ Sin embargo, habrá una clara diferencia entre las conductas del primer mensajero (que se convierte de espectador en personaje) y este Penteo (que se convertirá de espectador de segundo grado -en la medida en que había podido contemplar el modo en que el espectáculo de las ménades le fue descrito por el primer

¹⁰ *Corrieron hacia las armas para llevarlas en contra de las bacantes. Y el espectáculo de estas cosas era algo pasmoso de ver, rey.*

¹¹ Cfr. Barrett (1998: 337-60).

mensajero- en espectador de tercer grado –en la medida en que otro mensajero nos cuenta el modo en que él mismo contempla a las ménades en furia). En este último caso, cuando se ven poseídas por una furia sobrenatural, las ménades tebanas destruyen en rito báquico a aquel que transgredió las prohibiciones rituales y lo convierten de un espectador de tercer grado... en un elemento del decorado escénico: Penteo, muerto y desmembrado, pasa a formar parte de los elementos de culto de las ménades, como el tirso y la hiedra. La progresión de la tragedia hará que este elemento escénico de tercer grado (el público se entera de la manera en que Penteo se convirtió en un objeto del ritual báquico por el relato que el mensajero le hace al coro acerca del modo en que el mismo mensajero lo vio sobre el monte) se convierta en un elemento escénico de la representación de primer grado, visible para los espectadores, cuando la propia Ágave ingrese sobre el espacio escénico con la cabeza de Penteo entre sus manos. La conclusión de Cadmo es muy clara: lo que ha ocurrido sobre el escenario *aludido* (y lo que ocurrirá en el escenario teatral *real*) es un espectáculo doloroso de ver (v. 1244):

Κα. ὦ πένθος οὐ μετρητὸν οὐδ' οἶόν τ' ἰδεῖν,¹²

En ambos casos, los mensajeros han sido espectadores de una representación de dos caras: una plácida y dichosa y la otra espeluznante. Sin embargo, poco podemos decir acerca de sus emociones, ya que sólo nos enteramos de sus reacciones. Por ello, de lo que podemos ser testigos es solamente de las consecuencias de estas emociones: los convierten de espectadores en personajes. De todas maneras, ellos narran lo que han visto al modo en que el rapsoda de la épica narra lo que ha oído; pero el público del teatro no puede observar sus reacciones inmediatas ante la contemplación del espectáculo del que han sido testigos, ya que los hechos ocurren siempre en un espacio alejado del espacio escénico y en un tiempo pasado. Para el espectador de la representación teatral, por lo tanto, su propia reacción se debe manifestar a partir de la confiabilidad respecto de las palabras de los mensajeros. Nuevamente, como en la épica, la verosimilitud de lo narrado depende de la confiabilidad del narrador, y ello presenta a la tragedia como un desafío a la interpretación del público.

¹² ¡Oh, dolor incommensurable e imposible de ver!

Sin embargo, la narración de la relación espectador-espectáculo que traen sobre la escena estos mensajeros tiene una función de una importancia mayor: presenta ante los espectadores teatrales de primer grado, de una manera crecientemente problemática, una cuestión central, que constituye una reflexión sobre esta relación entre el espectáculo y el espectador.

Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el público mismo es espectador de las reacciones de uno de los personajes teatrales ante un espectáculo que contempla ante su propia vista (lo que hemos denominado “la contemplación de una *performance* trágica”): se trata del momento en que Penteo acecha, contempla y reacciona ante diversas circunstancias vinculadas con el culto dionisiaco que tiene ante sus ojos. Estas representaciones del culto tienen un objetivo bien definido por la propia divinidad en el prólogo (vv. 39-42):

δεῖ γὰρ πόλιν τήνδ' ἐκμαθεῖν, κεί μὴ θέλει,
ἀτέλεστον οὔσαν τῶν ἐμῶν βακχευμάτων,
Σεμέλης τε μητρὸς ἀπολογήσασθαί μ' ὑπερ
φανέντα θνητοῖς δαίμον' ὄν τίκτει Δί.¹³

La finalidad de la aparición de Dioniso y de todas las celebraciones culturales que lo acompañan es didáctica: procuran enseñar a la ciudad y al rey que también ellos deben participar de estas celebraciones. Estas celebraciones se convierten, entonces, en espectáculos didácticamente preparados por el dios, y son presenciados por Penteo a la vista de los verdaderos espectadores. Entre estas celebraciones espectaculares presenciadas por el rey se encuentran, por ejemplo, la ejecución de un segmento del culto dionisiaco por parte de las ménades asiáticas sobre el escenario teatral, en el momento de celebrar el himno que constituye la párodos de la tragedia; la escena del primer episodio, en que su abuelo Cadmo y el profeta Tiresias se visten como bacantes ellos mismos para ir a celebrar el culto; los milagros del palacio que dejan libre a este profeta, al que el rey había apresado bajo la acusación de haber traído este culto

¹³ *Pues es necesario que, aunque no quiera, comprenda esta ciudad, ya que continúa sin participar de las celebraciones de mis ritos báquicos, que yo debo defender a mi madre Sémele, apareciéndome ante los hombres como el daímon al que engendró con Zeus.*

desconocido.¹⁴ Después de esta última situación, el espectáculo se muda, junto con Penteo travestido en bacante (es decir, asumiendo la función de un actor), al espacio extra-escénico exterior, en el monte. Si los espectadores han podido escuchar el modo en que los mensajeros contaron lo que vieron, solamente en el caso de Penteo es posible que los propios espectadores puedan observar las reacciones del personaje ante la misma contemplación de un fenómeno que lo atormenta. En esta perspectiva, serán los espectadores de primer grado, sin la mediación de declarantes, los testigos de las reacciones del personaje ante la contemplación de lo que ocurre.

Hemos analizado brevemente la significación de los espacios extra-escénicos en función de lo que denominamos la contemplación de una *performance* épica. Tanto el monte Citerón en el que se desarrolla el nuevo culto con las mujeres tebanas, cuanto el espacio remoto, es decir, las lejanas regiones del Asia desde donde vienen las ménades auténticas que acompañan al profeta, están también plenos de un significado vinculado con este culto. Pero ello no será todo. El espacio escénico, por su parte, aquel sobre el que se representan los dos primeros grados de la *performance* teatral, merece una atención especial. Creemos que Eurípides ha pretendido definir de manera completa los cuatro ámbitos del espacio escénico de *Bacantes* a partir de su relación con el mismo significado del espacio extra-escénico y remoto, es decir: con el dionisismo.

Así, no debe sorprender que el comienzo de la obra esté marcado por Dioniso cuando habla desde el θεολογεῖον, el techo de la σκηνή desde donde hablan ordinariamente los dioses.¹⁵ Pero también al final de la tragedia veremos la aparición *ex machina* de la divinidad, que se presenta y pronuncia su profecía. En los dos momentos de la representación, estos espacios quedan definidos como espacios sagrados por la participación indiscutible del dios en su apariencia de tal. Las posturas críticas racionalistas han querido ver en esta apertura y cierre divinos de la tragedia una ironía del poeta, que mostraría en estas estructuras estereotipadas de la obra la versión del mito tal como la conoce la tradición, cuando en realidad, en el cuerpo mismo de la tragedia, la acción habría seguido un camino diferente.¹⁶

¹⁴ Cfr. Fisher (1992: 179-188).

¹⁵ Cfr. sobre esta cuestión Said (1989: 107-136).

¹⁶ Es lo que opinan, sobre todo, Verrall (1885, 1910 y 1914), Norwood (1908 y 1954), Nestle (1901, 1941 y 1987), Greenwood (1972) y Murray (1966).

Sin embargo, si analizamos con detalle veremos que las cosas se presentan de manera diferente: este espacio del *theologeion* y de la *mechané* definen el primer grado de la representación teatral. Lo que ocurre en medio, en el cuerpo de la tragedia, es una representación teatral de segundo grado. En ambas representaciones, el espacio juega el mismo papel: el papel del espacio sagrado. Sin embargo, mientras en la representación marco este espacio sagrado es absolutamente claro por la presencia de la divinidad sobre la escena, en la representación enmarcada este espacio se configura de manera paulatina.¹⁷ Para comprender este proceso, hemos recurrido a la descripción de David Wiles (2003: 24-25), quien describe las distintas maneras en que se configura el espacio sagrado.

Según el autor mencionado, la cultura occidental conoció tres formas básicas del espacio o el lugar divino: en primer lugar, una sección de un páramo, o una piedra o un árbol muy viejo; en segundo lugar, la tumba; la tercera forma es definida por la manera en que el simbolismo interno de alguna conducta se relaciona con una orientación hacia el este. El *λογεῖον* en que se desplazan y hablan los actores no implica ningún contraste con los otros espacios. Por el contrario, está marcado por la presencia de la tumba de Sémele, muerta por la sorpresiva manifestación del rayo de Zeus, aún humeante al comienzo de la obra; pero, además, las narraciones de los mensajeros, la presencia de Cadmo y de Tiresias travestidos en Bacantes y los milagros del palacio que dejan escapar al profeta del nuevo culto, todo ello alude a un espacio divino que irrumpe dentro del espacio cívico. Incluso, todas las acciones están orientadas en la relación con el profeta y las ménades que llegan desde el este. Nada definitivo, en todo caso, pero siempre se plantea como un desafío de interpretación. Todo ello debería llevar a Penteo y a los espectadores en una dirección. Lo exótico, lo ajeno, lo femenino y nocturno, el éxtasis orgiástico, se han hecho presentes sobre Tebas, la ciudad griega. Todos pueden verlo. Todos pueden conmoverse ante la contemplación del contraste entre este emocionalismo ajeno y el racionalismo incomprensivo de Penteo.¹⁸

Sin embargo, no queremos decir con esto que el poeta hubiera pretendido difundir a través de su obra, al modo de un propagandista religioso, los beneficios de la

¹⁷ Sobre la diferente significación del espacio teatral, cfr. McAuley, G. (1999).

¹⁸ Sobre racionalismo e impiedad en Eurípides puede consultarse Lefkowitz (1989: 70-82) y (1987: 149-166). También Yunis (1998).

religiosidad dionisiaca,¹⁹ ni que intente de alguna manera un camino intermedio que permita alguna conciliación entre racionalismo e irracionalismo.²⁰ El último ámbito del espacio escénico terminará de configurar un significado nuevo para la tragedia.

El punto de partida para el análisis de este espacio de la orchestra está constituido por el canto inicial del coro. Y no se trata solamente del contenido de este canto, tantas veces analizado.²¹ Por el contrario, algo más importante aún que el contenido de este canto lo constituye el significado que las propias mujeres le asignan al espacio de la orchestra.

Las ménades asiáticas han abandonado el Tmolos, en Lidia, para acompañar al profeta que anuncia la nueva religión de Dioniso. En estas circunstancias, y cuando ingresan a Tebas por primera vez, entonan el himno inicial de la tragedia. Cuando este coro de mujeres asiáticas ingresa a escena, su canto representa una clave importantísima para la interpretación y para la comprensión de algunos aspectos del culto dionisiaco del cual surgió el propio teatro.²² El coro de mujeres asiáticas explica lo que constituye el fundamento mítico de sus creencias y, al mismo tiempo, describe el tipo de rituales que practican.²³ A partir de esta doble explicación por parte del coro de bacantes asiáticas en su primer ingreso a escena, procuramos analizar su canto en una doble referencia: respecto de la consideración de estos rituales como un ejemplo de los mismos cultos que dieron origen al teatro clásico y respecto de la interpretación general de la tragedia como una reflexión sobre el propio quehacer teatral por parte de su autor.

La párodos se divide en un breve preludeo (vv. 64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Lo primero que hacen las mujeres en el preludeo, antes del comienzo del canto propiamente dicho, es pedir el silencio sagrado previo a la celebración cultural (vv. 68-71):

τίς ὀδῶ τίς ὀδῶ; τίς;

¹⁹ Es lo que opinan, entre otros, Gregoire (1961), Jeanmaire (1951), Lesky (1976), Roux (1970 y 1972), Festugière (1969 y 1972), Lacroix (1976) y Rivier (1944 y 1958).

²⁰ Es lo que han intentado, sobre todo, Dodds (1968), Kauffmann (1978), Jaeger (1985), Kirk (1970), Schmidt (1940), Conacher (1967), Romilly (1971 y 1974), Schaerer (1958), Grube (1941), Oranje (1984), Tovar (1960), Webster (1967) y Winnington-Ingram (1948).

²¹ Sobre los coros en Eurípides puede verse Parry (1978: 145-225), y sobre la párodos de *Bacantes*, Festugiere (1972).

²² Cfr., entre la copiosa bibliografía, Rodríguez Adrados (1983).

²³ Cfr. Seaford (1981: 252-275).

μελάθροισ ἔκτοπος ἔστω, στόμα τ' εὐφη-
μον ἅπας ἐξοσιούσθω·
τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ
Διόνυσον ὑμνήσω.²⁴

La *orchestra*, y el teatro mismo (en tanto espacio de la representación escénica, que incluye a los actores y a los espectadores) se convierten de este modo en el lugar donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. Los dos versos finales de esta introducción anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación: “Pues siempre entonaré a Dioniso un himno, cumpliendo con los ritos acostumbrados”. Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto, así como la danza y la música que acompañan este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en el espacio de la representación cultural. Los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, y al mismo tiempo, en testigos y en participantes de una ceremonia de culto. El silencio sagrado pedido por las ménades a los personajes de la tragedia se dirige también a los propios espectadores, que se convierten entonces en partícipes de la ceremonia cultural. El valor de este aspecto termina de dibujar el significado de los espacios escénicos de *Bacantes*.

Penteo, a lo largo de la tragedia, ha sido un testigo privilegiado de estas celebraciones. Escucha a las mujeres del coro, dialoga con el profeta de su culto, intenta apresarlos y fracasa, porque los milagros del palacio liberan inmediatamente al profeta, tal como él mismo lo había anticipado. El culto que se representa sobre el escenario, y del cual Penteo y el público son testigos y partícipes, tiene dos aspectos: la calma y la felicidad de las ménades integradas a la naturaleza, la furia destructiva en contra de aquel que se atreve a desafiar las prohibiciones sagradas. La representación de la tragedia es una actualización de este doble aspecto del culto dionisiaco y, al mismo

²⁴ *¿Quién hay en el camino? ¿Quién hay en el camino? ¿Quién? ¿Que se retire hacia sus moradas, y que toda boca guarde el silencio sagrado! Pues siempre entonaré a Dioniso un himno, cumpliendo con los ritos acostumbrados.*

tiempo, una actualización del efecto que la tragedia produce en aquellos que participan de su representación.²⁵

Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. La tragedia no trata meramente de la difusión de un credo religioso. Eurípides, por el contrario, reflexiona acerca de los efectos de la contemplación de un espectáculo, y con ello, también, acerca de la significación de la tragedia como género artístico. Para cumplir su objetivo, contrasta el resultado que debe esperarse de la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos pero incapaz de comprender su valor sagrado y, por tanto, con una nula reacción ante ellos: ante tanto espectáculo, él no tiene, en realidad, competencia para ver. No hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico por parte del personaje. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. Pero no reacciona ni saca conclusiones. Pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender. El mundo entero es un teatro, y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente de la de Penteo, a una reacción que sea capaz de devolverle a la representación teatral (y, por lo tanto, al propio mundo) la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto con estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón, pero que son ineptos para comprender la sacralidad del mundo (del teatro) que les toca habitar.

Bibliografía

- BARRETT, J. (1998) "Pentheus and the spectator in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 119: 337-60.
- BUXTON, R. (1991) "News from Cithaeron: narrators and narratives in the *Bacchae*", *Pallas* 37: 39-48.
- CONACHER, D. J. (1967) *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto and London.

²⁵ Cfr. Reynolds-Warnhoff (1997: 77-103).

- DE BOUVRIE, S. (1997) "Euripides' *Bakkhai* and Maenadism", *Classica et Mediaevalia* 48: 75-114.
- DE JONG, I.J.F. (1991) *Narrative in drama: the art of the Euripidean messenger-speech*, Leiden: *Mnemosyne* Supp. 116.
- DODDS, E. R. (1968) *The Bacchae of Euripides*, London.
- EASTERLING, P.E. (1991) "Euripides in the theatre", *Pallas* 37: 49-59.
- FESTUGIERE, J. (1969) *De l' essence de la tragédie grecque*, Paris.
- FESTUGIERE, J. (1972) "La signification religieuse de la parodos des Bacchantes", "Les mystères de Dionysos", y "Ce que Tito-Livio nous apprend sur les mystères de Dionysos", en *Études de religion grecque et hellénistique*, Paris.
- FISHER, R. K. (1992) "The 'palace miracles' in Euripides' *Bacchae*: a reconsideration", *AJPh* 113: 179-188.
- GARCÍA GUAL, C. (1975) "Dioniso en la tragedia", *Helmántica* XXVI: 185-198.
- GOLD, B. K. (1977) "Εὐκοσμία in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 98: 3-15.
- GOWARD, B. (1999) *Telling Tragedy: Narrative Technique in Aeschylus, Sophocles and Euripides*, London.
- GREENWOOD, L. (1972) *Aspects of euripidean tragedy*, New York.
- GREGOIRE, H. (1961) *Euripide. Les Bacchantes*, Tome VI, Paris.
- GRUBE, G. (1941) *The Drama of Euripides*, London.
- IERANO, G. (1991) "Forme della necessità nelle *Baccanti* di Euripide", *Dioniso* LXI: 45-60.
- JAEGER, W. (1967) *Paideia*, México.
- JEANMAIRE, H. (1951) *Dionysos*, Paris.
- KALKE, Ch. (1985) "The making of a Thyrsus: the transformation of Pentheus in Euripides' *Bacchae*", *AJPh* 106: 409-426.
- KAUFFMANN, W. (1978) *Tragedia y filosofía*, Barcelona.
- KIRK, S. (1970) *The Bacchae of Euripides*, Prentice Hall.
- LACROIX, M. (1976) *Les Bacchantes d' Euripide*, Paris.
- LEFKOWITZ, M. (1987) "Was Euripides an atheist?", *Studi italiani di filologia classica* 3a (ser. V): 149-166.

- LEFKOWITZ, M. (1989) "'Impiety" and "atheism" in Euripides' dramas", *CQ* 39: 70-82.
- LESKY, A. (1976) *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- MCAULEY, G. (1999) *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor.
- MURRAY, G. (1966) *Eurípides y su tiempo*, México (1ra edición inglesa de 1913).
- NESTLÉ, W. (1901) *Euripides: Der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart.
- NESTLÉ, W. (1941) *Von Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart.
- NESTLÉ, W. (1987) *Historia del espíritu griego*, Barcelona.
- NORWOOD, G. (1908) *The riddle of the Bacchae*, London.
- NORWOOD, G. (1920) *Greek Tragedy*, Boston.
- NORWOOD, G. (1954) *Essays on Euripidean Drama*, Berkeley.
- OLSON, S. D. (1989) "Traditional Forms and Euripidean Adaptation: the Hero Pattern in *Bacchae*", *CW* 83, N° 1: 25-28.
- ORANJE, H. (1984) *Euripides' Bacchae. The Play and its Audience*, Leiden.
- PARRY, H. (1978) *The lyric poems of Greek tragedy*, Toronto-Sarasota.
- REYNOLDS-WARNHOFF, P. (1997) "The Role of *to sophon* in Euripides' *Bacchae*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 57: 77-103.
- RIVIER, A. (1944) *Essai sur le tragique d' Euripide*, Lausanne.
- RIVIER, A. (1958) "L' elemento demonique chez Euripide", en *Fondation Hardt pour l' etude de l' antiquité classique, Tome VI, Euripide*, Geneve.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1983) *Fiesta, comedia y tragedia*, Madrid.
- ROMILLY, J. (1971) *L' évolution du pathétique, d' Eschyle à Euripide*, Paris.
- ROMILLY, J. (1974) *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris.
- ROUX, J. (1970 y 1972) *Euripide. Les Bacchantes. Introduction, texte et traduction y Commentaire*, Paris.
- SAID, S. (1989) "L' espace d' Euripide", *Dioniso*, LIX 2: 107-136.
- SCHAERER, A. (1958) *L' homme antique et la structure du monde intérieur*, Paris.
- SCHMIDT, J. (1940) *Geschichte der griechischen Literatur*, München, I, 3.
- SEAFORD, R. (1981) "Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries", *CQ* 31: 252-275.

- SEAFORD, R. (1987) "Pentheus' Vision: *Bacchae* 918-22", *CQ* 37: 76-78.
- SEAFORD, R. (1996) *Euripides Bacchae. With Introduction, Translation and Commentary*, Warminster-England.
- SEGAL, Ch. (1982) *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.
- SEGAL, Ch. (1984) "The menace of Dionysus: Sex roles and reversals in Euripides' *Bacchae*", en Peradotto, J. and Sullivan, J. (Eds.) *Women in the ancient World*, USA: 195-212.
- SEGAL, Ch. (1986) *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*, Ithaca and London.
- SEGAL, E. (1991) "Euripides: Poet of Paradox", en *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford: 244-253.
- SEIDENSTICKER, B. (1979) "Sacrificial ritual in the *Bacchae*" in G.W. Bowersock et al. (eds.), *Arktouros: Hellenic studies presented to B.M.W. Knox*, Berlin: 181-190.
- TOVAR, A. (1960): *Eurípides. Tragedias. Las Bacantes- Hécuba*, Volumen II, Barcelona.
- VERNANT, J. P y otros (1993) *El Hombre griego*, Madrid (traducción al español del original *L'Uomo greco*, Roma-Bari, 1991).
- VERRALL, A. (1895): *Euripides, the Rationalist*, Cambridge.
- VERRALL, A. (1910) *The Bacchantes of Euripides and other essays*, London.
- VERRALL, A. (1914) *Euripides, the Rationalist, a study in the history of art and in religion*, London.
- WEBSTER, T. B. L. (1967) *The Tragedies of Euripides*, London.
- Whitehorne, J. (1986) "The Dead as Spectacle in Euripides' *Bacchae* and *Suppliants*", *Hermes* 114: 59-72.
- WILES, D. (2003) *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge.
- WINKLER, J. y Zeitlin, F. (Eds.)(1992) *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, New Jersey.
- WINNINGTON-INGRAM, R. (1948) *Euripides and Dionysus*, Cambridge.
- YUNIS, H. (1998) *A New Creed: Fundamental Religious Beliefs in the Athenian Polis and Euripidean Drama*, *Hypomnemata* 91: Göttingen.

ZEITLIN, F. (1982) "Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter",
Arethusa 15, N° 1-2: 129-157.