

01064

2
2g.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLASICAS

**EL TEXTO ESCENICO DE LAS
BACANTES DE EURIPIDES**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER LA
MAESTRIA EN LETRAS CLASICAS**

P R E S E N T A:

**MARIA DEL CARMEN GONZALEZ
QUIJANO DE CHUAQUI**



**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES**

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1991



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE DE LA OBRA

	pág.
Prólogo	1
Capítulo I - La dramaturgia griega.	
1 Sobre interpretaciones y textos	7
2 El arte de interpretar: la crítica y la traducción	10
Capítulo II - Mito y dramaturgia	24
Capítulo III - Conceptos modulares de la semiótica teatral	
1 Historia, teorías, crítica	46
2 Modelo para analizar un texto escénico	53
3 Rasgos característicos de la dramaturgia griega	68
Capítulo IV - Análisis de <i>Las Bacantes</i> :	
1 Acotaciones	84
2 Elementos de la obra que permanecen constantes:	86
a) Estructura de la Tragedia.	
b) Reparto de papeles (modelo actancial).	
c) Ejecutantes	
d) Vestuario	
e) Escenario	
3 Elementos en acción:	108
Prólogo	
Episodios I a V	
Éxodo	
Capítulo V - La música en <i>Las Bacantes</i>	
1 La música modal griega	129
2 La danza y la mímica	153
3 Análisis del Párodos, los cinco Estásimos y el Éxodo	168
Epílogo	182
Cronología	193
Glosario de términos teatrales	194
Bibliografía	199

Prólogo

Antes de iniciar el estudio de *Las Bacantes* es necesario decir unas palabras sobre el enfoque y la forma en que se va a manejar el material. El público al que está destinado no es solamente el de especialistas en Filología Clásica, sino que comprende también a todos los amantes de las artes griegas y, en especial, a los críticos literarios, teatrófilos y musicólogos. Pienso, sobre todo, en los estudiantes universitarios de Literatura --sea ésta española, francesa, inglesa, etc.-- quienes, cualquiera que sea la época en que se especialicen, si desean hacerlo en profundidad, deben conocer las fuentes grecolatinas; sin embargo, no cabe exigirles que lo hagan, pues llegar a ellas implica un trabajo muy arduo. Son ya muy pocas las universidades que imparten cursos de lenguas clásicas, por lo que los textos y el conocimiento de la Antigüedad llegan tamizados a través de las buenas traducciones y distorsionados a través de las deficientes o definitivamente malas. El problema de encontrar un método de transmisión adecuado no es exclusivo de nuestra época, pero quizá se ha vuelto más agudo. Quienes han deseado acercarse a ese mundo suelen quejarse de que muchos maestros y eruditos, más que ser una ayuda, son un obstáculo: sea por la forma tan árida en que imparten sus conocimientos, sea por la oscuridad o pedantería con la que los envuelven. Veamos unos ejemplos, de diversas épocas, extraídos de *La tradición clásica* de Gilbert Highet ¹:

1) Estaba un poeta en un corrillo leyendo una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas... que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba; y a la oscuridad de la obra (que era tanta que no se veía la mano) acudieron lechuzas y murciélagos. Quevedo, *La hora de todos y la fortuna con seso*.

¹ Citas: 1) I, 178; 2) II, 185; 3) II, 295; 4) II, 296. En la espléndida traducción de Antonio Alatorre, con excepción del número dos, cuyo texto aparece en el original.

Byron (1788-1824), quien amaba tanto la cultura helena que acabó dando su vida por liberar a Grecia de Turquía, escribió en su extenso poema *Childe Harold's Pilgrimage*, iv, 75-6:

2) Quien lo desee, que hurgue en sus recuerdos para hacer citas con clásico arrobo y despierte las montañas con ecos latinos; mi aversión es demasiada como para reconquistar, por el bien del Poeta, la enseñanza de aquellas pesadas lecciones, medidas a fuerza palabra por palabra en mis aborrecidos años de escolar.

El historiador Edward Gibbon (1732-94), relata en sus memorias:

3) La suma de mis adelantos en la Universidad de Oxford se limita a 3 o 4 comedias latinas; y aun un estudio de un elegante clásico, que pudo haberme ilustrado con una comparación entre el teatro antiguo y el moderno, se redujo a una seca y literal interpretación del texto del autor.

Por último, y ya en este siglo, el gran estudioso de la literatura griega, C. M. Bowra, narra "la anécdota del catedrático que presentó a sus alumnos una de las más grandes tragedias griegas con estas palabras":

4) Jóvenes, en este curso van a tener el privilegio de leer el *Edipo en Colono* de Sófocles, que es un verdadero tesoro de peculiaridades gramaticales.

En el México actual los estudios clásicos padecen de lo mismo: mucha gramática y acopio de datos eruditos, pero escasa comprensión verdadera; con el agravante, además, de que la labor filológica se hace principalmente en Europa y aquí se recoge y reproduce sin mayores afanes críticos. Habría que recomendar a estudiantes y lectores que, cuando sientan que los griegos se les están convirtiendo en estatuas de mármol, se apresuren a sumergirse en la mitología y en la comedia helena, a fin de recuperar el contacto con ese pueblo mediterráneo tan lleno de vitalidad y sentido del humor; pues no sólo eran capaces de reírse de sí mismos, sino --cosa insólita-- hasta de sus propios dioses.

Mi intención es situar esta obra específica en un amplio contexto cultural, que lo mismo abarque aspectos literarios, que mitológicos, históricos, musicales y teatrales. En lo que toca a este último, se pondrá énfasis en la lectura dinámica del texto dramático y se ofrecerá un sencillo modelo de análisis que permite manejar los elementos fundamentales de una 'puesta en escena' virtual de manera más ordenada y fructífera, por estar englobados jerárquicamente dentro de un sistema. A partir de los conocimientos que tenemos de la dramaturgia griega y de su interpretación (Capítulos I y II) y dentro del marco conceptual del modelo (Capítulo III) aplicado a la obra (Capítulos IV y V) considero que es posible hacer una *reconstrucción* bastante cercana de *Las Bacantes* sobre un escenario. Es obvio que dicha reconstrucción no puede ser sino relativa, dada la distancia temporal y cultural que nos separa del teatro griego; el hecho mismo de aplicar teorías analíticas de este siglo a una obra escrita hace veinticuatro crea una perspectiva muy distinta de la que pudo tener Aristóteles, quien si bien escribió su *Poética* a un siglo de distancia de los tres grandes dramaturgos, tuvo la oportunidad de ver representadas algunas de sus obras de manera muy semejante a la del público que las presencié por primera vez.

Tratar de satisfacer a un público tan amplio puede entrañar serios peligros, pues los especialistas podrían quejarse de que el tratamiento es demasiado sencillo y los no especialistas por parecerles demasiado complejo. Un caso específico es la terminología en griego: los primeros la necesitan, en tanto que para los segundos puede o no ser de utilidad. Trataré de reducirla al mínimo indispensable; para los filólogos aparecerá en el alfabeto griego, para el lector general habrá una transliteración --por supuesto, a quien no le interese la terminología ni siquiera en abecedario latino, puede saltársela sin remordimiento alguno--. Los vocablos serán transliterados siguiendo en su mayoría las normas internacionales, con unas cuantas excepciones: se respetará la acentuación griega, no se marcará la longitud de las vocales y

se españolizará la reproducción de algunas letras.

El griego, como toda lengua viva, sufrió muchas transformaciones en los más de mil años que van de la época homérica (principios de la escritura) a fin de la helenística (conclusión de la "Antigüedad"); además, durante siglos no existió una lengua homogénea en la Hélade, pues estaba dividida en cuatro grandes dialectos que, a su vez, se subdividían en alrededor de veinte. En el transcurso de la época helenística fue surgiendo una lengua común o *koiné*, en la que predominó el griego "clásico", es decir, el dialecto jonio hablado en la zona dominada por Atenas --la capital cultural de la Hélade-- y llamado jónico-ático. Las normas de transcripción pretenden reproducir el griego ateniense culto del siglo V según la forma de pronunciar "erasmiana", propuesta por Erasmo de Rotterdam en 1528. Esta reconstrucción --a pesar de que por razones obvias no puede ser comprobada-- se basa en principios fonéticos lo suficientemente sólidos como para ser confiable. Sin embargo, a tres fonemas se les asigna una pronunciación que corresponde en realidad a una etapa posterior: en el siglo V los sonidos representados por las letras ϕ , χ , θ no sólo eran oclusivos sordos (p, t, k), sino que además eran aspirados, es decir, incluían un leve "soplo", representado por una ^h: p^h, k^h, t^h. Posteriormente perdieron la aspiración y se convirtieron en sonidos que podemos representar mediante la f y j españolas y la th inglesa, respectivamente. Es decir, lo que en la época clásica se pronunciaba p^hilosoph^hía, k^hitón y t^heogonía, en la helenística pasó a ser *filosofía*, *jitón* y *theogonía*. Transcribo estas tres letras en su segunda pronunciación, que es la usual.

En la tabla de equivalencias que reproduzco a continuación aparecerá entre corchetes la forma internacional (cuando he introducido un cambio) y, además, se marcarán con un asterisco los sonidos que presentan dificultad al hispanohablante.

α a	β b
γ [gh] gue, gui	δ d
ε e	ζ z *ds o s sonora
η e	θ th * th inglesa
ι i	κ k ke, ki
λ l	μ m
ν n	ξ x como en axioma
ο ο	π p
ρ r siempre suave	σ s
τ t	υ y * ù francesa
φ [ph] f	χ [kh] j
ψ ps	ω ο

En griego algunas vocales iniciales llevaban un "espíritu áspero" --que será transliterado como h--, el cual indicaba que había una aspiración ante la vocal (pronunciada como el inglés *he*, *hers*, no como se pronuncia la *j* en el centro de México); así, por ejemplo, el griego *ὀριζόντιος*, será transliterado *horizóntios* = "horizontal".

A fin de que el texto se lea con fluidez se tratará de aligerarlo lo más posible de abreviaturas, citas bibliográficas y notas al pie de página. Para empezar, deberá entenderse que todos aquellos acontecimientos de la Antigüedad griega que se mencionen ocurrieron antes de nuestra era, a *menos que se especifique lo contrario*; con lo cual nos salvaremos de multitud de "a. de n.e." y sólo encontraremos escasos "de n.e." (=de nuestra era), puesto que los tres grandes dramaturgos griegos vivieron en el siglo v, y en raras ocasiones mencionaré a autores de la Grecia romanizada, como Plutarco, del S. i de n.e. La bibliografía aparecerá al final; en el cuerpo de la obra las citas --libres de toda clase de abreviaturas latinas-- estarán entre paréntesis y en la siguiente forma: el apellido del autor y un número que indica la o las páginas, por ejemplo: (Gaster: 201) o (Kirk: 114-126) o (Kirk: 34

y 95); si empleo dos o más obras de un mismo autor, antes del número indicador de páginas se encontrará el título abreviado de la obra; así, tendríamos: (Dodds: *Bac.*, 34) y (Dodds: *Greeks*, 78); en tanto que si la obra de un autor consta de dos o más volúmenes la cita será: (Highet: I,34) y (Highet: II,126). Por último, cuando reproduzca un pasaje de *Las Bacantes* o de alguna otra tragedia, estarán entre paréntesis --después de las comillas que cierran la cita-- unos números que indican los versos del texto.

CAPITULO I

La dramaturgia griega

"Una verdad que no es interpretada es
tan inútil como el oro sin desenterrar."
Lytton Strachey

1 SOBRE INTERPRETACIONES Y TEXTOS

Las obras escritas en torno al teatro griego se cuentan por miles: los dramaturgos y sus obras han sido analizados con tal minucia y desde tal diversidad de ángulos que pareciera que estamos ante una cantera agotada. Sin embargo, quizá puedan descubrirse vetas inexploradas y, ciertamente, aún es posible aventurar nuevas interpretaciones. El teatro griego clásico, tal como se representó, es un hecho cultural irrecuperable: de manera que nos hemos contentado con *leerlo* como una narración que se desarrolla linealmente en el tiempo a través de una sucesión de parlamentos. Pero ¿por qué no abordarlo con una actitud más activa y más creativa? : a la vez que realizamos la lectura podemos *verlo* como una acción donde actores, cantantes, bailarines y múltiples elementos escenográficos concurren simultáneamente en un espacio tridimensional y *escucharlo* como una sucesión alternada de partes habladas y partes cantadas.

La interpretación que deseo presentar pone especial énfasis en el hecho de que tanto la tragedia como la comedia eran obras musicales. En general, el análisis de las secciones líricas se reduce a señalar ciertas características formales (la estructura estrófica o el tipo de pies y sus combinaciones), como si la métrica y la rítmica fueran lo mismo o la letra y la melodía de una canción fuesen indiferenciables; en otras palabras, se dice "tal poema está en tal metro", como si ese dato bastara para caracterizarlo; de la misma manera podríamos decir: "tal canción es una marcha", pero fuera de saber que está en un compás de 2/4

necesitaríamos conocer más datos para saber en qué ocasión ejecutarla, puesto que hay marchas fúnebres, nupciales, militares, etc. Si bien abundan los estudios sobre métrica, en cambio, en lo que a la música respecta, pareciera que con apuntar "esta parte es cantada" no hubiera más por decir. El que se haya perdido la música griega en general y la del teatro en particular --con excepción de unas cuantas partituras fragmentarias de difícil interpretación-- no nos impide obtener, a partir de una gran variedad de textos y de las obras teatrales mismas, la información suficiente para re-crear el sentido del mundo musical heleno.

Ese mundo sonoro está mucho más alejado de nosotros que gran parte de las expresiones artísticas de la Antigüedad, las cuales están incorporadas en mayor o menor medida a la cultura occidental. Por una parte, ni en el griego moderno ni en las lenguas derivadas del latín se conserva la distinción entre vocales largas y breves, lo que nos impide escuchar o recitar la poesía griega clásica, que se basaba en la cantidad silábica; por otra parte, la música helena era una música modal --del género de la que hoy se escucha en la India y los países árabes--, muy diferente a la música polifónica a la que estamos acostumbrados. En el Capítulo V habré de extenderme sobre el tema, pero es necesario que el lector tenga presente que cuando se haga mención de melodías e instrumentos debe tratar de ubicarlos dentro de un ámbito acústico oriental o, por lo menos, no cometer el error etnocentrista de pensar que nuestra realidad musical es la única o necesariamente la mejor.

Para realizar el tipo de interpretación que deseo hacer sobre la dramaturgia griega me valdré de los conceptos básicos de la Semiología teatral, los cuales habré de explicar en el Tercer Capítulo y habré de poner en práctica, en el Cuarto y Quinto, al analizar *Las Bacantes* de Eurípides. El primer paso consiste en establecer la diferencia entre texto literario y texto escénico: el primero es siempre el mismo --aún en su forma traducida-- y el segundo varía con cada puesta en escena, y, en menor grado, con

cada representación; así, tanto el estudio crítico como la apreciación estética de cada uno también deberán ser diferentes.

En palabras de Anne Ubersfeld:

"la actitud 'intelectual' clásica es la de privilegiar el texto y no ver en la representación sino la expresión y el traslado del texto literario. La tarea del director sería la de 'traducir a otra lengua' un texto hacia el cual su primer deber es el de permanecerle 'fiel'. Actitud que supone una idea de base: la de la equivalencia semántica entre el texto escrito y su representación... [lo que equivale a decir que] el contenido y la forma de la expresión permanecen idénticos cuando se pasa del sistema de signos-texto al sistema de signos-representación... El conjunto de signos visuales, auditivos y musicales creado por el director, el escenógrafo, los músicos y los actores constituye un sentido (o una pluralidad de sentidos) que rebasa al conjunto textual. Y, además, en la infinidad de estructuras virtuales y reales del mensaje del texto literario (la poética), muchas desaparecen o no pueden ser percibidas, pues las suprime el sistema mismo de la representación... Dependiendo de la forma de escritura y de la forma de representación la coincidencia entre ambos conjuntos será más o menos estrecha." (*Lire le théâtre* pp. 15-16)

Por su parte, Keir Elam en *The Semiotics of Theatre and Drama* arguye que en vez de dar prioridad al texto literario "es igualmente legítimo decir que el texto escénico condiciona la articulación misma del texto dramático. El hecho de no estar completo --es decir, el constante apuntar desde el interior del diálogo a un contexto no descrito-- sugiere que el texto dramático está radicalmente condicionado por su calidad escenificable, en otras palabras, está determinado por su necesidad de una contextualización escénica, e indica constantemente su alianza con las condiciones físicas de la representación, sobre todo con el cuerpo del actor y su habilidad para materializar el discurso dentro del espacio escénico." (p. 209) La fórmula de transacción y, quizá, la más acertada, pertenece a Paola Gullì Pugliati (citada por Elam: 209): "Las unidades de articulación del texto dramático no deben ser concebidas como unidades del texto lingüístico traducibles a una práctica escénica, sino más bien como una transcripción lingüística de una potencialidad escénica que es la fuerza motivadora del texto escrito." Mi labor va a

consistir en hacer explícita esa potencialidad a través del texto escrito. Es decir, no haré una semántica del texto literario, sino que intentaré construir un texto escénico a partir de *Las Bacantes*.

2 EL ARTE DE INTERPRETAR: LA CRITICA Y LA TRADUCCION

La literatura griega ha desempeñado un importantísimo papel en la conformación de la llamada cultura occidental. El hecho de que haya podido transmitirse y difundirse se debe en gran parte a que fue traducida, primero al latín y después a otras lenguas. En el caso específico de la Tragedia y la Comedia griegas, si bien pueden ser leídas por el cada vez más reducido grupo de personas capaces de entenderlas en el original, la traducción resulta indispensable cuando se pretende llevarlas a escena. La necesidad de traducir es manifiesta; sin embargo, encontrar la manera idónea de realizar el trasvase ha sido durante siglos causa de polémicas, y aun hoy en día no se ha encontrado una respuesta que satisfaga a todos.

Se dice que el primer traductor literario (*μεταφραστής*, *metarastés*, "el que explica, parafrasea, traduce, interpreta") fue Livio Andrónico, un griego que, llevado a Roma como esclavo, ahí se convirtió en maestro de literatura, actor y autor teatral y, hacia el 250 puso la *Odisea* en palabras latinas. (Highet: *La tradición clásica*, I, 169) Siglos después, al derrumbarse el Imperio Romano, la lengua griega se fue olvidando en la parte occidental, pero se mantuvo en la oriental, es decir, en Bizancio. La historia se repite cuando Europa empieza a recuperar dicha lengua en el S. xiv: Petrarca tomó lecciones de griego con un monje llamado Barlaam y en 1360 un discípulo de éste, Leonzio Pilato, fue contratado por el gobierno florentino --a instancias de Boccaccio-- para dar clases y hacer algunas traducciones al latín, de las cuales se conocen pasajes de Homero, de la *Hécuba* de Eurípides y de *Las Vidas* de Plutarco (Reynolds y Wilson: *Scribes*

and Scholars, 130).¹

El teatro no religioso, es decir, el teatro como género literario y una de las bellas artes nace en Occidente en el Renacimiento, en tanto que la estructura de las obras dramáticas nace de la peculiar lectura renacentista del teatro antiguo, aunque haya sido casi exclusivamente a través de Séneca. De entonces en adelante el estudio del teatro clásico, la creación de nuevas obras y la crítica de ambos vivirán una relación simbiótica y llevarán la marca indeleble de la época que las produjo: los autores clásicos europeos abrevarán en los autores clásicos griegos y latinos, a la vez que las obras de éstos serán traducidas como si hubiesen sido escritas por los dramaturgos o poetas del tiempo en que se traduce.²

Pero antes de hablar de las traducciones es necesario detenerse a considerar la materia prima de la que se valen, es decir, los textos originales y las diferentes ediciones a que han dado lugar, así como otros textos y piezas artísticas de la Antigüedad que permiten reconstruir nuestro muy parcial conocimiento de la dramaturgia griega. De las 92 piezas atribuidas

¹ Gentili: *Theatrical Performances in the Ancient World*, pp. 96-7 informa que "fue en Roma donde por primera vez un cuerpo constitucional ordenó la traducción de un libro escrito en otra lengua: en 146 a. de n. e. el Senado decretó que se tradujese al latín un tratado griego de agricultura." (Esto en Occidente, pues en Oriente las magníficas bibliotecas de Mesopotamia y Egipto contenían muchas traducciones realizadas por orden de sus respectivos gobiernos.) "Por supuesto, para los autores latinos antiguos la traducción genuina corría parejas con la imitación de modelos griegos... *Vertere* era la palabra latina para 'traducción', que a la vez se usaba para 'adaptación', y su antónimo era *scribere*, que significaba 'componer' *ex novo*... Por otra parte la traducción literal era llamada *exprimere*."

² Para quien desee conocer la historia completa de estos destinos paralelos, recomiendo la lectura de Highet; especialmente ilustrativa resulta la famosa "querrela entre antiguos y modernos" (capítulo xiv), en la cual se enfrentaron --entre 1635 y 1716-- los adalides de la tradición y la cultura pagana contra los de la modernidad, la originalidad y las virtudes del cristianismo. Destaca también el resumen sobre la traducción de los clásicos: I, 168-202 y II, 275-303.

a Eurípides se han conservado 19; transcribo a continuación una historia resumida de la forma en que han llegado hasta nuestros días. En palabras de Dodds, el más importante editor moderno de *Las Bacantes* (Introducción, pp. li-liv):

"Poseemos dos grupos distintos de obras de Eurípides, los cuales derivan de dos fuentes antiguas diferentes. Un grupo, el de obras a las que se añadieron comentarios (*scholia*), aparentemente descendiende de una edición escolar de obras escogidas de Eurípides, hecha en la época del Imperio Romano (hacia el S. ii de n.e.)... El otro grupo, sin comentarios, es obvio que forma parte de una edición de biblioteca en la que las tragedias se encontraban en orden alfabético. De esta edición completa sobrevivieron por azar dos conjuntos de papiros que llegaron a manos de un erudito desconocido a principios de la época bizantina, quien copió en un solo códice las obras escogidas (sin incluir los comentarios) y las obras adicionales recién encontradas, creando así la edición combinada de las 19 tragedias que poseemos en la actualidad. Esta edición combinada se conserva en dos manuscritos bastante tardíos, el L y el P. La posición de *Las Bacantes* es peculiar. Al igual que las obras 'alfabéticas', sobrevive únicamente en los manuscritos de la edición combinada: en P y, sólo hasta el verso 755, en L."

"El Laurenciano, xxxii.2 es un manuscrito de principios del S. xiv, y fue llevado a Italia por su dueño, Simón Atumano, obispo de Calabria, hacia el 1348. Después pasó a formar parte de la colección Laurenciana en Florencia, donde ahora se encuentra... El Palatino fue escrito en el transcurso del S. xiv; hacia 1420 fue dividido en dos partes, una se conserva en el Vaticano y la otra en Florencia... La sección palatina, que incluye *Las Bacantes* y otras doce tragedias de Eurípides, llegó a manos de Marcos Musuros (c. 1470-1517), quien la usó, junto con una copia de L, como base para la edición Aldina de 1503, la primera edición impresa que contiene *Las Bacantes*."

"Al otorgarle el primer premio a su trilogía póstuma" --que incluía *Las Bacantes*-- "los atenienses inauguraron la predilección que la posteridad habría de sentir por Eurípides, compensando después de su muerte la falta de éxito que tuvo la amargura de

³ Roux: *Les Bacchantes*, I, 79: que era el adoptado en la Antigüedad, a partir de la edición oficial publicada en Atenas por orden de Licurgo, en la segunda mitad del S. iv

⁴ Roux: I, 84: "monje griego del famoso convento de Studion en Constantinopla... quien probablemente lo recibió de su maestro Barlaam."

⁵ La historia completa --y compleja-- de manuscritos, códices y papiros se encuentra actualizada en Roux: I, 78 a 93.

experimentar durante su vida." (Roux: I, 72) Las tragedias de Eurípides continuaron teniendo vigencia, sea como teatro --recitadas o cantadas, sólo pasajes o completas-- sea como lectura, tanto en círculos eruditos como en la escuela mediante trozos reproducidos en los manuales de enseñanza. Según A. Pertusi (citado por Roux: I, 75), "Entre las piezas de Eurípides *Las Bacantes* es una de las más frecuentemente citadas, parafraseadas y designadas por alusión." He aquí unos cuantos ejemplos de las múltiples menciones que se hicieron sobre este dramaturgo en la Antigüedad. En el S. II una inscripción de Delfos alaba a un músico por haber cantado en los concursos píticos --con acompañamiento de lira como se acostumbraba en los solos-- un aria de *Las Bacantes*. En Armenia, a mediados del S. I, un actor que representaba a Agave, en vez de la cabeza de Penteo, mostró la de Craso recién decapitado. (Roux: I, 73) Plutarco (46-120 de n.e.) cuenta diversas historias acerca de atenienses que, encontrándose en situaciones de grave peligro, se salvaron gracias a su capacidad de recitar pasajes de Eurípides. En la época alejandrina se escribieron dos obras denominadas *Ἐιλευριπίδος* (*Fileurípides*), es decir, 'aficionados o admiradores de Eurípides'. (Decharme: *Eurípides and the Spirit of his Dramas*, 15)

La temática de las tragedias aparece constantemente representada en la cerámica tanto griega como latina. El tratamiento tan personal que Eurípides dio a los mitos ejerció una profunda influencia en la literatura latina a través de autores como Livio Andrónico y los romanos Pacuvio (quien escribió un *Penteo*), Enio y Acio (sendas *Bacantes*), Nevio (un *Licurgo*) y, por último, Séneca, quien hizo adaptaciones de *Hércules*, *Las Troyanas*, *Hedea* e *Hipólito* (Roux: I, 73 y Bieber: *The History of Greek and Roman Theatre*, 148, 156, 232). Por otra parte, Pollux (S. II de n.e.) deja constancia en su *Onomástica* del interés que continuó despertando la dramaturgia grecorromana. Sin embargo, tras la llegada de los lombardos, los espectáculos de toda índole dejaron de presentarse en Roma en el 568, en tanto que en Constantinopla

continuaron hasta el 692. (Bieber: 245 y 250)

La obra eurípidea tuvo aún en Grecia dos importantes seguidores: Nono de Panópolis (fl. 400 de n.e.) introduce en su *Dionisíaca* todas las leyendas relativas al dios; en ella se encuentran pasajes muy al estilo de Eurípides. En Bizancio, un autor desconocido (quizá del S. xi) escribió un drama litúrgico en 2640 versos sobre la pasión de Cristo, intitulado *Χριστός Πάσχω* (*Jristós Pásjon*) "El Cristo sufriente"; se trata de una obra hecha a base de versos ajenos --lo que se llama un "centón"--, donde la mayoría están tomados de Eurípides y cerca de 300 pertenecen a *Las Bacantes*. El interés de este drama para ser leído radica en que su autor tuvo en su poder una versión completa de *Las Bacantes* y, gracias a ello, ha sido posible restaurar el final, puesto que en el manuscrito Palatino es incierto y no existe en el Laurenciano.

La labor filológica de los bizantinos desempeñó un muy importante papel en la transmisión del saber clásico y helenístico. "La transliteración de antiguos libros unciales a la nueva escritura" --es decir, de mayúsculas a minúsculas-- "fue llevada a cabo con energía por los eruditos del S. ix. En gran medida es gracias a su actividad que aún podemos leer la literatura griega, puesto que los textos de la mayoría de los autores depende finalmente de uno o más libros transcritos en minúsculas durante esta época o poco después, y de los cuales se derivan todas las copias posteriores; la literatura que conservamos en papiros o textos unciales es sólo una pequeña parte del todo." (Reynolds y Wilson: 53) El S. ix se caracteriza por el renacimiento del interés por la 'cultura pagana', y uno de sus más destacados promotores fue el patriarca Focio, a quien Reynolds y Wilson califican de "inventor de la reseña bibliográfica" (p. 53), pues conservó en su *Hirióbiblos* una amplia selección de resúmenes y críticas de la literatura griega antigua. Al hablar del filólogo del S. xiv Demetrio Triclinio, los mismos autores lo califican, también con acierto, de "precursor de los editores modernos" (p. 68). Ello se debe a que se dedicó a estudiar la métrica griega

clásica y corrigió diversos textos poéticos, entre ellos las nueve tragedias de Eurípides que hoy forman parte del manuscrito Laurentino.

Como última etapa de la larga y accidentada vida de la dramaturgia euripídea, cabe señalar que en la Grecia moderna el teatro resurgió poco después de conquistar su independencia del dominio turco y que la representación de obras clásicas traducidas al griego actual se inicia en 1901 con *Alceste*. (Mirambel, A. *La littérature grecque moderne*, Presses Univ. de France, Paris, 1953. p. 67)

A partir de la invención de la imprenta en Europa, las ediciones y traducciones de las tragedias de Eurípides se han venido sucediendo casi ininterrumpidamente. Presento a continuación una lista que, si bien no es exhaustiva, sí contiene las más importantes. Las primeras ediciones se hicieron en Italia, pero después fue en Inglaterra y Alemania donde se desarrolló un interés más profundo por nuestro dramaturgo. ^o

Italia:

J. Láscaris, 1495, en Florencia, edita *Medea*, *Hipólito*, *Alceste* y *Andrómaca*.
Aldo Manucio, 1503, en Venecia, edita 18 obras.
Petro Victorio, entre 1499 y 1585, las obras completas.

Inglaterra:

J. Barnes, Cambridge, 1694	S. Musgrave, Oxford, 1778 y 88
R.P. Jodrell, 1781	A. H. Mathiae, 1813-37
P. Eimsley, 1821	L. Dindorf, 1825
W. Trollope, 1828	F.A. Paley, 1855 y 74
J.H. Monk, 1858	Ch. Badham, 1867
E.J. Sandys, 1880	Tyrrell, 1892
G. Murray, Oxford, 1901-13	J. Loeb, 1905
G. Norwood, 1908	E.R. Dodds, Oxford, 1944 y 60
A.S. Way, Loeb, 1957	G.S. Kirk, 1979

Alemania:

^o La fuente principal ha sido Sandys, J.E. *A History of Classical Scholarship*. En la mayoría de los casos no se trata de la edición y traducción de las obras completas, sino sólo de algunas. Únicamente aparecerá el lugar de edición o la casa editora cuando sea importante.

A. Fortus, Heidelberg, 1597
J. Sleider, 1779-85
G. Hermann, 1823
J.A. Hartung, 1849
A. Nauck, Teubner, 1869
R. Prinz, 1878-1902
N. Wecklein, 1898
U. Wilamowitz, 1923

Beck, Leipzig, 1778
A. Pflugk, 1803-1839
Matthiae, Leipzig, 1824
A. Kirchhoff, 1855 y 67
W. Dindorf, Teubner, 1869
E. Bruhn, 1891
Prinz y Wecklein, 1913

Francia:

P. Brumoy, 1730
H. Weil, 1868
G. Dalmeida, 1908
H. Gregoire, Budé, 1923-5
J. Roux, 1970

Th. Fix, Didot, 1845
E. Pessonneaux, 1875
M. Meunier, Payot, 1923
H. Delcourt, Pléiade, 1962
M. Lacroix, 1976

Suiza: P. Estienne, Ginebra, 1602

Países Bajos: W. Canter, 1542-75

Estados Unidos: H.W. Hayley, 1898. M.C. Earle, 1849 y 1904

Grecia: Semitelos, (1828-1898), crítica a los dramaturgos; correcciones a los textos de Eurípides. A. Papadópulos, 1891, descripción del manuscrito jerosolimitano de Eurípides. D. Bernardakis, 1900, traducción al griego moderno.

En España, la traducción y recreación de las obras de los tres dramaturgos griegos es casi inexistente. Esto es, por ejemplo, lo que ofrece A. Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española* (Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1950, en tres volúmenes):

I, 585 "A las versiones que agrupó fray Luis [de León, α 1528] se añaden, con fundamento, nueve odas horacianas y fragmentos de tragedias de Eurípides y Séneca." I, 777 "Desde los primeros años del S. XVI los humanistas habían intentado aclimatar en España la tragedia de abolengo grecolatino. Esta tendencia sólo produjo obras de un mero valor histórico. El espíritu castellano no se aviene con la sistemática regularidad sencilla del género, y por eso en su momento áureo no producirá un Racine sino un Lope." I, 778-9 Hernán Pérez de Oliva (1494-1535) tradujo en prosa la *Electra* de Sófocles y la *Hécuba triste*, adaptación eurípideana. III, 157 Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862) escribió un ensayo sobre el personaje de Edipo, desde Sófocles y Séneca a Dryden y Voltaire, que antecede a la edición de 1833 del *Edipo*, adaptación e interpretación prerromántica del original (ofrece un curioso pasaje en la p. 158). III, 450 Miguel de Unamuno (1864-1936) escribe una *Fedra*, en la cual "no ha tomado del tema

esencial de Eurípides más que el fondo eterno y humano, amoldándolo a la sociedad coetánea."

Como señalaba con anterioridad, la historia de la creación y la crítica teatral así como la del estudio y el trasvasamiento de los clásicos siguen rutas concomitantes, y hay que tenerlo en cuenta para comprender cómo se gestaron los diferentes acercamientos a la traducción: 1) arcaizante o modernizante, 2) en verso o en prosa y 3) literal, libre o paráfrasis.

Steiner, en su *Death of Tragedy* (Cap. vii: 238-283), afirma: "Durante más de dos mil años el concepto de poesía fue prácticamente inseparable del drama trágico. La idea de una 'tragedia en prosa' es muy moderna, y para muchos poetas y críticos sigue siendo paradójica. Esto obedece tanto a razones históricas como a razones de técnica literaria... En la literatura, la poesía precede a la prosa. La literatura aparta a la lengua de las necesidades de la utilidad y la comunicación inmediatas... Al no ser prosa, al tener medida o rima o un patrón formal de recurrencia, la lengua impone a la mente una sensación de algo insólito y conserva su estructura en la memoria: se convierte en poesía... La dramaturgia ática representa una convergencia de parlamentos, música y danza. En los tres el ritmo es el centro vital, y cuando la lengua se encuentra en un estado rítmico (las palabras condicionadas por un movimiento ordenado) se trata de poesía."

"Desde épocas muy remotas la mente percibió que existía una relación entre las formas poéticas y las categorías de verdad que no son directamente verificables... las verdades de las mitología y la experiencia religiosa pertenecen en gran medida a esta categoría, y la Tragedia se basa en ellas."

"Valiéndose de la elisión, concentración y ambigüedad, así como de su capacidad para sustentar una pluralidad de significados, la poesía es capaz de proporcionar una imagen de la vida que es mucho más densa y compleja que la de la prosa. La naturaleza de la prosa es lineal, avanza mediante enunciados sucesivos. La poesía es capaz de producir simultáneamente opiniones discordantes. Las metáforas, las imágenes y los tropos de la retórica poética pueden contener significados simultáneos y a la vez disímiles, igual que la música puede transmitir en un mismo instante impulsos de movimiento contrastantes."

"La decisión de ciertos dramaturgos de llevar a la Tragedia del ámbito de la poesía al de la prosa es uno de los hitos en la historia del teatro occidental... El concepto de tragedia en prosa se manejó por primera vez en Francia. Durante la querrela entre antiguos y modernos, Fontenelle y La Motte se rebelaron contra la tiranía de la versificación. En 1722 La Motte empezó a escribir tragedias en prosa basadas en temas bíblicos y clásicos; su *Edipo* en prosa se estrenó en 1730. En la década de 1820 Stendhal

afirmaba que las tragedias sólo podrían sobrevivir en la literatura moderna si eran escritas en prosa." ...y así fue.

Entonces, ¿cómo se debe traducir? Según Steiner, en su libro sobre los aspectos del lenguaje y la traducción *After Babel* (1976: 260),

"la traducción es un caso ejemplar de metamorfosis... En la traducción perfecta, como en la genética de la evolución, existe paradójicamente una fusión y una nueva forma sin que se hayan abolido las partes componentes."

En un plano menos abstracto e ideal, dice:

"Cuando leemos o escuchamos cualquier enunciado lingüístico del pasado, lo que hacemos es traducir. El lector, el actor o el editor son traductores de su propia lengua fuera del tiempo. La traducción, en un modelo esquemático, se da cuando un mensaje en una lengua de origen pasa a una lengua receptora mediante un proceso de transformación. La barrera consiste en el hecho obvio de que una lengua difiere de otra, de que debe darse una transferencia interpretativa --mediante la codificación y la descodificación-- para que el mensaje 'llegue'. Exactamente el mismo modelo funciona en el interior de una lengua. Las armas empleadas en ambas operaciones son correlativas: tanto el traductor 'externo' como el 'interno' deben recurrir a léxicos, gramáticas históricas, glosarios de períodos, profesiones o medios sociales, diccionarios de argot y manuales de terminología técnica. En ambos casos los medios de penetración son un complejo conglomerado de conocimientos, familiaridad e intuición re-creativa... Como cada generación retraduce a los clásicos [los propios y los grecorromanos] debido a una compulsión vital por obtener algo inmediato y con un eco preciso, cada generación emplea la lengua para construir su propio pasado resonante." (pp.28-30)

En esta misma vena T.S. Eliot, el excelente poeta y crítico literario, proporciona un buen consejo al traductor que desea ubicar a sus clásicos en un punto específico del tiempo: "Necesitamos una mirada que pueda percibir el pasado en su lugar, con sus muy definidas diferencias respecto del presente, pero a la vez tan vívida que pueda ser tan presente para nosotros como el presente." (1948: 71-77). Por su parte, I.A. Richards da un ejemplo específico de las desventajas de la traducciones hechas en épocas pasadas o con un afán arcaizante: "Las versiones en una lengua decimonónica quizá ayudaron al S. XIX a comprenderse a sí mismo. Hoy en día producen el pavoroso efecto de hacer que Platón

suene victoriano, y con dificultad entendemos cuál de esos dos remotos mundos es el que estamos explorando." Exactamente esta crítica podría hacerse, por ejemplo, a las traducciones de Eurípides realizadas por A.S. Way para la Loeb Classical Library.

Entre los muchos y buenos artículos que los ingleses han dedicado a la crítica literaria del teatro ateniense, donde además se incluyen aspectos específicos de la traducción, destaca uno de Brower, intitulado "Siete Agamemnones" (1966: 173-95), donde discute seis versiones --y se trasluce la propia-- de dicha tragedia. Dice, y con razón, que "del *Agamemnon* como un absoluto, como un absoluto del S. v, no sabemos nada; solamente podemos leer a Esquilo en el contexto de nuestro conocimiento del S.v, lo cual es algo muy diferente." Realiza unas calas sumamente ilustrativas de los componentes culturales y los recursos literarios de que se valieron los distintos traductores: Potter (1777), Walsh (1823), una adaptación de Séneca, Browning (1877), Murray (1920) y MacNeice (1936).

La tendencia actual es traducir el teatro griego en prosa; sin embargo, aún hay quien defienda que se conserve el traslado poético y todavía son muchos los críticos que se detienen a analizar la traducción en verso. Uno de ellos es Lattimore (en Brower: 1966, 48-56), quien en su artículo "La traducción de la poesía griega" da una serie de consejos para emprender tan difícil tarea; por otro lado, acepta que al traductor le resulta imposible sustraerse de los moldes de su época y, sobre todo, del estilo propio: así, dos obras de Sófocles resultan ser "*Antígona* más Gilbert Murray", en tanto que *Las Traquinias* traducidas por Pound son "cero más Pound... aun cuando su poesía sea de gran calidad." Eliot, en "Eurípides y el Profesor Murray" (1948: 71-77), hace una crítica devastadora de la traducción que éste hace de *Medea*: lo acusa de ser arcaizante y de distorsionar el original e introducir muchas palabras de su cosecha con tal de hacer una traducción poética rimada.

El problema más polémico, por ser el más difícil de resolver,

es el grado de fidelidad o infidelidad que puede o debe tener una traducción; la gama de gustos y argumentos es amplísima. En lo que respecta a las versiones clásicas, Arnott (*Greek Scenic Conventions*: 203) señala, a propósito de las realizadas por Jebb a fines del S. XIX, que cuando el público era capaz de leer en griego las traducciones podían ser extremadamente literales, pues su función era la de elucidar el significado del texto, al cual se sacrificaban el estilo y el contenido dramático. Añade, y a mi juicio correctamente, que es un tipo de traducción "que está tan relacionado con el original como un pájaro disecado con una criatura viva." También señala otra causa: en las ediciones bilingües, donde el texto original aparece frente a la versión, el traductor se ve obligado a hacer una correspondencia verso por verso lo más exactamente posible, como el griego es más conciso que el inglés (y, por supuesto, que el español), éste "resulta a veces tan tortuoso que queda prácticamente incomprendible". (p. 198) El traductor, al tratar de definir el grado de libertad que desea alcanzar, debe pensar también en el grado de belleza estilística o de fidelidad que espera el público al que dirige su labor. Así,

"el poeta con una exquisita sensibilidad hacia las palabras pero con insuficientes conocimientos filológicos puede realizar una obra bella en sí misma pero con escasa relación con el original... [en tanto que] el erudito que conoce al autor y su época puede hacer una versión tan árida como poco interesante, y deja al lector preguntándose por qué dirán que se trata de una gran obra." (Arnott: 180)

Mac Kenna, quien realizó la versión de *Las Eneidas* de Plotino entre 1917 y 1930, afirmaba:

"nada puede ser tan benéfico para los clásicos como las traducciones espléndidamente libres --respaldadas, claro está, por el más cabal conocimiento-- y acompañadas por el texto original, que proporciona el correctivo y la garantía... [en cambio] la literalidad es un sospechoso híbrido de (1) un inglés del diccionario griego de Liddel y Scott y (2) un inglés bastardo: horrible mezcla de inglés isabelino, jacobeo, de cuento de hadas, biblicismo y jergonza moderna (jergonza no sólo de palabras, sino, lo que es peor, de oraciones y sintáctica)." (En Steiner: *Babel*, 267-8)

Frente a la riqueza de la crítica y la traducción inglesa, comparable a la francesa, alemana e italiana, el aporte español resulta, comparativamente, bastante pobre. Las traducciones al español de los dramaturgos griegos raras veces van acompañadas del texto original o de un buen cuerpo de notas explicativas; tampoco enumeran los versos, lo cual dificulta las citas cuando se emprende un análisis minucioso. En el caso específico de las traducciones de *Las Bacantes* --todas en prosa-- he encontrado las siguientes:

1) *Obras completas*. Vol. iii, *Las Bacantes*. Traducción del griego de Leconte de Lisle, versión española de G. Gómez de la Mata. Ed. Prometeo, España, sin fecha. Carece de introducción y notas.

2) *Tragedias. Las Bacantes*. Universidad Nacional de México, 1921. Da vergüenza consignarlo, pero estas ediciones hechas en la época de Vasconcelos son ediciones pirata, pues no mencionan al traductor ni la edición de que se valen; como hay una breve introducción formada por "fragmentos del *Manual de historia de la literatura griega* de A. y M. Croiset" es de suponerse que esta versión no es directa del griego, sino del francés. Carece de notas.

3) *Las Bacantes*. Colección Austral, Espasa-Calpe, Argentina, 1944 y 46. Traducción de A. Tovar. Carece de notas.

4) *Tragedias*. Vol. ii, *Las Bacantes*. Ed. Alma Mater, Barcelona, 1955. Traducción de A. Tovar, algo diferente a la anterior. Esta sí va acompañada del texto griego, introducción, notas críticas y explicativas, así como numeración de los versos. No especifica si la edición es suya; las notas críticas parecen ser una versión abreviada de las de Dodds.⁷

Ninguna de estas traducciones es especialmente cuidadosa y,

⁷ La *Bibliografía de los estudios clásicos en España* (1956-1965), Sociedad española de estudios clásicos, Madrid, 1968, añade estas otras versiones, que desconozco: *Dramas y tragedias*. Barcelona, Ed. Iberia, 1962. *Esquilo, Eurípides, tragedias griegas*. Barcelona, Ed. Mateu, 1962. *Hipólito*. Madrid, Ed. Aguilar, 1966. *Medea*, Madrid, Ed. Escelicer, 1963. *Versiones representables del teatro griego y latino*. Madrid, Ed. Aguilar, 1966.

sobre todo, ninguna se distingue por su calidad estética. Mostraré a qué me refiero mediante la comparación de unos cuantos versos tomados de la *párodos* (los números se refieren a las traducciones arriba mencionadas):

1) "lo coronó con guirnaldas de dragones": en los ritos dionisiacos se acostumbraba colocar serpientes a guisa de corona; el traductor vio *δρακόντων* (*dracónton*) y tradujo mecánicamente, sin detenerse a pensar que si es difícil encontrar un dragón todavía más es llevarlo en la cabeza.

2) "con vestidos manchados de pieles de ciervas": el atuendo tradicional de las bacantes incluía una especie de capa confeccionada con la piel moteada de un animal.

2) "llevando a cabo con arreglo al rito las orgias de la abuela Cibela": por supuesto se trata de las ceremonias de la diosa madre Cibeles y no de una abuela orgiástica.

2) "las ménades portadoras de tirsos, cogiendo éstos, los entrelazaron a sus cabellos": ¿cómo podrían entrelazar un tirso, que es una vara de más de un metro de largo?

3) "me inventaron... este arco con su piel bien tensa": *τό κύκλωμα* (*to kýklowma*) no es un arco, sino el círculo, aro o bastidor del pandero o tamboril.

Los ejemplos anteriores presentan fallas de comprensión del texto, ahora veamos algunos de a) eufonía y b) sintaxis helenizante:

4) a) "el vuelo del trueno de Zeus."

"como compás para el canto de las bacantes."

b) "que todas las bocas silencio piadosas canten."

" id/ bacantes/ id/ bacantes/ que al niño Bromio/ divino/ de un dios hijo/ a Dioniso/ acompañáis." : sustituí las comas por diagonales para subrayar el ritmo tartajoso de esta ristra de palabras.

Si no todas, la inmensa mayoría de las traducciones del repertorio teatral griego están hechas para ser leídas y no para ser representadas. Las primeras pueden llevar cuantas notas explicativas sean necesarias y preocuparse más por la literalidad

que por los ripios; en cambio, las segundas requieren una técnica de traducción muy diferente: deben ser agradables al oído, transmitir clara y directamente el mensaje dramático y bastarse a sí mismas, es decir, habrá que incorporar al texto (sin deformarlo) la información que necesita recibir el espectador a fin de comprender la obra. En otras palabras: una buena versión escenificable ha de estar en una lengua tan precisa y fluida que no constituya un rompecabezas para el público ni un trabalenguas para el actor.

Por las deficiencias arriba señaladas de las traducciones al español, me veré obligada a traducir los pasajes que tenga que citar en el transcurso de mi análisis. No pretende ser, de ninguna manera, una traducción escenificable; basándome en la edición de Dodds (que no comprende un trasvase al inglés, pero sí estupendas notas casi verso por verso) y en las traducciones anotadas al inglés y al francés de Kirk y Roux, respectivamente, trataré de hacer una versión al español donde se cuida el significado, sin descuidar la propia lengua. Voy a eliminar el uso del *vosotros*, pues para oídos hispanoamericanos el "cantáis, sabéis, decís" no solo resulta algo chocante, sino que en vez de percibirlo como la forma plural del tuteo nos parece solemne y arcaizante. Si hubiera que traducirlo como texto escénico, lo mejor sería que las partes líricas fuesen, al igual que en el original, todas cantadas; entonces, habría que trabajar conjuntamente con el compositor para adecuar letra y música. La posibilidad de trabajar así es tan escasa --en cualquier país-- que la traducción de estos pasajes debe tratar de lograr, por lo menos, una enorme cualidad rítmica, de tal modo que con un apoyo musical se produzca el efecto de un recitativo.

No queda sino añadir: quien desee adentrarse en el fenómeno teatral debe convertirse en un *intérprete*, con todas las acepciones que caben en el término: lector, traductor, director escénico, actor y crítico de la obra en su calidad de arte literario, sistema de signos y acción representada.

CAPITULO II

Mito y dramaturgia

La tragedia es esa forma de arte
que requiere la intolerable carga
de la presencia de Dios.

G. Steiner, *The Death of Tragedy*

No nos detendremos a discutir los oscuros orígenes del teatro ni a rastrear los nombres de los primeros dramaturgos: eso constituye un misterio celosamente guardado por la prehistoria (aun cuando parte de él haya sido sagazmente develado por algunos filólogos, como Pickard-Cambridge en su *Dithyramb, Tragedy and Comedy*). Lo que importa es señalar que un rito se convirtió en una representación, es decir, un acto religioso se convirtió en un acto teatral y un sacerdote que realizaba una acción en un ámbito sagrado se convirtió en un actor que realizaba una acción en un ámbito semiprofano y lúdico.

En griego el verbo δράω (*dráo*) significa 'hacer' y, en sentido religioso 'ofrecer sacrificios o llevar a cabo ceremonias místicas'; así, τὰ δράματα (*drómēna*) es 'las cosas hechas', pero también 'el rito', en tanto que τὸ δράμα (*dráma*) es 'la acción representada'. "Algo re-hecho, si es conmemorativo, o pre-hecho, si es anticipatorio, es algo actuado o representado" es decir, contiene un "elemento de μίμησης [*mímēsis* = imitación] que es esencial." (Harrison: *Themis*, 42-3). Cuando se conjuga el rito 'las cosas hechas' con la esencia del mito τὰ λεγόμενα (*legómēna*) 'las cosas dichas' tenemos el germen del acto teatral (Véase también Pickard-Cambridge: *Dithyr.*, 109-10). Los fieles que asisten a la ceremonia o el público que asiste al teatro están dispuestos a creer: los primeros en que existen dioses que los escuchan y los segundos aceptarán la convención de que los actores son seres diferentes a sí mismos que llevan a cabo hechos 'reales'. Por consiguiente, hay que entender *Las Bacantes* como un

producto elaborado dentro de este contexto cargado de simbolismos.

De los centenares de tragedias que se representaron sólo 33 han llegado completas y de cualquiera es posible obtener un texto escénico. ¿Por qué elegir *Las Bacantes*? Las razones principales son tres:

a) La obra muestra la naturaleza de los antiquísimos ritos en honor a Dioniso, divinidad generadora del arte teatral.

b) Con ella culmina la carrera de Eurípides y, aunque es una de las últimas producciones de la dramaturgia clásica, pertenece al tipo de tragedias más tradicionales, donde el coro aún desempeña un papel importante; es decir, pertenece a la estirpe de *Las Danaides* o *Suplicantes* de Esquilo y a *Las Troyanas* del propio Eurípides, donde el coro que les da nombre está formado por un grupo de mujeres extranjeras: egipcias en el primer caso y asiáticas en el segundo y en *Las Bacantes*.

c) Musicalmente este drama también es una síntesis de lo tradicional y lo nuevo. Tradicional porque debía imitar el estilo de los himnos propios del dios y novedosa porque Eurípides formaba parte del grupo de vanguardia literaria y musical, la cual era tan criticada por los conservadores de su época como muchos siglos después lo serían las revoluciones artísticas que iniciarían Proust y Debussy. El dramaturgo vivió sus dos últimos años exiliado en la corte del rey Arquelaos de Macedonia, donde pudo escribir *Las Bacantes* lejos de sus detractores atenienses, quizá con la colaboración de su amigo el también exiliado Timoteo de Mileto (a quien se atribuye la frase: "Yo no canto cosas antiguas, mis novedades son mejores. ¡Fuera con la música vieja!"). Tuvo además la libertad de imprimirle a su obra un tono orientalizante, acorde no sólo con la trama, sino con los orígenes de buena parte de la música griega que, al igual que Dioniso, provenía de la región traco-frigia.

Para comprender *Las Bacantes* hay que conocer necesariamente la historia de Dioniso y la naturaleza de su culto. Varios dioses griegos, al igual que éste, son de origen asiático y fueron introducidos a lo largo del segundo milenio en lo que habría de

ser Grecia ¹. Su nombre aparece ya en la cultura minoica de Creta bajo la forma Di-wu-nu-so-yo ². Entre los pueblos de la meseta anatólica y la zona costera del Asia Menor encontramos sus prototipos: un dios del cielo (el griego Zeus), quien por medio del rayo o la lluvia fertiliza a una diosa de la tierra (Semele entre otras muchas), la cual engendra a un dios de la vegetación que muere y renace (del tipo Dioniso). Proviene de las mitologías surgidas de la mezcla de pueblos indoeuropeos -- luvitas, hititas, etc.-- con los habitantes que encontraron en esa zona, quienes en mayor o menor medida mantenían relaciones con los establecidos en las islas, principalmente Chipre y Creta. El gran imperio hitita desapareció hacia el 1200, pero su influencia perduró en Tracia, Frigia y Lidia --sus herederos asiáticos-- así como en los asentamientos neohititas en Siria y Fenicia. La diosa-madre (producto de una sociedad matriarcal) se encuentra ya en la diosa luvita Kubaba, que sería la frigia Cybebe o Cybele, muy parecida a la diosa de las serpientes de Creta y, por supuesto, a la también frigia Zemelo, prototipo de la Semele griega. El dios padre (producto de una sociedad patriarcal), como el Zeus indo-iranio, aparece entre los hititas como dios de la tempestad, siempre relacionado con un toro ³. En cuanto al hijo, llámese Adonis, Atis, Osiris, Zalmoxis, Sabazios, Tamuz, Dioniso, etc., lo encontramos en Lidia como Bacchos y en el área traco-frigia como Diounsís o Zagreus (cuyo nombre significa "el despedazado") y, tal como Orfeo y el "Zeus" cretense, siempre ligados a ritos místicos tendientes al éxtasis.

La influencia de la mitología anatólica (y, a través de ella,

¹ Véase G. S. Kirk, Cap. 11 "The influence of Western Asia on Greek Myths", en *The Nature of Greek Myths*.

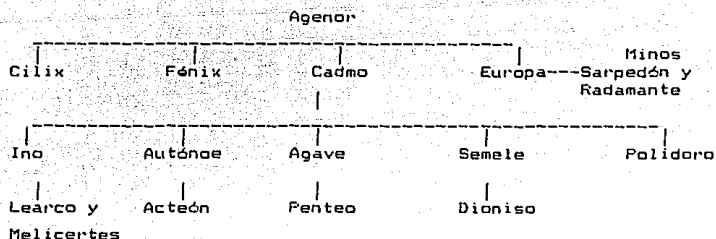
² Dodds: *Bac.*, xxi, basándose en Ventris y Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek*: 127.

³ Véase Gurney, *The Hittites*. Penguin Books, Great Britain, (1952) 1962.

de muchos rasgos de la mesopotámica) se traslucen en los primeros literatos griegos, aun cuando Homero y Hesíodo no fueran conscientes de que su pareja Aquiles-Patroclo era semejante a la Gilgamesh-Enkidú o de que la genealogía de Cronos era muy parecida a la de Kumarbi. Si bien Dioniso fue asimilado a los dioses olímpicos, en el sentido de que compartía el importantísimo santuario de Delfos con Apolo, se conservaron varias historias que narran la forma violenta en que el dios se impuso en diversas regiones a través de ciertos personajes como Licurgo, rey de los edones, en Tracia (ver, Sófocles, *Antígona*, 955), Butes en Tesalia, Orfeo en Tracia (Esquilo en su *Basarides* describía la muerte del músico a manos del cortejo de mujeres de Dioniso), las hijas de Minyas en Orcómenos, las de Eleuter en el Ática, las de Proteo en Argos y, principalmente, Penteo, en Tebas, ciudad que después albergó a las principales sacerdotisas del dios (Guthrie, *The Greeks and their Gods*, pp. 165-172).

Las Bacantes de Eurípides no fue la primera tragedia que se propuso contar la desdichada suerte de quienes se oponían al dios: la precedieron un *Penteo* que se atribuyó al semilegendario Tespis; Esquilo escribió dos tetralogías dionisiacas: una sobre Licurgo (*Edones*, *Basarides*, *Neaniscos* y el drama satírico *Licurgo*) y otra tebana, cuya composición es insegura, que incluía probablemente una *Semele* y un *Penteo*; Polifrasmán presentó en 467 una tetralogía sobre Licurgo; Xenocles con sus *Bacantes* obtuvo el primer premio en 415; en tanto que Iofón, el hijo de Sófocles, presentó la pieza *Bacantes* o *Penteo*; Espindaro, *Semele*, *la herida por el rayo* a fines del S. V y Cleofón, en fecha incierta, unas *Bacantes*. (Dodds: *Bac.* xxviii-xxxiii)

En la historia tebana que reproduce Eurípides es importante advertir la forma en que el mito de Dioniso --a quien se le reconoce su procedencia traco-frigia-- es insertado en una familia reinante "griega" a través de una doncella llamada, muy obviamente, *Semele*. Veamos el árbol genealógico del dios, pues resulta muy ilustrativo:



Agenor (cuyo nombre quiere decir 'bravo, heroico') es un personaje mítico fenicio, rey de Tiro, quien engendra cuatro hijos fuera de lo común: Cilix --representa a Cilicia--; Fénix --representa a Fenicia--; Europa es raptada por Zeus bajo la forma de un toro y llevada a Creta, donde tiene tres hijos: Sarpedón y Radamante --colonizadores de Caria y Licia-- y Minos, el famoso rey de Creta que se casó con Pasifae, la cual engendra al Minotauro; y, por último, Cadmo, quien para poder establecerse en Tebas debe matar a una serpiente y sembrar sus dientes (de éstos nacen los *spártói* = 'los sembrados', quienes se pelean entre sí hasta que sólo quedan cinco sobrevivientes, los antepasados de la nobleza tebaná). En el rito y el folklore es un rey (o el héroe que aspira al trono) quien mata a la serpiente, en el mito es un dios. Así tenemos que en la India Indra mata a Vritra; en el Imperio Hitita, el dios de la tempestad a Iluyankas; en Fenicia, El a Ofión; y en Grecia, Zeus a Tifón. En todos los casos se trata de un dragón o una serpiente que controla las aguas y produce sequía, al matarlo se renueva la vegetación en la tierra (Gaster: *Thespis*, 138 y 245-269). Se trata pues de un mito etiológico que da cuenta de los movimientos poblacionales ocurridos en el Mediterráneo nororiental en una época incierta, donde destaca que tanto Tebas como Creta recibieron un apreciable contingente de la costa fenicia; el hecho mismo de que se atribuya a Cadmo la introducción del alfabeto fenicio --lo cual sería un anacronismo-- indica que hubo una aceptación de la cultura que

los inmigrantes llevaban consigo.

Del matrimonio de Cadmo y Armonia (hija de Ares y Afrodita) nace un hijo, Polidoro, quien es un añadido posterior para hacer a Edipo descendiente de Cadmo, y cuatro hijas, cruelmente perseguidas por los dioses: 1) Semele tiene amores con Zeus y, al morir fulminada por su rayo, éste salva a Dioniso de las entrañas de su madre y termina de gestarlo en su propio muslo. 2) Autónoe tiene un hijo, Acteon, al cual Artemisa provoca la muerte. 3) Ino es castigada por Hera, debido a que se convirtió en custodia del infante Dioniso: hace enloquecer a su esposo Atamas y ambos dan muerte a sus hijos. 4) Agave mata a Penteo, debido a que Dioniso, enojado porque las hermanas de su madre no lo reconocen como hijo de Zeus y, por lo tanto, como dios, infunde en ellas la locura que las conduce a las montañas a celebrar sus misterios (*ἄρρηστα*, *oribasia*), cuya culminación es el sacrificio ritual de Penteo.

Las vidas de Semele y Agave están muy bien entrelazadas en el mismo mito; en cambio, las de las otras dos hermanas parecen provenir de mitos independientes. El del hijo de Autónoe cumple el cometido de proporcionar un ejemplo paralelo al destino de Penteo; en tanto que Atamas, el cónyuge de Ino, era un antiguo rey tebano al que era menester introducir --aunque oblicuamente-- en la dinastía:

La historia de Acteon es muy parecida a la que relata un texto del S. XIV encontrado en Ugarit, al norte de Siria: La diosa Anat (igual a la Artemisa griega) desea apoderarse del arco del joven cazador Aqhat; cuando este no acepta dárselo y rechaza sus ofertas, la diosa envía a un servidor para que lo mate y a unas águilas para que lo despedacen. El padre de Aqhat sale en busca del cuerpo desmembrado, pues sólo reconstruyéndolo su hijo puede resucitar. En *Las Bacantes* también Cadmo se ocupa de recuperar los miembros dispersos de su nieto Penteo, aun cuando en ningún momento se dice expresamente que Dioniso prometa la resurrección de su primo. (Gaster: 85 y 316-76)

Atamas es un personaje que pertenece a una estirpe muy importante en la mitología, pero desciende de un Titán, es decir,

de un enemigo de Zeus:

Japeto

Prometeo (da el fuego a los hombres)

Deucalión (diluvio en el Mt. Farnaso)

Heleno (progenitor de los griegos)

Doro Xutho y Eolo (dóricos, jonios y eolios)

Atamas: Con su primera esposa tiene un

hijo y una hija llamada Hele; cuando ambos desean huir de Ino, la segunda esposa, él llega hasta la Cólquide, donde sacrifica un carnero a Zeus (el vellocino de oro por el que irán los Argonautas), pero ella cae al mar, dando su nombre al Helesponto.

El sincretismo religioso que se produjo en la cuenca oriental del Mediterráneo se ve reflejado en *Las Bacantes*, donde Zeus y Dioniso son la forma helenizada de dos divinidades cuyo nacimiento se ve amenazado, que asumen la forma de un toro y a quienes se celebra con ritos orgiásticos. El vocablo griego *τή ἑργία* (*órgusa*) quiere decir 'ceremonias o misterios' y no, como en español, 'banquete en que se come y se bebe inmoderadamente; desenfreno en la satisfacción de apetitos o pasiones'. El mejor ejemplo de este tipo de sincretismo es la segunda antístrofa que canta el coro al inicio de la tragedia (Guthrie: 254-6):

"Oh caverna de los Curetes y sagrados recintos de Creta donde Zeus nació, y donde los Coribantes... inventaron en mi honor este aro recubierto de cuero: el tamboril. En las impetuosas bacanales lo aunarón con la melodiosa voz de los cílamos frigios y lo pusieron en manos de la Madre Rea, para acompañar los cánticos jubilosos de las bacantes. Los sátiros, poseídos por la divinidad, lo obtuvieron de la Diosa Madre y lo introdujeron a las danzas de los festivales con que cada dos años Dioniso se complace." (119-134)

Resulta interesante la comparación de los dos dioses y de sus madres: Rea, la de Zeus, y la Diosa Madre traco-frigia, la de Dioniso, así como sus respectivos cortejos de 'mýstai' (*μύσται*) o 'iniciados en los misterios': los Curetes --quienes con sus bailes y el resonar de sus armas impiden a Cronos escuchar el llanto del recién nacido Zeus-- y los Coribantes --cuyos escudos no son de

metal, sino de cuero tensado sobre un aro de madera (Harrison: *Themis*, 195)---. Según otro desarrollo del mito, cuando los Curetes y Coribantes cuidaban al infante Dioniso-Zagreo, los Titanes lo raptaron con el fin de despedazarlo y comer su carne cruda. Zeus lanzó sus mortíferos rayos, envió a los malhechores al Tártaro y dio nueva vida al dios; este mito sería el origen de dos elementos esenciales del rito dionisiaco: el 'sparagmós' (σπαραγμός) o destazamiento de un animal --de preferencia un toro-- y la 'homofagia' (ὁμοφαγία): la ingestión de carne cruda, a guisa de comunión entre los fieles y su dios (Harrison: *Proleg.*, 478-81: la homofagia en un fragmento de *Los cretenses* de Eurípides ⁴ y 490-96, la personalidad de los Titanes). Además, están los dos séquitos de Dioniso: los sátiros --o silenos, hombres con las extremidades inferiores de caballo (al igual que los centauros, podrían ser reminiscencia de la aparición de los equinos en Asia y Mesopotamia a principios del segundo milenio, donde sus habitantes quizá pensaron, como los atónitos indígenas americanos, que hombre y cabalgadura eran uno y lo mismo)-- y las ménades (llamadas también bacantes o 'seguidoras de Baco', basarides, tiádes, potniádes, etc.), cuyo nombre significa 'enloquecidas, posesas, delirantes'; es decir, tanto el grupo de hombres como de mujeres que acompañan a Dioniso son inducidos por éste a un estado de trance. Aun cuando en el arte se las representa como mujeres jóvenes que bailan y cantan para el dios adulto, en un principio fungían como nodrizas del recién nacido. (Harrison: *Proleg.*, 379-412)

De este pasaje tan rico en contenido sólo falta señalar su importancia para la comprensión de la música dionisiaca. Explica

⁴ El coro de cretenses se dirige a Minos: "Hijo de la princesa renicia, vástago de Europa la de Tiro y el gran Zeus, rey de la amurallada Creta, aquí estoy... llevando una vida de pureza desde el día en que me convertí en iniciado del Zeus del monte Ida y pastor del nocturno Zagreo; una vez que cumplí los ritos de la carne cruda y fui portador de las antorchas de la Madre de la Montaña, las antorchas de los Curetes, fui consagrado y nombrado bacante." (Según la versión de Guthrie: 45)

el origen frigio de sus dos instrumentos básicos: el 'tímpanon' (τύμπανον) y el 'aulós' (αὐλός), que suelen ser maltraducidos por "tambor" y "flauta". El primero es un instrumento de percusión muy parecido al pandero, pero sin los platillos insertados en el aro, y, según muestra la cerámica, con un diámetro de unos cincuenta centímetros (no podía ser muy grande ni muy pesado, dado que los miembros del coro debían sostenerlo con una mano y percudirlo con la otra mientras bailaban en el escenario). El segundo es un instrumento de aliento que constaba de dos cañas o tubos con una embocadura que contenía en su interior una lengüeta simple o doble, es decir, no era semejante a una flauta y su sonido debió ser parecido al de un oboe. No hay mayor problema en traducir el primero por 'tamboril o pandero', en cambio, para el segundo no existe un término, puesto que tampoco existe un instrumento equiparable; me he decidido por 'cálamo', pues una de sus acepciones es "caña", al igual que para el griego *aulós*, pero el lector deberá tener presente a lo largo de la tragedia las características arriba descritas. Por último, unas palabras sobre "los cantos jubilosos de las bacantes". En griego, el verbo εὐάζω (*evázo*) se refiere a las exclamaciones de alegría que emiten los y las bacantes para invocar o aclamar a Dioniso; el grito en sí es εὐαί o εὐοί (*evaf, evof*), que en español se imita como 'evohé'. Sin embargo, como se desprende de éste y de otros pasajes, no se trata solamente de un 'grito' --como en general se traduce--, sino que se trata de un cántico, palabra que el *Diccionario Ideológico de la lengua española* de Casares define como "canto litúrgico en que se dan gracias o tributan alabanzas a Dios. Composición poética en que se exalta algún sentimiento profano". Lo más parecido en nuestra tradición podría ser la exultante entonación del *Aleluya* en la iglesia cristiana o los *spirituals* negros.

En resumen, el núcleo de *Las Bacantes* de Eurípides es la presentación de un problema religioso: la comunidad tebana no desea incorporar a su panteón a una divinidad extranjera, pero Dioniso no sólo "comprueba" que desciende del padre de los dioses griegos, sino que destruye a los miembros de la casa real tebana

por intentar rechazarlo. Para comprender cabalmente la tragedia el lector/espectador no debe permitir que interfiera su marco cultural cristiano, principalmente los juicios éticos sobre prácticas religiosas supuestamente "primitivas", pero sí debe aceptar la seriedad e importancia que dichas prácticas revisten para los participantes en el drama.

Gilbert Murray, en su libro *Eurípides and his Age*, pp. 181-83, afirma:

"El lector de *Las Bacantes*... se sorprenderá al ver la forma en que esta tragedia, aparentemente tan turbulenta e imaginativa, se apega al rito antiguo. La consabida secuencia anual está tan revestida de mitología como para convertirse en una trama: El *daimon* debe tener su enemigo, quien es su doble; después debemos tener el combate [o agón], el desmembramiento, el mensajero, la lamentación mezclada con gritos de alegría, el descubrimiento de los miembros dispersos --y, por una especie de doblaje, el descubrimiento del verdadero dios-- y la epifanía del *daimon*. Todo está en *Las Bacantes*... Pero podemos ir más allá. Conservamos suficientes fragmentos y citas de las obras de Esquilo sobre este tema --en especial de la trilogía sobre Licurgo-- para darnos cuenta de que todo tipo de pequeños detalles que parecían ser invenciones --e invenciones bastante fantásticas -- por parte de Eurípides, están tomadas directamente de Esquilo, o del rito o de ambos... Nunca hubo una gran tragedia tan impregnada de tradición como *Las Bacantes*."

Veamos de nuevo la inserción de Dioniso en la genealogía tebana y, después, rasgos del mito dionisiaco aludidos en *Las Bacantes* que se explican por la naturaleza de las religiones mistericas relacionadas no sólo con Dioniso, sino con Adonis, Atis, Osiris, Orfeo, etc. Es posible ampliar el árbol genealógico con los datos que ofrece el mismo Eurípides en su tragedia intitulada *Las Fenicias* --escrita pocos años antes que *Las Bacantes*--, donde un coro de mujeres de la ciudad de Tiro llega a Tebas para servir en el templo, no de Dioniso, sino de Apolo. Estas extranjeras, que aparentemente no tendrían nada que ver con el tema de la obra --el mismo de *Los siete contra Tebas* de Esquilo, es decir, la lucha a muerte entre los dos hijos de Edipo-- se sienten solidarias con la casa reinante tebana por el origen fenicio de Cadmo: afirman que Layo "pertenece a la misma raza que los ilustres hijos de Agenor" (218) y, remontándose aún

más, que "una sangre común une a los hijos de Ió" (248). Ella era una princesa de Argos de quien Zeus se enamoró, pero la celosa Hera la convirtió en una ternera a la que hizo perseguir por un tábano, obligándola a recorrer diversos países (véase *Prometeo Encadenado* de Esquilo). En Egipto concluyó su largo peregrinaje, cuando Zeus posó su mano sobre ella y engendró a Épafo. De él nació una hija, Libia, y dos hijos, Egipto y Dánao, cuyos cincuenta hijos e hijas, respectivamente, dieron lugar a la historia que cuenta Esquilo en *Las Suplicantes*. Según Nono de Panópolis (*Dionisiaca*, I, 377 sg.) Libia tuvo con Poseidón a Belos, padre de Agenor; con estos datos el árbol genealógico quedaría como sigue:

1		Zeus + Ió	
2		Épafo	
3	Poseidón + Libia	Egipto	Dánao
4	Belos	50 hijos	50 hijas
5	Argiope + Agenor		
6	Armonía + Cadmo	(Europa)	
7	Polidoro	(Semele)	
8	Lábdaco		
9	Layo + Yocasta		
10	Edipo + Yocasta		
11	Polinices, Etéocles, Antígona e Ismene		

En estos once estratos de la saga tenemos la intervención y la interacción de tres dioses, además de Dioniso: Zeus, Hera y Ares. La lascivia de Zeus es el punto de partida: en el primer estrato seduce a Ió, en el sexto a Europa y en el séptimo a Semele; en otras palabras, si no hubiese raptado a Europa, Cadmo no habría fundado Tebas. Pero esa fundación iba a ser su gloria y su pérdida; el coro de fenicias lo explica así:

"Cadmo el tirio vio una vaquilla echarse al suelo, cumpliendo así el oráculo, en el lugar que debía colonizar según el mandato divino... ahí nació Bromio, de la unión de su madre con Zeus... Ahí estaba la sanguinaria serpiente de Ares, guardiana cruel que sobre las aguas corrientes paseaba sin cesar sus pupilas

vigilantes; Cadmo se acercó para sacar el agua lustral y la mató... después, por consejo de Falas, la hija de Zeus, lanzó los dientes a la tierra." (638 sg.)⁵

Los celos de Hera la llevaron a perseguir a Io (ocasionando la mezcla de la casas reales de Egipto, Fenicia y Grecia) y a engañar a Semele para que solicitara de Zeus el favor de "llegar a su lecho con amorosos rayos, armado con un resplandor nupcial" (Nono, viii, 248-9); favor que la condujo a morir fulminada. Por su parte, Ares busca la venganza: los descendientes de Cadmo deben pagar que éste haya sacrificado a su serpiente. Y es a través de los dientes "sembrados", de los hombres-serpiente, como obtendrá su venganza: Equión engendra a Penteo, el oponente de Dioniso, y el descendiente de otro *Sembrado* concibe a Yocasta y su hermano Creón. Cuando la guerra provocada por los hijos de Edipo está a punto de desatarse, el adivino Tiresias dice a Creón (913 sg.) que la única manera de detenerla es sacrificando a su hijo Meneceo ante Ares, quien exige una compensación por la muerte de su serpiente. Sin embargo, a pesar de que Meneceo acepta inmolarsse, los hermanos se dan muerte en combate singular, y Antígona reprocha a su padre: "tu demonio vengador (ἀλάστωρ, *alástor*) ha venido a exterminar a tus hijos." (1556)

Esta divinidad vengativa que viene a castigar el derramamiento de sangre --sobre todo entre familiares-- es análoga a las Erinias y a Lisa (Λύσσα, *Lýssa*: "Furia"). Explica Roux en sus notas a *Les Bacchantes* (p. 544) que "Lisa personificada es un personaje tradicional del teatro antiguo... aparece en el *Hércules furioso* de Eurípides y Esquilo ya la había presentado incitando el frenesí contra las ménades en *Bassarídes* y *Xanthríai*." Dioniso, a través de sus bacantes, se va a vengar de Penteo y de las hermanas de su madre valiéndose de Lisa; el Estásimo iv abre con la exhortación: "Vayan, rápidas perras de la Furia, vayan hacia la montaña donde las hijas de Cadmo tienen su cortejo sagrado e

⁵ Interpreto según la traducción francesa de L. Méridier y F. Chapoutier.

incitencias contra el espía..." Y agrega Roux: "El poder vengador que persigue sin piedad a su víctima se asimila con naturalidad a la perra de caza que persigue una presa. En una crátera que se encuentra en Boston, Lisa, al presidir la muerte de Acteón, porta una cabeza de perra sobre la cabellera." Concomitante al tema principal, el reconocimiento de Dioniso como dios por parte de los tebanos, el tema de la venganza surge una y otra vez en la obra, simbolizado con frecuencia con imágenes provenientes de la cacería.

Antes de cerrar el apartado sobre genealogía, no está de más redondear la figura de Cadmo. Eurípides se concreta a mostrarlo como el rey viejo que, aun cuando siga ocupándose del destino de su familia, ha dejado ya el poder en manos de su nieto. En cambio, Nono muestra a un Cadmo tan lleno de juventud y heroísmo que se explica por qué Zeus lo honró casándolo con una diosa: En búsqueda de la raptada Europa, Cadmo recorre muchos lugares; en su deambular llega a Cilicia, donde habita un monstruo llamado Tifón, de la estirpe de los Titanes. Poco tiempo antes, Zeus había descuidado sus armas --los rayos-- mientras realizaba una de sus tantas empresas eróticas, y de ello se aprovechó Tifón para robárselas y destronarlo. (I, 145 sq.) Zeus convence a Cadmo de que haga salir a Tifón de su guarida encantándolo con la música de su siringa (I, 377); mientras éste lo escucha embelesado, Zeus logra recuperar sus rayos y, más adelante, vencer definitivamente a su rival. Por ello, "Zeus no olvidó a Cadmo el músico" y le prometió: "Tú has coronado las puertas del Olimpo con tu siringa. Yo he de hacerte yerno de Ares y Citerea, y los dioses han de asistir a tus bodas en la tierra... pero ten siempre cuidado de no ofender a Ares, pues se enoja cuando se le quita a su progenie." (II, 660-672) ^o

Además de esta hazaña, Cadmo es el clásico héroe cultural, el introductor de una técnica de valor extraordinario: el alfabeto.

^o Según la traducción de W.H. D. Rouse

Nono lo expresa así:

"Cadmó llevó de regalo a toda la Hélade palabras y pensamientos; creó herramientas para representar los sonidos de la lengua, mezcló vocales y consonantes en un orden armonioso. Creó un modelo grabado de silencio parlante; pues aprendió los secretos del sublime arte de su país." (iv, 259 sq.)

A los interesados en sumergirse en estos deleitosos mitos les recomiendo la lectura del libro *Las bodas de Cadmo y Harmonía* del italiano Roberto Calasso y, naturalmente, la extensa obra (48 libros, es decir, 3 volúmenes de la Loeb) que Nono dedicó a Dioniso. Este escritor greco-egipcio del S. V de n. e. no es muy apreciado por muchos filólogos clásicos por sus excesos retóricos, y, aunque ciertamente resulta tedioso a ratos, tiene pasajes estupendos, como esa escena erótica en la que Zeus fecunda a Semele (vv. 210-351). Los datos relacionados directamente con *Las Bacantes* están repartidos de la siguiente manera: Libro 1: Zeus y Europa; 4: Cadmo y Armonía; 5: casamiento de las hermanas de Semele y muerte de Acteón; 7: Zeus y Semele; 8: embarazo de Semele (su hijo danza en su vientre), Zeus danza con sus rayos e incendia la cámara de Semele, Hermes confía el recién nacido a Ino, hermana de Semele; 44: terremoto, Penteo inicia hostilidades contra Dioniso; 45: las tebanas se dirigen al Citerón, discusión Penteo-Cadmó-Tiresias, Penteo laza a un toro confundiéndolo con el dios; y 46: Dioniso induce a Penteo a vestirse de mujer y van a la montaña. Agave mata a Penteo. Diálogo entre Cadmo y Agave.

Como ya se dijo, en *Las Bacantes* hay muchos rasgos de la religión dionisiaca que el lector inadvertido puede tomar como invenciones del dramaturgo. Explicaré unos cuantos; los que me parecen más importantes para el entendimiento cabal de la obra y que pueden enriquecer tanto su concepción visual como su probable sentido musical y dancístico.

Roux, en sus comentarios al Estásimo iv, dice: "Reencontramos la imagen banal del aguijón de la locura." (p. 544) Obviamente no se trata de una simple imagen, es un elemento esencial del mito: el vocablo *αἰστρός* (*áistros*). "tábano bovino", significa además, metafóricamente: "aguijón, cualquier cosa que produzca locura;

agonia; deseo vehemente, pasión insana; locura, frenesí". Las sombras de esta especie de locura se extienden sobre ascendientes y descendiente de Cadmo; Esquilo lo expresa soberbiamente:

En *Las Suplicantes* el Coro dice que Io, "asaeteada por el tábano, huyó con la mente extraviada" (v. 541); en tanto que en *Prometeo* la propia Io exclama: "Ay de mí, una vez más me enardecen las convulsiones y el delirio que extravía la razón, pues me incita el aguijón del tabano. De terror el corazón late apresuradamente en el pecho, los ojos giran en sus órbitas, el furibundo viento de la rabia (λύσσα, *lyssa*) me lleva fuera del camino; no domino lo que digo y mis turbados pensamientos chocan al azar contra el oleaje, contra ese sombrío castigo de la diosa." (v. 877) Es decir, en un breve parlamento tenemos no sólo el aguijón, sino otros dos elementos conocidos: la rabia y la divinidad vengadora.

Cuando el *óistros* inculca un "deseo vehemente o una pasión insana" tiene los mismos efectos (positivos o negativos) que los dardos lanzados por Eros, el travieso hijo de Afrodita. Nonno relata (xlii, 98) que el propio Dioniso es "alcanzado por el aguijón del deseo amoroso" y el Coro de bacantes (Estásimo I, 2a. estrofa) alude a la estrecha relación que existe entre el dios del vino y la diosa del amor. El uso metafórico sigue vivo y actuante; Calasso inicia su libro *Las bodas de Cadmo y Harmonía* de la siguiente manera:

"En la playa de Sidón un toro intentaba imitar un gorjeo amoroso. Era Zeus. Se sintió sacudido por un escalofrío, como cuando lo picaban los tábanos. Pero esta vez era un escalofrío dulce. Eros le estaba colocando sobre la grupa a la joven Europa." (p. 11)

En la Grecia clásica los reinos divino, humano, animal y vegetal estaban ya bastante claramente delimitados, pero en la Grecia arcaica --cuando se gestaron y fusionaron una multitud de mitos de disímil procedencia-- esos reinos interactuaban con gran facilidad, produciendo frutos híbridos y sorprendentes. Veamos siete posibilidades combinatorias del reino divino con el natural:

- 1) dioses/ dioses: EL combate entre las generaciones divinas no termina; aunque Zeus haya derrocado a Cronos todavía tiene que

luchar contra los Titanes, quienes desmiembran al infante Dioniso-Zagreos. Los dioses, como los hombres, se reproducen sexualmente (con excepciones como la gestación de Atena); el dios de la vegetación es producto de la unión del dios celeste y una diosa ctónica. En *Las Bacantes* se muestra la variante del mito en el que la madre es humana, a fin de crear y arraigar el culto en determinado grupo étnico.

2) dioses/ hombres: Como ya vimos, el apetito sexual de Zeus cambió las vidas de Io, Europa y Semele. Nono relata varias aventuras eróticas de Dioniso. Ninguno de estos dioses desdeña tener relaciones homosexuales: Zeus con Ganimedes, el escanciador del Olimpo, o Dioniso con Ámpelos (= "vid, viñedo"). Las diosas olímpicas raras veces tienen relaciones con mortales, pero las arcaicas, las estrechamente relacionadas con la tierra, pasaron de tener una relación madre-hijo a la de diosa-amante (Astarté y Adonis, Cibeles-Atis, Isis-Osiris). No hay mención de rasgos lésbicos entre las diosas.

3) dioses/ animales: Muchos dioses tienen un animal que los representa y acompaña. El león es el emblema de la diosa madre, en tanto que el toro --símbolo de la fertilidad-- es el del dios del cielo y la tempestad y de los dioses relacionados con el agua; de ahí que Zeus y Dioniso sean tauriformes. Dice Harrison:

"Los leones están al servicio de la diosa madre... Dioniso, el hijo de Semele --quien es una manifestación de la diosa--, tiene un carro tirado por leones." (p. 431) "Para un pueblo que cría cabras, como el de Arcadia, el macho cabrío representa la vida y la generación; para un pueblo que cría ganado vacuno el toro es el vehículo más potente y espléndido. En *Las Bacantes* hay epifanías de serpientes y leones, pero, sobre todo, de toros." (p. 432)

¿Qué atributos tiene la serpiente? Es un animal propio de las antiquísimas divinidades ctónicas y, como tal, está estrechamente relacionado con la fecundidad de la tierra, en su papel de guardiana de ríos y fuentes. Los dioses olímpicos deben vencerlos en combate para derrocar a la antigua generación; así vemos a Zeus combatiendo a Tifón (monstruo con cien cabezas de serpiente) y a Apolo en Delfos contra la serpiente Pitón. Además está Hércules, semidios que aglutina el aniquilamiento de monstruos perpetrado

por otros dioses o héroes; como, por ejemplo: estrangula a dos serpientes en su cuna, mata a un centauro, a un monstruo enviado por Poseidón y a dos hijos de Tifón: el león de Nemea y la hidra de Lerna. Sin embargo, también tenemos dioses olímpicos que protegen a las serpientes: Atenea a Erecteo y Ares a la serpiente tebana sacrificada por Cadmo. ¿Qué tiene que ver Ares con una serpiente? Ares, al igual que Dioniso, proviene de Tracia y, también como éste, hizo su entrada a suelo griego por Tebas, el único sitio donde tuvo suficiente importancia. Lo conocemos como dios de la guerra --o más bien, del espíritu combativo--, aunque parece ser que originalmente se trataba de un dios solar, lo que explicaría su relación con la serpiente.

4) hombres/ animales: Entre los mortales también hay aniquiladores de serpientes o monstruos; en general emprenden esa tarea por mandato divino. Además de Cadmo, están Perseo, Belefonte, Jasón y Teseo. La lucha de los descendientes de Cadmo contra los "Sembrados" reproduce, en escala humana, el combate entre olímpicos y titanes, puesto que son "hijos de la Tierra". La serpiente era el emblema de los "Sembrados", y "en Frigia --señala Harrison: *Themis*: 129-- "había un clan llamado 'los nacidos de la serpiente', que decía descender de una serpiente sagrada."

Hay que subrayar el hecho de que las palabras griegas ὄφις y δράκων (*ófis* y *drácon*, de donde "ofidio" y "dragón") significan por igual *serpiente*. Por lo tanto, es un error traducirlas por "dragón", puesto que ese animal fabuloso (especie de serpiente con patas y alas y que exhala fuego por las fauces) es una invención tardía; basta ver la reproducción de estos mitos en la cerámica para darse cuenta de que tanto dioses como héroes se las tenían que ver con serpientes, de tamaño gigantesco, pero serpientes al fin.

Dentro de los ritos que celebra un grupo en honor de un dios que tiene relación estrecha con un animal, éste se convierte también en objeto de culto. Por ejemplo, en relación con Dioniso: entre los objetos sagrados que los creyentes llevaban en sus

procesiones estaban las serpientes, los falos y el rocío dador de la vida; las mujeres llevaban en el antebrazo el tatuaje de un cervatillo y los hombres el de una hoja de yedra, que, junto con la vid, era la planta sagrada del dios. (Harrison, *Themis*: 266 y 133). La carne del animal sacrificado --toro, cabra, cervatillo-- no era para Dioniso, sino para los celebrantes, quienes consumían la carne cruda en comunión. Parece ser que la ingestión de carne se realizaba una sola vez, en la ceremonia de iniciación. Imitando las acciones divinas, la piel del primer animal cazado y sacrificado pasa a formar parte de su atuendo: Zeus porta la égida (una capa de piel de cabra), Hércules la piel del león de Nemea, Perseo el rostro petrificante de la Gorgona y Dioniso la piel de cervatillo o *nebrís*. En los misterios de Atis se sacrificaba un toro y los iniciados eran bautizados con su sangre y, además, lo "comían en un tamborcillo y lo bebían en un címbalo" (Fraser: 274); en tanto que en los misterios de Eleusis, "en el rito nupcial de Kore los iniciados cantan: 'he comido en el tamborcillo, he bebido en los címbalos'..." (Harrison: *Proleg.*, 569)

5) dioses/ plantas: Así como tienen un animal representativo, algunos dioses se caracterizan por una planta: Apolo por el laurel, Afrodita por el mirto, Dioniso por la vid. A veces, cuando un dios persigue a mortales o ninfas, se encuentra con que éstos se convierten en plantas, antes que rendirse a sus requerimientos eróticos, como fue el caso de Dafne, transformada en laurel.

El tirso dionisiaco sirve para hacer producir la tierra --de ella fluye leche, miel, agua y vino-- y también como arma mortífera cuando es empleado como lanza o jabalina; además, (según dice Nono: *xxi*, 359 sg.) la vid puede extender sus zarcillos a guisa de tentáculos para sujetar e inmovilizar al enemigo, llegando incluso a ahogarlo. Esta doble función de un instrumento divino se encuentra también en el empleo que Zeus da a sus rayos: puede matar a sus contrincantes o puede conferir la inmortalidad: Dioniso dice (Nono: *xlvii*, 615) que los mismos rayos que mataron a su madre lo hicieron invulnerable. Según Harrison, *Themis*: 33-4 y

S6 sg., "El fuego inmortal también refleja un rito de iniciación, el cual se conserva hasta la época clásica, si bien en forma atenuada, en la *anfidrómia* o 'carrera en torno al fuego', que se celebraba cuando el niño tenía 5 o 7 días de nacido." En Creta el iniciado era purificado con una piedra que era el rayo del dios y escuchaba el sonido del trueno producido por el *rhómbos*. El lugar donde ha caído el rayo de Zeus se convierte en un lugar sagrado, como la habitación de Semele.

Existe una impensada conexión entre el rayo y la vid. Fraser, en su *Adonis, Attis, Osiris*, consigna (p. 193-4) que los griegos llamaban a Lidia "tierra quemada", por ser una región volcánica, y que Estrabón la describe como un lugar carente de árboles, pero que tenía viñedos. Según el geógrafo, se decía que Lidia fue quemada por los rayos de Zeus cuando luchó contra Tifón, y señala que algunas personas ingeniosas explican el nacimiento de Dioniso por medio del rayo para dar cuenta del origen de los viñedos en un medio ambiente volcánico.

6) hombres/ plantas: los hombres relacionados con dioses de la vegetación y la fecundidad tienen también relación con sus árboles y plantas característicos. Por ejemplo, en Frigia, Atis tenía como emblema la yedra y su árbol sagrado era el pino; las semillas de las bellotas de pino se empleaban para obtener una bebida alcohólica "que podría explicar la naturaleza orgiástica de los ritos de Cibele, que los antiguos comparaban con los de Dioniso." (Fraser: 278). EL pino podía convertirse también en un árbol sacrificial: Marsias --el famoso músico, que entonaba trenos por la muerte de Atis-- fue vencido por Apolo en una competencia citarística; por ello "fue atado a un pino y desollado o descuartizado". "Atis, descrito como un flautista, murió bajo un pino y, cada año, se colgaba una efigie suya en un árbol." "Los griegos asiáticos hacían este tipo de sacrificios, según muestran las monedas de Ilio, que representaban a un toro o una vaca colgados de un árbol y acuchillados por un hombre sentado sobre las ramas o el lomo del animal." (Fraser: 288, 289 y 292) Este rito nos recuerda inmediatamente a Fenteo subido en un árbol y

sacrificado, así como el hecho de que Dioniso, para introducir el cultivo de la vid en Ática, regala unas cepas a Icario, pero este termina siendo sacrificado y su hija Erigone colgada de un árbol.

7) dioses/ el conjunto de los otros reinos: Las antiguas divinidades agrarias de la Grecia arcaica, principalmente las cretenses, son celebradas anualmente mediante cultos místéricos en los que se re-presenta la muerte invernal y la resurrección primaveral de las fuerzas de la naturaleza. Extraña que Dioniso, hijo de la Madre Tierra, no sea festejado al iniciarse cada ciclo, sino que las bacanales tengan lugar cada dos años (Párodo, 132-4: "las danzas de los festivales con que cada dos años Dioniso se complace"). La única explicación, bastante tardía y extraña, nos llega a través de Diodoro Sículo (S. I a de n. e.), quien al describir el retorno triunfal de Dioniso de la India dice:

"Los beocios y otros griegos, así como los tracios, en recuerdo de la expedición india, instituyeron sacrificios bienales a Dioniso, y sostienen que en ese intervalo el dios realiza su epifanía entre los mortales."

El hecho de que no sepamos la razón de esta periodicidad no significa --como algunos estudiosos creen-- que Dioniso no haya sido un dios de la vegetación que muere y renace. Sus características son muy similares, no sólo a las de Adonis, Atis y Osiris, sino a algunas deidades de la religión hitita, la cual tuvo una influencia profunda en las posteriores religiones del Asia Menor y la Gran Siria. Es muy interesante, por ejemplo, el mito hitita encontrado en Yuzgat (Gaster: *Thespis*, 270-94), donde un monstruo paraliza la tierra y aprisiona a varios dioses, entre ellos al Sol y a Telepinu (dios de la vegetación); después de varios intentos fallidos el dios supremo decide combatir al monstruo. En este punto hay una gran laguna en el texto, pero como al final de la tablilla se habla de la regeneración de la tierra, es obvio que el vencedor fue el padre de los dioses. Lo realmente importante es que en el reverso se describe una ceremonia ritual --llevada a cabo por hombres y mujeres en el transcurso de la noche-- para celebrar conjuntamente al dios solar y a Telepinu. La

conjunción de estas dos deidades en un templo no pueden menos que recordar a Apolo y Dioniso compartiendo el santuario de Delfos. En otro mito parecido, Telepinu desaparece y varios dioses fallan en el intento de hacerlo volver; finalmente la diosa madre envía una abeja, que agujereja al dios y lo obliga a regresar. Una vez que todo vuelve a la normalidad, en presencia de Telepinu se hace la dedicación de un árbol, en cuyas ramas se cuelga el vellocino de una oveja. (Gaster: 295-315; véase especialmente la nota de las pp. 312 y sg. sobre el uso de árboles, lana y pieles de animales en ritos místicos de diversas culturas). Los paralelos son tantos que resulta imposible abarcarlos; añadiré tan sólo que el dios de la tempestad hitita y el dios sirio Hadad son muy parecidos al Zeus griego: se les representa como hombres barbados, con cuernos de toro y portando un haz de rayos; en tanto que en Babilonia y Asiria hay un dios semejante denominado Ramman, es decir "el que grita, el que brama" (Fraser: 123 y 163-4), que nos recuerda a Dioniso-Bromio, "el que ruge o brama".

Por último, hay que hablar de un rasgo esencial de estos dioses que mueren y renacen: el desmembramiento. Tanto Osiris (Fraser: 3-23) como Dioniso tuvieron dificultades para nacer y son descuartizados por uno o varios dioses del tipo de los Titanes; la historia de su muerte y resurrección no sólo dio lugar a la celebración de ritos en importantes festivales, sino que en ambos casos dio origen a representaciones teatrales. En las ceremonias de iniciación se da pretendida muerte a los nuevos miembros o éstos inmolan un animal en su lugar. Dice Fraser (p. 98) que "estas tradiciones griegas pueden ser reminiscencias distorsionadas de una costumbre de sacrificar seres humanos, especialmente reyes divinos." Quizá se trate de dos ramas distintas, una la recreación del sacrificio de una divinidad y, otra, el combate entre el rey viejo y el rey nuevo, es decir, un enfrentamiento entre mortales. Podría ser el caso de Tántalo, rey de Lidia, que ordena descuartizar a Pélope para ofrecer un banquete a los dioses. A pesar de que los dioses lo vuelven a la vida, Pélope a su vez manda descuartizar a Estinfalo, rey de

Arcadia; en tanto que Atreo, hijo de Pélope, al competir por el trono con su hermano Tiestes, le sirve los miembros de sus hijos en una comida. Sea como fuere, en el ritual báquico la ingestión de carne cruda es el acto comunitario de mayor trascendencia, pues une a los creyentes entre sí y con su dios, en un éxtasis de gran alegría espiritual. En cambio, para los oponentes del dios, el desmembramiento es su mayor desgracia, puesto que lo sufren, literalmente, en carne propia: las hijas de Minyas, en Orcómenos, desmiembran y devoran al hijo de una de ellas (en un acto ritual parecido al que propone Agave al Coro, al invitarlo a compartir "el león" que ha cazado); Orfeo y Fenteo son destrozados por un grupo de bacantes.

CAPITULO III

Conceptos medulares de la semiología teatral

Si hoy mostramos tan escasa aptitud para ofrecer una idea de Esquilo, Sófocles /y Eurípides?... probablemente se deba a que hemos perdido el sentido físico de su teatro: el aspecto humano y activo de la dicción, la gesticulación y el ritmo escénico en su conjunto se nos escapan.

Antonin Artaud

1 HISTORIA, TEORIAS, CRITICA

Afirmar que existe un campo de estudio denominado *Semiología teatral* puede parecer prematuro, pues aunque nadie --o casi nadie-- negará la existencia de la Semiología, la verdad es que aun cuando sea factible emplear sus métodos para analizar una obra teatral como texto literario (o conjunto de signos lingüísticos) el texto escénico (debido al carácter heterogéneo de los signos que lo conforman) escapa todavía a una sistematización satisfactoria y carece aún de un "sistema de escritura". Para entender la especificidad de dicho campo hay que conocer las circunstancias que dieron origen a la Semiología o Semiótica, disciplina con dos nombres y dos padres: uno suizo, Ferdinand de Saussure, y otro norteamericano, Charles Sanders Peirce.¹

En palabras de Jonathan Culler, la historia puede resumirse así:

"Cuando varias disciplinas habían adoptado la lingüística estructural como modelo metodológico, y se convirtieron en versiones del estructuralismo, se hizo evidente que la semiología postulada por Saussure había empezado a desarrollarse. Se convirtió entonces en una influencia poderosa, en parte debido a

¹ El lingüista (1857-1913) a través de su *Cours de linguistique générale*, reconstruido mediante las notas de sus discípulos e impreso en 1916; y el lógico y filósofo (1839-1914) en los ocho volúmenes que constituyen sus *Collected Papers*, publicados entre 1931 y 58.

que el programa que él había esbozado era fácil de aprehender: la lingüística podía servir como ejemplo y sus conceptos básicos eran aplicables a otros campos de la vida social y cultural. El semiólogo trata de hacer explícito el sistema (*langue*), el cual sustenta y hace posible los acontecimientos significantes (*parole*). Se ocupa del sistema como una totalidad funcional (análisis sincrónico) y no del origen histórico de sus diversos elementos (análisis diacrónico) ² y debe, además, describir dos tipos de relaciones: los contrastes u oposiciones entre los signos (relaciones paradigmáticas) y las posibilidades combinatorias mediante las cuales los signos crean unidades mayores (relaciones sintagmáticas)." (*The Pursuit of Signs*, pp. 22-23)

Culler no se detiene a explicar la palabra clave *signo*, quizá por parecerle un asunto archisabido; sin embargo, no está de más recordar que tanto los términos *Semiótica* como *Semiología* provienen del sustantivo griego *seméion* (σημειον) "señal, indicio; signo, marca; imagen; síntoma"; en tanto que el verbo *semaino* (σημαίνω) es "hacer saber, revelar, explicar; significar, tener una significación o acepción". Para Saussure, el *signo* es "la combinación del concepto y de la imagen acústica" y propone reemplazar ambos términos por otros dos términos "*significado* y *significante*, los cuales tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total del que forman parte." ³ La definición de Saussure ha sufrido diversas enmiendas, adiciones o reparos de parte de Ogden y Richards, Hjelmslev, etc., pero no cabe duda de que ha sido un vocablo prolífico.

"La Semiótica --continúa Culler--, que intenta describir los sistemas subyacentes de distinciones y convenciones que otorgan significado a objetos y actividades, es la realización sistemática de una reorientación que ellos [Saussure y Pierce] empezaron a describir." (p. 25) "Por diversas razones, la literatura es el caso más interesante de *semiosis*. Aun cuando obviamente sea una forma de comunicación, es ajena a los propósitos pragmáticos inmediatos que simplifican otras situaciones donde intervienen los signos. Las complejidades potenciales de los procesos significativos funcionan libremente en la literatura... [ésta] obliga a encarar el problema de la indeterminación del

² Sin embargo, no se debe confundir 'diacrónico' con 'histórico', pues se puede realizar un estudio sincrónico en cualquier etapa histórica.

³ *Curso de lingüística general*. Ed. Losada, Buenos Aires, 1955. p. 129

significado, que es una propiedad central, aunque paradójica, de los sistemas semióticos." (p. 35)

"Es necesario distinguir entre el tipo de crítica que interpreta las obras individuales como aseveraciones sobre la significación y la semiótica de la literatura, que no interpreta obras, sino que trata de descubrir las convenciones que hacen posible el significado. La meta es desarrollar una poética que sea para la literatura lo que la lingüística es para la lengua. Así como la tarea del lingüista no es decirnos cuál es el significado de oraciones individuales, sino explicar las reglas que permiten la combinación y el contraste entre sus elementos, a fin de producir los significados que tales oraciones tienen para los hablantes de una lengua, de la misma manera el semiólogo trata de descubrir la naturaleza de los códigos que hacen posible la comunicación literaria." (p. 37)

Sin embargo, como ya se ha dicho, no es posible estudiar de la misma manera el texto dramático que el texto escénico; en un artículo de 1969, intitulado "La comunicación teatral", George Mounin criticó muy acertadamente a aquellos semiólogos que pretendían trasladar de manera casi mecánica los conceptos de la lingüística a la representación teatral. Sus argumentos son tan interesantes que vale la pena reproducir los más importantes:

"Actualmente es tentador creer que la ciencia moderna del lenguaje puede proporcionar --a todos los que se interrogan sobre el teatro, sobre el funcionamiento de un espectáculo y sobre su función específica-- una varita mágica capaz de resolver todos los problemas teatrales. Desgraciadamente, todavía más tentador es imaginarse que se han resuelto todos los problemas al hablar del teatro como de un 'lenguaje', de 'significante' y de 'significado' teatral, de 'sintaxis' brechtiana, de 'codificación' escenográfica, etc. No se advierte que lo que se hace es, la mayoría de las veces, limitarse a lanzar o bien perogrulladas o bien opiniones indemostradas en el molde de metáforas lingüísticas." (p. 99)

"Perderíamos el tiempo si quisiéramos descubrir, por ejemplo, si en un decorado hay no unidades significantes, sino fonemas; y, sobre todo, si esos presuntos fonemas se organizan de acuerdo con el mismo tipo de reglas que gobiernan el sistema fonológico de una lengua; o bien si los presuntos monemas que se podrían aislar en un decorado funcionan de acuerdo con reglas semejantes a las que constituyen la sintaxis de una lengua. Demostrar por ese camino, que lingüísticamente sería el único, que el teatro es una lengua, resultaría una empresa a la vez simplista hasta la puerilidad y perfectamente inútil." (p. 100)

"En teatro, la primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es o no comunicación... La comunicación lingüística se caracteriza por el hecho fundamental, constitutivo de la propia comunicación, de que el emisor puede

convertirse a su vez en receptor; y el receptor en emisor. Nada semejante se da, en absoluto, en el teatro, en el cual los emisores-actores son siempre los mismos, de la misma manera que los receptores-espectadores también son siempre los mismos... [es decir] los espectadores no pueden nunca responder a los actores por *medios teatrales*." (p. 101)

"Habría que elucidar también cómo el decorador o el escenógrafo 'se comunican' a su vez con el espectador. También en este caso, en el plano semiológico, todo está por hacer. Hay, o ha habido, concepciones del decorado que lo emparentaban con un auténtico código (un repertorio de estereotipos), en el que, por ejemplo, una columna dórica significaba la Antigüedad... una palmera, Africa, etc. Otras concepciones hacían del decorado una especie de acompañamiento, sin indicios propiamente situacionales; otras, una especie de contrapunto visual, otras una especie de traducción a otra lengua, traducción visual abstracta de la tonalidad, por ejemplo, y no del contenido de la obra, etc. De cualquier forma el decorador trasmite algo al espectador, y esa transmisión debe analizarse." (p. 103)

"De hecho, parece ser que se puede explicar mejor lo que ocurre en el teatro en términos de *estimulación* (en el sentido que los psicólogos le dan a ese vocablo) que en términos de comunicación. Autor y director, decorador, actores, creador del vestuario y escenógrafo entran en acción no para 'decir' algo a los espectadores, como se piensa generalmente por medio de un término impropio, sino para actuar sobre los espectadores. El circuito que va del escenario a la sala es esencialmente un circuito (muy complejo) del tipo estímulo-respuesta." (p. 105)

Tiene razón Mounin en el sentido de que la comunicación entre actores y espectadores no puede darse por *medios teatrales*, es decir, mediante un diálogo predeterminado por el autor; sin embargo, es obvio que sí existe un tipo especial de comunicación entre ambos y que en muchas ocasiones la calidad de la actuación dependerá de las muestras de aceptación o rechazo que haga el público. En las comedias de enredo, por otra parte, los espectadores funcionan a veces como 'cómplices' de un personaje, al compartir cierta información que les fue comunicada en un *aparte* y que los demás personajes desconocen. También tiene razón al decir que se ha abusado de la terminología lingüística y que se requiere un mayor rigor en el uso de los vocablos; no obstante, como veremos a continuación, el estudio del teatro se inició y se ha seguido desarrollando en torno al concepto de signo.

Los estudios semióticos sobre el hecho teatral se iniciaron en época temprana. Por una parte, se empezó a usar --primero en el

análisis de las artes visuales y después en el teatro-- la tipología tripartita de los signos propuesta por Peirce: icono, índice y símbolo. ⁴ El icono representa su objeto por medio de la semejanza que existe entre el significante y el significado, como sucede en la pintura figurativa, la fotografía, los diagramas, las onomatopeyas, metáforas y metonimias. "Parece ser --dice Elam, p. 22-- que el teatro es el terreno perfecto para el icono, ¿dónde encontrar una mayor semejanza directa entre el significante y el significado que en la relación actor-personaje? El primer escritor que aplicó el concepto de Peirce al teatro, Jan Kott, acepta la iconicidad aparente del signo escénico e identifica el principal elemento de similaridad: 'En el teatro, el icono básico es el cuerpo y la voz del actor' (en "El icono y el absurdo", 1969). "En la terminología de Peirce --prosigue Elam, p. 25-- la semiosis implica la existencia de un signo, su objeto y la idea o imagen de la semejanza entre ambos se produce en el espectador. El índice está conectado de manera causal con su objeto, físicamente o por contigüidad: gestos que *indican* un estado emocional, insignias que indican grado, posición o profesión, pronombres personales o demostrativos, adverbios de tiempo y lugar. Así, la vestimenta de un actor es índice de la época, posición social, actividad, etc. del personaje representado; los gestos de los actores pueden ser deícticos, es decir, señalan a otro actor u objeto al que el espectador debe dirigir su atención. Por último, en el símbolo, al igual que en el signo lingüístico, la relación entre significante y significado es convencional e inmotivada. "La representación teatral en su conjunto es simbólica, pues es sólo por convención que el espectador toma los acontecimientos escenificados como remplazo de otros acontecimientos... Puede decirse, por lo tanto, que en el escenario las funciones de los signos simbólicos, deícticos e icónicos se encuentran presentes simultáneamente; en

⁴ Sigo de cerca la exposición que al respecto hace Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama* pp. 5-27, en el Capítulo 2, "Foundations: signs in the theatre".

el teatro todos los iconos e índices tienen, por necesidad, una base convencional." (Elam: 27)

Por otra parte, en la escuela de Praga, que se nutría tanto del formalismo ruso como de la lingüística estructural saussuriana, se realizaron interesantes estudios en torno al teatro: Otakar Zich, *Estética del arte dramático* (1931); Jan Mukarovsky, "Intento de análisis estructural sobre el fenómeno del actor" (1931); Petr Bogatyrev, "Los signos del teatro" (1938); Karel Brusak, "Signos en el teatro chino" (1938); Jiří Veltruský, "Hombre y objeto en el teatro" (1940); y Jindřich Honzl, "Dinámica del Signo en el Teatro" (1940) y "Jerarquía de los componentes dramáticos" (1943). Según Elam,

el primero "ejerció una influencia considerable sobre los semiólogos posteriores, particularmente por el énfasis que puso en la relación necesaria que se da en el teatro entre sistemas heterogéneos pero interdependientes. Zich no confiere especial predominio a ninguno de los componentes; rechaza, particularmente, conceder un predominio automático al texto escrito, el cual toma su lugar en el sistema de sistemas que conforman la totalidad de la representación teatral. Por su parte, el 'análisis estructural' de Mukarovsky representa el primer paso hacia una semiología de la escenificación en sí, al clasificar el repertorio de los signos gestuales y sus funciones." (p. 6) "El folklorista Petr Bogatyrev... propone la tesis de que el escenario transforma radicalmente todos los objetos y cuerpos definidos dentro de él, confiriéndoles un enorme poder significativo, poder del que carecen --o que es menos evidente-- en su funcionamiento social normal... Este primer principio de la Escuela de Praga puede denominarse *semiotización del objeto*." (pp. 7-8) "La semiotización del escenario tiene particular interés e importancia en lo que respecta al actor y sus atributos físicos, puesto que él es, en palabras de Veltruský, 'la unidad dinámica de un conjunto entero de signos'... el cuerpo del actor adquiere sus poderes miméticos y representacionales al convertirse en alguien diferente a sí mismo; otro tanto puede decirse con respecto a las palabras que pronuncia." (p. 9) Bogatyrev añade que los signos teatrales pueden convertirse, además, en "signos de signos", debido a las conexiones sociales, morales e ideológicas que los espectadores les imprimen: por ejemplo, la armadura que porta un actor no sólo denota su calidad de guerrero, sino que para el público puede connotar la idea de valentía y virilidad. (p. 10) "Cada aspecto de la representación está regido por la dialéctica denotación-connotación: el escenario, el cuerpo del actor, sus movimientos y palabras se determinan y están determinados por una red siempre cambiante de significados primarios y secundarios." (p. 11)

"Después del promisorio deslinde del terreno efectuado por los estructuralistas de la Escuela de Praga en las décadas de 1930 y 40, fue poco el trabajo importante en torno a los problemas de la semiótica teatral que se produjo en las dos décadas siguientes... Fue el semiólogo polaco Tadeusz Kowzan quien, en su artículo de 1968, "El signo en el teatro", retomó la herencia estructuralista... [a la cual añade] una tipología del signo y los sistemas de signos teatrales." (pp. 19-20)

Sin embargo, y a pesar de los indiscutidos avances, los años han seguido pasando sin que pueda llegarse a la constitución de un sistema que sea aplicable a los productos teatrales de diversas épocas y países. La investigadora Herta Schmid afirma con optimismo, en *Semiotics of Drama and Theatre*:

"1975 parece haber sido un año muy importante en el campo de la investigación de la dramaturgia y el teatro... no sólo porque se concedió una atención adecuada al objeto, sino porque también los métodos de análisis empleados fueron sometidos a reconsideraciones y revisiones".

Pero no puede menos que aceptar lo siguiente:

"La investigación teatral está amenazada por la misma enfermedad que sufre la Semiótica, debido a que ambos campos son jóvenes y llamativos. Se presenta todo tipo de métodos bajo la etiqueta de 'moderno' o 'semiótico', pero no siempre son pertinentes ni resultan ser esfuerzos serios para mejorar el campo o hacer una contribución a su desarrollo." (pp. 9-15)

En la misma vena (y en el artículo "Theatre and Drama Research", publicado en el libro del que Schmid es compiladora) Van Kesteren critica severamente el presente estado de la semiótica teatral; dice, por ejemplo:

"Aún carecemos de un 'lenguaje' común... de vocablos básicos como acción, personaje, acontecimiento, drama, etc., que no han sido definidos adecuadamente, siguen sumidos en la ambigüedad." (p. 20) La semiótica teatral "carece de un sistema de reglas elementales para los especialistas." (p. 21) "Es necesario encontrar formas para analizar o describir una obra, o para estudiar la manera en que una obra es construida y/o percibida, o para desarrollar una teoría teatral." (p. 22)

En la página 39 afirma que los estudios interdisciplinarios (que comprenden las diversas ramas de la semiótica: lingüística, poética, traductología, psicología, sociología, religiones comparadas) se prestan muy a menudo a la confusión de metodologías. Para superar esas deficiencias propone (p. 44) que la investigación teatral se convierta en una ciencia a) empírica:

sus objetivos deben ser descritos, explicados y fundamentados según principios generales que se basen en generalizaciones hipotéticas y teorías; b) analítica: sus aspectos deben ser descritos en una lengua apropiada que conste de términos bien definidos; c) y coherente: sus partes deberán estar interconectadas e interrelacionadas. Por último, propone (p. 54) que la teoría debe constar de cinco partes: 1) hylética: aspectos de la forma, 2) sintáctica: estructura, 3) sigmática: imagen o contenido. 4) semántica: interpretación o significado y 5) pragmática: funciones y efectos sobre los usuarios.

Es posible aceptar o rechazar las propuestas específicas de Van Kesteren, pero no la necesidad de formular un buen método; quizá el problema más apremiante de la Semiología sea precisamente la escasa voluntad de muchos estudiosos por integrar una teoría. El afán de protagonismo ha llevado no solo a la proliferación innecesaria de términos, sino --lo que es peor-- a que sean poco manejables por abstrusos. El motivo subyacente podría ser que, en lo que va del siglo, muchos estudiosos de lo que antes se llamaba "Humanidades" están obsesionados por convertir sus respectivos campos en ciencias, con el mismo prestigio y rigor metodológico que las ciencias exactas; pero la petulancia y el rebuscamiento no son sinónimo de calidad metodológica, más bien habría que tener presente que en Matemáticas se dice que la solución de un problema es "elegante" cuando ésta es precisa, clara y concisa.

2 MODELO PARA ANALIZAR UN TEXTO ESCENICO

A partir del brevísimo lineamiento histórico de la semiótica teatral que acabo de presentar, es posible poner de relieve dos características básicas de esta nueva disciplina: 1) su concepto de signo y su método de estudio provienen principalmente de la antropología y la lingüística estructuralistas; aun cuando después se han ido sumando otros conceptos, como el de la "estructura profunda" chomskiana, el marco de la semiótica en general se formó

en las primeras décadas del estructuralismo y posteriormente fue tomando su propio derrotero, desentendiéndose --quizá demasiado-- de la evolución de las diversas corrientes lingüísticas.

2) Los variados acercamientos semióticos al texto escrito y, sobre todo, las diferentes escuelas lingüísticas, se desenvuelven en un terreno firme, pues su objeto de estudio es, en gran medida, sistematizable. Las críticas que pueden hacerse a la semiología teatral, por el hecho de que aún no cuente con un método más preciso y coherente, no se debe a la incapacidad teórica de los teatrólogos, se debe a que el texto dramático (una vez realizado el análisis como texto literario) en cuanto cobra vida en la escena se convierte en un cúmulo de variables e indeterminaciones. Es posible establecer una serie de conceptos generales, como el que la comunicación literaria y la teatral difieren en el tipo de relación que existe entre emisores y receptores, o que la semiotización del escenario impone a los elementos heterogéneos que componen el hecho teatral una carga significativa y simbólica muy elevada. Sin embargo, debido a que tales elementos funcionan de manera simultánea e interdependiente, el análisis de una representación resulta complejo en demasía. Se han dado avances muy importantes en el estudio de rasgos específicos, como la gestualidad, la kinésica, etc., pero, a mi juicio, el aporte más significativo es el de Kowzan, quien propone un cuadro de signos que no sólo intenta ser un repertorio más o menos exhaustivo de los aspectos que habían sido ya estudiados de manera aislada, sino que propone que sean entendidos como elementos integrados a un sistema y, el cuadro mismo, como un sistema de sistemas. Como bien dice Elam (pp. 32 y 19):

"La significación teatral no se puede reducir a un conjunto de relaciones biunivocas entre cada uno de los significantes y sus significados individuales. Si fuera posible descomponer el texto escénico en unidades mínimas de significado, la tarea de analizar la semiosis teatral sería elemental, pero si así fuera la puesta en escena sería un mero despliegue de elementos a los cuales el público tan sólo tendría que asignar valores fijos. La producción de significados en el escenario es demasiado rica y fluida para ser explicada por medio de objetos discretos y sus respectivos papeles representacionales. Un estudio adecuado debe ser capaz de

identificar la gama de cada repertorio de signos que conforman lo que podía denominarse el sistema de sistemas teatral, a fin de explicar las relaciones internas (sintácticas) de cada sistema y las interrelaciones sistémicas; así como hacer explícito el tipo de reglas que permite que el significado sea comunicado y recibido a través de la dialéctica actor-público." "Cada sistema puede ser analizado como una urdimbre formal de elementos, que presente una estructura que la distinga de las demás (es decir, se define por oposición) y que se rija por una sintaxis autónoma, del todo independiente de las funciones significativas que debe realizar." (pp. 32 y 49)

Tadeusz Kowzan, en su ya citado artículo "El signo teatral" presenta (p. 52) un sistema compuesto por 13 categorías que puede resultar muy útil para el análisis de un texto escénico como el que yo pretendo hacer valiéndome de *Las Bacantes*. Sin embargo, he introducido varios cambios y ajustes para adecuarlo al estudio de la tragedia griega. El sistema de Kowzan es el siguiente:

1 palabra	texto pronunciado		signos auditivos	tiempo
2 tono				
3 mímica	expresión corporal			espacio y tiempo
4 gesto		actor		
5 movimiento				
6 maquillaje	apariencia exterior del actor		signos visuales	espacio
7 peinado				
8 traje				
9 accesorios	aspecto del espacio escénico			espacio y tiempo
10 decorado		fuera del actor		
11 iluminación				
12 música	efectos so- noros no articulados		signos auditivos	tiempo
13 sonido				

El modelo que yo propongo tendría la siguiente estructura:

	Signos vi- suales o auditivos	Dimensión espacio- temporal
I Ejecutantes: actores, bailarines, músicos, cantantes		
1 Expresión oral: a) parlamentos b) cantos	auditivos	tiempo
2 Expresión corporal: a) gestualidad b) desplazamientos c) danza y tañido de instrumentos	visuales	espacio y tiempo
3 Equipo de los ejecutantes: a) vestuario b) maquillaje o máscara y peinado c) accesorios e instrum.	visuales	espacio y tiempo
II Lugar del hecho teatral		
4 Ámbito teatral: a) arquitectura b) escenografía, iluminación y utilería	visuales	espacio y tiempo
5 Efectos sonoros: a) música b) sonido ambiental	auditivos	tiempo

En Kowzan los seis cuadros de las dos primeras columnas se refieren a todo aquello que concierne al actor, en tanto que los cuatro cuadros inferiores de esas dos primeras columnas se refieren a lo que está fuera del actor. Me parece más conveniente separar con nitidez estas dos categorías en ejes horizontales: I *Ejecutantes* y II *Lugar*. Kowzan afirma que se ocupará del "arte teatral en su acepción más amplia (drama, ópera, ballet, pantomima, títeres), dejando a un lado otras formas de espectáculo como el cine, la televisión, el circo y el *music-hall*." (p. 32); no obstante, ni en "actor" ni en los cuatro primeros cuadros está prevista la existencia de bailarines y cantantes, esenciales para

la ópera y el ballet (además, en el teatro griego, es necesario que los miembros del coro, aparte de bailar y cantar, produzcan la música que los acompaña). Como se advierte, he preferido poner en una sola columna lo que Kowzan pone en dos, pues me parece que las categorías son *Expresión oral*, *Expresión corporal*, etc., y los 13 elementos (que yo reduzco a 12) son la manera en que se realizan. Así, en 1 a y b se da cuenta de las funciones de actores y/o cantantes; en 2a de los de actores y mimos, en 2b de los desplazamientos en el escenario de cualquier tipo de ejecutante, en 2c de los movimientos de bailarines y músicos; en 3b se permite la inclusión de la máscara griega y en 3c la inclusión de los instrumentos que el coro emplea en escena.

En lo que concierne al lugar donde se realiza el hecho teatral, he desdoblado en dos el "espacio escénico" de Kowzan, pues este --como acertadamente señala Elam, p.50-- "no incluye factores arquitectónicos, ni del teatro ni del escenario", lo cual constituye una grave omisión: el tamaño y las características del teatro, así como la forma en que se distribuya el espacio entre los ejecutantes y el público son factores esenciales para el semiólogo cuando estudia la recepción del texto. He creado, en consecuencia, una categoría *Ámbito teatral* que incluye a) el teatro como edificio y b) los componentes del escenario. Por último, Kowzan califica de "efectos sonoros no articulados" tanto a los sonidos (los no lingüísticos) como a la música, cuando una de las características de ésta es, precisamente, su articulación. He conservado la columna de signos auditivos y la de espacio y tiempo; sin embargo, a los elementos 6, 7 y 8 que Kowzan sitúa sólo en el tiempo yo les asigno tiempo y espacio, pues en ocasiones el cambio en escena del maquillaje, vestido, etc. significa un cambio temporal en el personaje, de la misma manera y por las mismas razones que ambos asignamos tiempo y espacio al aspecto del ámbito escénico. Por falta de espacio no he reproducido la última columna de Kowzan, omisión que no resulta grave por ser una mezcla de la tercera y la segunda: 1 a 2 son

signos auditivos y 3 a 8 son signos visuales, todos producidos por el actor; 9 a 11 son signos visuales y 12 a 13 signos auditivos que están fuera del actor. En mi modelo, al separar horizontalmente actores de escenario, esta última diferenciación resulta superflua.

Antes de considerar en detalle los componentes de este modelo hay que decir unas palabras acerca de dos factores externos y situados en los extremos, que son: el motor que los pone en movimiento: la dirección, y el ente que los recibe y analiza: el público. Independientemente de que la dirección esté conformada por un grupo o esté en manos de una sola persona, el hecho es que de ella depende la interpretación que se va a dar a la obra; de dicha interpretación dependerá a su vez la elección del tipo de puesta en escena y, en consecuencia, también el carácter del trabajo que el director espera de su equipo de actores y técnicos; todo con miras a lograr transmitir un mensaje total y específico a un público del cual dependerá el éxito o el fracaso de su propuesta teatral. Es decir, entre el público lector de una obra y el público espectador de la puesta en escena de esa misma obra media una correa de transmisión e interpretación formada por un grupo de gente de teatro que necesariamente las hace distintas.

En palabras de Scholes:

"La representación teatral altera la forma en que se genera un texto de ficción. La dramatización de situaciones ficticias que hacen los actores reduce la necesidad que tiene un solo intérprete o lector de 'ficcionalizar', puesto que transfiere parte de la carga interpretativa al director y los actores, además de que permite sumergir la identidad interpretativa de cada espectador en la reacción colectiva del público." (p. 33) "Existen dos dimensiones formales en el discurso narrativo: la forma de la presentación, que es inmediata (parlamentos, gestos, etc.), y la forma representada, que está a otro nivel de la representación misma. En una novela, por ejemplo, existe en un nivel el manejo de la lengua por parte del autor y la representación de los personajes, situaciones y acciones en otro nivel. En una obra teatral hay que tomar en consideración la lengua del autor, la actuación de los actores y las acciones de los personajes: tres niveles fáciles de discernir y que poseen una forma perceptible." (*Semiotics and Interpretation* pp. 58-9)

Por otra parte, el público percibe el mundo teatral como una "fabricación hipotética real, puesto que es vista en su transcurrir, en un *aquí* y *ahora*, sin necesidad de que medie una narración. La puesta en escena traslada metafóricamente el acceso conceptual hacia mundos posibles en un acceso físico, debido al hecho de que el mundo fabricado es mostrado al público --es decir, es aparente u ostensible-- en vez de ser sólo estipulado o descrito. ...La distinción está implícita en la diferencia que hace Aristóteles de los modos de representación: entre la *diégesis* (narración descriptiva) y la *mímesis* (imitación directa)." (Elam: 111) En realidad Aristóteles no establece una oposición *diégesis*/ *mímesis*, sino que dice que la primera es una modalidad de la segunda: "Son tres las diferencias que distinguen la imitación artística, el medio, los objetos y la forma [dentro de la tercera] el poeta puede imitar a través de la narración --en cuyo caso puede asumir otra personalidad, como hace Homero, o puede hablar por sí mismo, sin cambiar-- o le es posible presentar a todos sus personajes vivos y actuantes." Y agrega que por el hecho de "imitar a las personas actuando (*μιμῶνται ὁρῶντες, μιμῶνται δράντας*)... algunos dicen que se da el nombre de *dramas* (*δράματα, drámata*) a las obras [teatrales] por el hecho de representar una acción." (*Poética*, II, 1448, 19-29)

El convertir una obra literaria en un hecho físico implica, necesariamente, dotarla de una dimensión espacio-temporal en la cual puedan moverse los individuos actuantes. Como bien dice Anne Ubersfeld: "El texto teatral es el único texto literario que de ninguna manera puede leerse en la secuencia diacrónica de una lectura y que sólo se da en la densidad de signos *sincrónicos*, es decir, estratificados en el espacio." (*Lire le théâtre*, p. 40) En el cuento o la novela el autor puede describir con la minucia que juzgue conveniente el entorno físico donde transcurre la acción, en tanto que los detalles espaciales que no sean significativos para entender la trama puede dejarlos a la imaginación del lector. En cambio, "la espacialización en el texto teatral no está descrita (las descripciones de lugar son siempre débiles y, salvo notables excepciones, están localizadas en puntos muy particulares del texto). Son por lo tanto funcionales, raramente poéticas, y orientadas no hacia la construcción imaginaria sino hacia la

o En este pasaje Aristóteles no emplea el término *diégesis* (*διήγησις*), sino *apanquélonta* (*ἀπαγγέλλοντα*), forma conjugada del verbo *apanquélō*; ambos significan 'narración, relato, descripción, exposición'.

práctica de la representación, es decir, a la puesta en espacio... Es justamente en el nivel del espacio, porque representa una parte enorme y no-dicha del texto, donde se realiza la articulación texto-representación." (p. 40) A esto hay que agregar que los actores funcionan también como descriptores (ver Bogatyrev "Les signes du théâtre" pp. 519- 524), puesto que por su intermedio podemos "ver" elementos del decorado que no existen en el escenario, características de los personajes que no son evidentes o hechos que transcurren fuera de la escena pero forman parte de la acción.

Quien contempla una puesta en escena deberá ordenar los datos que se le muestran en dos ejes:

"Sincrónicamente --en cualquier punto del *continuum* teatral-- el discurso se caracteriza por la *densidad de los signos* señalada por Barthes [y aludida por Ubersfeld]. En cada momento el espectador tendrá que asimilar los datos perceptibles a través de diversos canales, que quizá transporten idéntica información dramática [es decir, varios significantes intercambiables y un significado]... pero transmiten diferentes tipos de información signica. Diacrónicamente --en su despliegue temporal sobre el escenario-- el texto se caracteriza por la discontinuidad de sus diversos niveles ... no todos los sistemas concurrentes estarán funcionando en cada punto de la representación: cada mensaje o señal estará a veces en un nivel cero."... "La heterogeneidad del discurso teatral es a la vez temporal y espacial... Cada mensaje tiene su propia configuración espacio-temporal. Por ejemplo, los mensajes lingüísticos [y musicales] son puramente temporales; el movimiento [y la danza] es especialmente tridimensional y al mismo tiempo está sujeto a restricciones temporales, aun cuando su *tempo* será muy diferente al del *fluir* de los fonemas [pero éstos se adecuarán al flujo melódico del canto]. Ciertos elementos fijos de la escenografía no tienen características temporales y pueden ser, como en el caso del telón de fondo, sólo bidimensionales." (Elam: 44-6)

El tiempo del texto literario no siempre coincide con el del texto escénico. Coincide en la distinción hecha ya por los formalistas rusos entre *fabula*, historia básica y lineal de la narración, y *sjuzet*, organización no lineal de los elementos de la narración, donde se incluyen visiones retrospectivas, elipsis, descripciones, secuencias temporales alteradas o entremezcladas, etc. O, como lo expresa Todorov en "Las categorías del relato literario": "Los formalistas rusos fueron los primeros que

aislaron estas dos nociones con el nombre de *fábula* ('lo que efectivamente ocurrió') y *trama* ('la forma en que el lector toma conocimiento de ello')... Así, "la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso: es historia en el sentido de que evoca una supuesta realidad... y es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe." (p. 161) ⁶ Es obvio que el tiempo de lectura no es igual al tiempo empleado en cada representación y al de las diferentes puestas en escena. Lo que ocurre en el escenario es siempre un presente ficticio desde el cual se hace referencia a un pasado y un futuro y, a diferencia de lo que ocurre en la narración, que es lineal por necesidad, en el teatro los personajes pueden realizar diversas acciones y movimientos simultáneamente. Tanto el lector como el espectador deben reconstruir el "tiempo lógico" de la historia a través de los hechos incompletos y discontinuos que se les presentan y, además, deben integrarlos a la época histórica en que se desarrolla la *fábula*. ⁷

La percepción de este mundo físico llega al público por dos vías: la auditiva, que es temporal, y la visual, que es espacial y, en menor grado, también temporal; ambas tienen la misma jerarquía y los signos que transportan son descodificados simultáneamente. Prochazka advierte que "el componente acústico está bastante determinado por el texto", puesto que el actor reproduce los parlamentos --y, yo añadiría, que en el caso de la ópera y de obras musicales, también la música está predeterminada--; en cambio, "la noción del componente visual es

⁶ Esta distinción ya está implícita en Aristoteles, pues en su *Poética* (vi, 1450a 4-10) dice que el *μῦθος* (*mýthos*) "es la imitación de la acción (*πράξεις*: *práxeos*), y por '*mýthos*' entiendo la estructuración de los incidentes (*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*: *sýnthesin tón pragmatón*)". En griego la palabra *mýthos* significa "leyenda, mito, fábula, cuento, asunto, historia"; en este contexto la voy a traducir de ahora en adelante por *trama*.

⁷ Ver Scholes: 62 y Elam: 117-120

bastante arbitraria y subjetiva en el texto, en comparación con su realización en el escenario." (*On the Nature of the Dramatic Text* p. 104) En este sentido, Scholes estudia las imágenes visuales en el cine, y lo que dice se aplica igualmente al teatro:

"La llegada del cine a la escena narrativa nos ha permitido percibir más claramente ciertos rasgos de la ficción debido a que forman parte de la narración en la película, mientras que sólo eran parte de la facultad narrativa del lector en la ficción. La calidad visual del cine nos recuerda forzosamente el gran poder narrativo que supone el tener que inventar los detalles físicos o traducir los signos visuales en imágenes. Los lectores que no son muy duchos en 'visualizar' se pierden de aspectos muy importantes de los textos de ficción... La actividad de los lectores y espectadores en lo que respecta a textos artísticos o re-creacionales incluye tanto la traducción pasiva o automática de convenciones semióticas en elementos inteligibles como el reordenamiento activo e interpretativo de signos textuales en una estructura con significado... En el lenguaje de la narración verbal cada sí... interpretado en primera instancia como un concepto o categoría y, después, cuando es pertinente y posible, se conecta dicho signo a algún tipo de referente. Por ejemplo, si se menciona a un perro, el lector puede quedarse con la pura categoría o imaginar un animal de una raza, estatura o color específicos; con un perro filmico el proceso es del todo diferente: el espectador se enfrenta a un signo absolutamente ligado a un referente específico, al que después puede relacionar con un concepto o categoría que pueden o no ser parcialmente conscientes... Una novela dedica gran parte de la narración a describir o reflexionar, parte que debe ser eliminada en su traslación filmica, pues sería redundante ofrecer una glosa verbal de un objeto verbal cuando ese objeto es significativamente visual." (pp. 61 a 67) No cabe duda de que el gran desarrollo y difusión del cine y la televisión han cambiado profundamente la forma de escribir y de leer, así como de dirigir y contemplar un espectáculo.

Pasemos ahora al sistema de signos (incluidos en el modelo) que funcionan a través de los ejecutantes teatrales, sean estos actores, bailarines, cantantes o músicos, quienes son en sí mismos, como dijera Bogatyrev, "portadores polisémicos" (p. 526), puesto que articulan mensajes hablados o cantados y el atavío y los accesorios que ostentan son icono, índice o símbolo de algo significativo dentro de la representación. Según Elam, los actores --"independientemente de las propiedades que los dramaturgos hayan adscrito a las *dramatis personae* como individuos en un mundo de

ficción y cualesquiera que sean las reglas personales, actanciales y sociales que parezcan cumplir como funciones de la estructura dramática-- son percibidos en primera instancia en su calidad de participantes en *hechos de habla*. Es en el nivel de *discurso* del drama --en el intercambio dialógico de expresiones portadoras de información-- donde [los actores] están presentes de una manera inmediata ante el público. Aristóteles relega la lengua (*léxis*) a una posición subordinada en la jerarquía de los elementos dramáticos e insiste en que tiene una calidad subordinada con respecto a la acción." (p. 136)

La jerarquización de los elementos narrativos se ha planteado como un problema para el análisis literario, sea cual fuere el método que se aplique. Aristóteles y muchos semiólogos conceden más importancia a la acción, en tanto que la crítica tradicional ha subrayado la supremacía de los personajes y, con ella, de lo que éstos expresan. Aristóteles señala (*Poética* V, 1450 a-b) que la Tragedia consta de seis partes: trama (la estructuración de los incidentes), carácter (cualidades de los agentes o personajes), elocución (expresión de los parlamentos y cantos), pensamiento (elemento conceptual de lo expresado), espectáculo (escenografía, etc.) y música (instrumental, cantada y bailada).⁶ "La más importante de todas es la estructuración de los incidentes, pues la Tragedia es una imitación, no de los hombres, sino de una acción y de la vida... por consiguiente, de ningún modo se trata de representar los caracteres, sino que éstos van subordinados a la acción, debido a que los hechos y la trama constituyen la finalidad de la Tragedia." Para el estudioso del texto literario el camino a través de la acción puede ser el más expedito (como lo mostró Propp al analizar los cuentos rusos), para el espectador quizá la presencia y la elocución de los actores sea lo más inmediato, en tanto que para el estudioso del texto escénico creo que lo más importante es la combinatoria de todos los sistemas signícos.

Entrando ya a la descripción del modelo, en el primer sistema, el de los ejecutantes (I), hay que estudiar la forma en

⁶ μῦθος, ἦθη, λέξις, διάνοια, ὄψις, μελοποιία : *mýthos, éthe, léxis, diánoia, ópsis, melopoíia.*

que se realiza la expresión oral o *léxis*. En el diálogo teatral los actores y cantantes (I, I a y b) no están *produciendo* un discurso lingüístico que se genere en ese momento como vehículo de sus propias ideas, sino que *pronuncian* un discurso --del cual no se pueden desviar, o sólo muy relativamente-- y que es producto del autor; por consiguiente, habrá que considerar 1) los hechos de lengua predeterminados por el autor y 2) los hechos de habla emitidos por los ejecutantes. En el primero, el nivel dialectal, cabe hacer tres distinciones: a) temporales, la lengua de la época en que se escribió la obra; b) espaciales o geográficas, diferencias, sobre todo léxicas, en el ámbito de una misma lengua (por ejemplo, entre obras escritas en Madrid o Argentina, en una capital o una provincia); y c) sociales, los variados registros que existen entre la lengua culta y la coloquial. Generalmente, los ejecutantes tendrán que adecuar su elocución a esa lengua predeterminada; por ejemplo: les costará más esfuerzo pronunciar parlamentos en verso del teatro clásico que los en prosa del contemporáneo y su forma de hablar deberá transformarse de regional en neutra, de aristócrata en campesina, etc., dependiendo de la ubicación espacial y social de la obra.

En el segundo, el nivel paralingüístico, los ejecutantes darán vida al texto a través de su voz. Voz que, por lo general y de preferencia, ha recibido un entrenamiento profesional (tanto en el caso de actores como de cantantes), pero que suele mantener sus rasgos característicos de pronunciación (idiolecto) y de fonación (altura, timbre, etc.), a menos, claro, que sea cambiada voluntariamente para "estar en papel" y *fingir* voz de niño, mujer, anciano, borracho, extranjero, etc. Por otra parte, la *intención* que el ejecutante imprime a lo que dice constituye uno de los elementos definitorios de una "buena o mala" actuación (aun cuando los juicios de valor dependan también de lo que cada época y cultura considere valioso en todos y cada uno de los elementos escénicos); los signos verbales o palabras ya están determinados, pero los signos no verbales (llamados paralingüísticos o

suprasegmentales) son creación de quien los emite. Fischer Lichte ("The Dramatic Dialogue" p. 150) divide estos últimos en dos: 1) los *parasintácticos*, cuya función es segmentar el flujo verbal: los acentos, que determinan la importancia relativa de las palabras, y las pausas, que marcan las transiciones, final de frases, titubeos, etc., y 2) los *parasemánticos*, cuya función es resaltar, amplificar, sustituir, modificar, neutralizar, contradecir, etc. por medio de la entonación, volumen, timbre, velocidad o sonidos no articulados de la voz.

En lo que se refiere a la expresión corporal (I, 2), los gestos (I, 2a) que el actor hace con todo su cuerpo, o signos cinéticos (de movimiento), cumplen con respecto al texto literario la misma función que los signos paralingüísticos: enfatizan, definen, muestran y, en muchas ocasiones, aumentan su significado. Cada cultura cuenta con su propia gestualidad, y lo mismo ocurre con cada género teatral: en la pantomima, que prescinde de la palabra, la mímica lo es todo, en tanto que en un espectáculo-lectura carece prácticamente de importancia; en ciertas escuelas de actuación la gestualidad imita la del mundo real, pero en otras los gestos constituyen signos artificiales rigidamente codificados, como en la danza clásica de la India, con su repertorio de 800 *rudras* o movimientos de ojos, cabeza, dedos, manos y extremidades, que constituyen la narración propiamente dicha (no como en la pantomima, donde sólo se muestra en breves trazos un personaje o una acción).

Llamo 'desplazamientos' (I, 2b) a la entrada y salida de escena de los ejecutantes, así como a los cambios *significativos* de lugar que efectúen dentro del escenario, los cuales pueden estar predeterminados por el autor o pueden haber sido modificados o inventados por el director o los mismos ejecutantes. "El análisis de los sistemas y códigos teatrales podría iniciarse en la organización del espacio arquitectónico, escénico e interpersonal: factores que el antropólogo norteamericano Edward T. Hall ha denominado *relaciones proxémicas*...[y que serían] 'las

teorías y observaciones interrelacionadas del empleo que el hombre hace del espacio en cuanto elaboración cultural especializada'." (Elam: 62) En este contexto habría que analizar el papel que desempeña la proximidad o el alejamiento entre los diferentes actores y la distancia que media entre los ejecutantes y su público. En cuanto a los bailarines y músicos (I, 2c), los movimientos de los primeros pueden tomarse como signos cinéticos pero, en general, responderán al conjunto de reglas propias de la escuela y el género de baile al que pertenezcan; los músicos, por el carácter de su función, no acostumbran incurrir en grandes desplazamientos y sus gestos son los propios del acto de tañer sus respectivos instrumentos.

La presencia física de los ejecutantes en un espectáculo los induce a contar con un equipo especial (I, 3), aun cuando haya escuelas, como la del "teatro pobre" de Grotowski, que lo reducen al mínimo. El vestuario (I, 3a) tiene como función principal 'definir' al personaje: "señala el sexo, la edad, la clase social, profesión, posición social o jerárquica, nacionalidad, religión, personalidad histórica, [así como] ciertos gustos o rasgos de carácter del personaje." (Kowzan: 44) Al igual que los gestos, el vestuario puede estar muy codificado: crea personajes-tipo (como Pierrot y Colombina) o disfraza al personaje encubriendo su antigua 'definición'. Por su parte, el maquillaje (I, 3b) "tiene por objeto hacer resaltar el valor del rostro del actor y crear signos relativos a la raza, edad, sexo, estado de salud, temperamento, etc." (Kowzan: 42). La máscara, si bien oculta la expresión facial, puede indicar o encubrir las características arriba mencionadas (al igual que el disfraz) y también se emplea como signo de personajes-tipo. El peinado (o peluca), junto con el empleo del bigote y la barba (naturales o postizos) son elementos que comparten las funciones del vestuario y el maquillaje.

Por último, los accesorios (I, 3c) son aquellos objetos que forman parte de la escenografía, pero que el actor maneja directamente: una espada, un cetro o cualquier otra cosa que se

convierta en rasgo distintivo del personaje o en utensilio para realizar una acción específica; en el caso de los músicos, un instrumento musical es su accesorio. En la ópera y el ballet los músicos se encuentran en un lugar especial, el foso, donde el público prácticamente no los ve; en tanto que en el teatro griego o en el isabelino los propios actores cantan y tocan sus instrumentos y, en el teatro oriental, como el japonés y el indio, músicos y cantantes están sobre el escenario acompañando a los actores. Como señala Kowzan (p. 45),⁹

"Si los accesorios no significan nada más que los objetos que se encuentran en la vida, constituyen signos artificiales de esos objetos, son signos de primer grado. Pero además de esa función elemental, pueden significar el lugar, el momento o una circunstancia relacionada con los personajes que se sirven de ellos (profesión, gustos, intenciones), y esa sería su significación de segundo grado; hay casos en que el accesorio puede alcanzar un valor semiológico de más alto grado: la gaviota embalsamada, accesorio dentro de la pieza de Chejov, es signo de primer grado de una gaviota muerta, de segundo grado de una idea abstracta (ansia frustrada de libertad) y de tercer grado del estado anímico del heroe."

En el segundo sistema, el lugar donde se realiza el hecho teatral (II), se analiza la configuración del teatro como edificio (II, 4a), puesto que las dimensiones, disposición y forma del escenario, el cupo del auditorio, la distancia entre ejecutantes y público, el que sea un ámbito abierto o cerrado, el equipo técnico del que disponga, etc. serán factores que incidirán profunda y notoriamente en la puesta en escena y en su recepción. En cuanto a la escenografía (II, 4b), su tarea primordial consiste en representar el lugar geográfico y social, la época histórica, el tiempo (clima, hora), etc. (Kowzan: 45-8). La riqueza semiológica del decorado sin duda realza el espectáculo, pero también dificulta su estudio: no es posible jerarquizar los componentes, no hay reglas combinatorias específicas y es difícil calibrar la cantidad necesaria de signos así como el nivel adecuado de redundancia, pues el exceso interfiere en la recepción del mensaje

⁹ Véase también Bogatyrev, p. 518

y éste puede no ser suficientemente explícito cuando hay escasez o pobreza signica.

En el campo de los efectos sonoros (II, 5) cabe distinguir entre música (II, 5a) y sonido ambiental (II, 5b); la primera, a su vez, puede estudiarse mediante las reglas de este arte o como uno de los elementos del espectáculo. En su calidad de signo teatral puede desempeñar un papel de vital importancia, como en la ópera o la dramaturgia griega, o funcionar como el vestuario, la escenografía etc.: para subrayar, ampliar, acompañar, anticipar y, también, para definir a ciertos personajes o dar el tono específico a ciertos episodios o escenas. Si la música está constituida por signos artificiales articulados, el sonido ambiental está formado por sonidos o ruidos inarticulados, que pueden ser naturales: los producidos por los ejecutantes en la realización misma de su trabajo y que, al igual que los movimientos naturales de los actores --en oposición a los movimientos artificiales producidos como 'actuación'--, son inevitables. También pueden ser artificiales, pues son creados mecánicamente y voluntariamente para agregar un significado a la obra: ruido de lluvia, galope de caballos, el canto de un gallo como símbolo de un nuevo día, etc.; además, el actor mismo puede emitir ruidos significativos e imitar animales.

3 RASGOS CARACTERÍSTICOS DE LA DRAMATURGIA GRIEGA

Si bien el modelo que acabo de detallar debe servir para ordenar los múltiples y heterogéneos elementos que conforman cada escenificación, los diferentes géneros teatrales de diversas épocas y lugares requerirán de una serie de explicaciones que den cuenta de los rasgos que los hacen únicos y específicos. El teatro de la Grecia antigua quizá requiera más explicaciones que cualquier otro género de teatro occidental, en parte porque es el prototipo y en parte debido a que su desaparición nos obliga a reconstruirlo. Como apoyo a dicha reconstrucción ofrezco al final un cuadro cronológico de los principales acontecimientos del

teatro griego clásico y un glosario de términos teatrales.

En la Grecia clásica, las principales representaciones se llevaban a cabo en el transcurso de tres festivales atenienses: En el mes que abarca parte de diciembre y enero se realizaban las Dionisiacas rurales, que en sus inicios estaban dedicadas a los cantos fílicos y posteriormente a presentar las obras que habían tenido más éxito en Atenas; en enero-febrero tenían lugar las Leneas (de Λῆναι, *lénai* o ménades), que en un principio daban mayor importancia a la Comedia; por último, en marzo-abril se celebraban en Atenas las Grandes dionisiacas o Dionisiacas ciudadanas. La dirección de este importantísimo festival panhelénico, como señala Bieber en *The History of the Greek and Roman Theatre*, "estaba a cargo del ἄρχων ἐπιώνυμος (*árchon epónimos*, arconte epónimo), el más alto funcionario estatal, cuyo nombre se inscribía al inicio de las relaciones de las competencias anuales, conocidas bajo el nombre de *didascalías*. A él se entregaban las obras que pretendían ser montadas, para que seleccionara tres y asignara a cada poeta un coro y su *corego*, un ciudadano rico, quien debía pagar el costo de la representación, los ensayos dirigidos por el maestro del coro, el vestuario y el equipo necesario." (p. 53) El festival en sí, por ser responsabilidad del Estado, era pagado por éste, así como el sueldo de los actores, quienes, a diferencia de los miembros del coro, eran profesionales (véase, Arnott, *Greek Scenic Conventions in the V C.*, p. 30).

Las Grandes dionisiacas duraban siete días: en el primero había una procesión de carácter religioso formada por todos los participantes y los hijos de los muertos al servicio de Atenas, así como una ceremonia de carácter cívico donde se honraba a los ciudadanos eminentes y se recibía a los embajadores de la Hélade y del extranjero; por último, se hacía una presentación de los dramaturgos y los actores y se anunciaban los argumentos de las obras. El segundo día un coro de cincuenta hombres ejecutaba diez ditirambos, cantos en honor a Dionisos. El tercero estaba dedicado a la Comedia; en un principio eran cinco obras, pero más tarde se

redujeron a tres. El cuarto, quinto y sexto días se escenificaban diariamente tres tragedias y un drama satirico. En el séptimo habia una asamblea y la distribución de premios (el primero consistia en una corona de oro). No se sabe en qué se basaba el arconte para escoger a los tres dramaturgos contendientes, pues tanto él como los diez jueces que asignaban los premios eran simples ciudadanos y no expertos en cuestiones literarias; los jueces, por lo menos, podian guiarse por las reacciones del público. (Bieber: 53 y Beye, *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*: 284-8)

Afirma Ghiron-Bistagne, en su *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*:

"la creación de un premio al mejor actor en las Grandes dionisiacas debió obligar al Estado a reglamentar su reclutamiento. Al principio los actores estaban ligados a un mismo poeta, después eran seleccionados y atribuidos a cada poeta por sorteo. Cabe pensar que esa reforma tuvo lugar hacia la época en que Sófocles empezó a representar drama por drama y ya no una tetralogía... La hipótesis según la cual los actores representaban una pieza de su poeta cada día tiene la ventaja de mostrar un sistema de concurso más justo y condiciones de trabajo más soportables para los intérpretes: un protagonista de tetralogía debía permanecer en el escenario entre seis y ocho horas." (p. 144-45) El cálculo sobre el tiempo que se llevaba la escenificación de tragedias y comedias se basa sólo en conjeturas, hay autores que creen que "las tragedias eran breves --la ejecución duraba cerca de una hora y cuarto-- y eran representadas sin grandes intervalos." (Beye: 285) Es decir que la tetralogía consumiría cuando mucho cinco horas, pues los dramas satiricos aparentemente eran más breves. Como quiera que haya sido, el esfuerzo de los actores era considerable.

Tras este breve preámbulo, enumeraré los rasgos característicos de la dramaturgia griega siguiendo el orden del modelo. En cuanto a los Ejecutantes (I), Aristóteles sostiene que "el coro debe ser considerado como uno de los actores; debe ser parte integral del todo y compartir la acción." (*Poet.* xviii, 1456a, 25-27). Platón, por su parte, afirma que "los actores de la Tragedia son distintos a los de la Comedia." (*Rep.*, 395a) En un

terreno casi histórico está Tespis, "quien inventó el primer actor, es decir, puso a un *hypokrités* (ὑποκριτής), 'el que responde', frente al *éxarjos* (ἑξάρχος) o director del coro... el diálogo entre el actor y el *éxarjos* se desarrolló como una interpolación en medio de los cantos del coro y, por ello, se le llama *episodio* (ἐπεισόδιον) ¹⁰ Esta forma de arte dramático fue introducida por Tespis en Atenas, donde se dio la primera representación el año 534." (Bieber: 18) Ya en un terreno más firme, Aristóteles nos informa que "Esquilo fue el primero en introducir un segundo actor; disminuyó la importancia del coro y asignó al diálogo la función rectora. Sófocles aumentó el número de actores a tres e introdujo la escenografía." (*Poet.* iv, 1449a 13-14)

No se sabe con certeza de cuántos miembros constaba el coro. Algunos autores, basándose en *Las Suplicantes* de Esquilo, creen que eran cincuenta, pues en el verso 320 se dice que el hermano de Dánao tenía cincuenta hijos: los pretendientes de las danaidas, aunque no se especifica que hubiese una correspondencia de uno a uno. Manejar tal cantidad de personas, que además permanecían en escena durante toda la obra, sería bastante difícil; ciertamente el coro ditirámico constaba de esa cantidad, pero se trataba de un conjunto coral relativamente estático, no de actores que se desplazaban y bailaban en el escenario. Habría que agregar, además, a las "fieles servidoras" que las acompañaban (v. 955), las cuales, si no eran exactamente cincuenta, sí debieron de ser numerosas. Yo supongo que, como se ha calculado para otras tragedias, el coro siempre estuvo formado por alrededor de quince miembros; cuando había necesidad de dos coros quizá llegara a veinte. El costo enorme de ataviar y pagar los ensayos de un grupo tan numeroso hace pensar más bien en que la tendencia fuese a reducirlo cada vez más.

En la época clásica los actores no superaron el número de

10 "porciones del diálogo entre dos cantos corales" Aristóteles, *Poet.*, 1452b 20

tres, por lo que cada actor, convenientemente oculto detrás de una máscara, debía representar varios papeles, lo que a veces podía convertirse en un *tour de force*. Beysé señala:

"llegó a haber once papeles en una sola tragedia. En ocasiones los cambios de máscara y vestuario debían ser rapidísimos: en la *Antígona* de Sófocles, por ejemplo, el actor que representa a Creonte sale en el verso 1114 y regresa como Eurídice en el 1180, sale en el 1234 y regresa de nuevo como Creonte en el 1255...[o sucedía lo contrario] quizá Teseo era interpretado por tres actores distintos en el *Edipo en Colono*. Los numerosos ejemplos en este sentido hacen pensar que el auditorio no apreciaba la finura de las interpretaciones." (p. 292) O, más bien, no estaba interesado --como nosotros-- en la "recreación" de los personajes, su complejidad psicológica, etc., sino que sólo le interesaban en cuanto vehículo de la acción.

No obstante, a pesar de la necesidad de intercambiar papeles, se sabe de actores que se especializaban en ciertas caracterizaciones: algunos preferían los papeles femeninos, como Teodoro, famoso por la expresión patética que confería a la Polixena, Hécuba y Andrómaca de Eurípides (Ghiron-Bistagne: 157); a otros les gustaba aparecer como mensajeros, pues los largos discursos que pronunciaban, describiendo las acciones ocurridas fuera de escena, les daban oportunidad de lucirse. Los actores podían, también, personificar a los dioses, sin que a nadie alarmase ese intercambio tan cercano entre hombres y divinidades; en la Comedia los dioses llegaban a ser verdaderamente escarnecidos, pero el hecho no se tomaba como un acto blasfemo. En escena aparecían a veces, con un fin meramente práctico, personajes mudos (*κωφὰ πρόσωπα*, *kofá prósoipa*) y comparsas (*παρὰχορηγήματα*, *parajoreguémata*), es decir, sirvientes, soldados, ayudantes etc. Se dice que Sófocles "renunció a interpretar sus obras debido a que tenía una voz débil; sin embargo, apareció muchas veces en escena en papeles mudos." (Ghiron-Bistagne: 141)

El contraste entre la partes habladas y las cantadas (I, 1 a y b) era muy importante en el teatro griego. En la *Poética*, Aristóteles se ocupa varias veces del asunto:

i, 1447a 21 - "La imitación [en la Poesía épica, la Tragedia, la Comedia y también en la Poesía ditirámica] se produce por medio

del ritmo, la palabra y la armonía (ῥυθμῶς, λόγῳ, ἁρμονίᾳ, *rythmós, lógo, harmonía*)" vi, 1449b 24 - "La Tragedia es una imitación de una acción... en un lenguaje condimentado con todo tipo de ornamento artístico... compuesto por el ritmo, la armonía y el canto (μέλος, *méllos*)." vi, 1449b 31-36 - "Como la imitación dramática supone la presencia de personas actuando, es necesario que haya ... canto y dicción (μελοποιία, λέξις, *melopoíia, léxis*), que son el medio para imitar. Por 'dicción' entiendo la composición métrica de las palabras... vi, 1450b 17 - El canto ocupa el lugar preponderante entre los ornamentos."

Sobre los términos musicales --ritmo, armonía, canto-- volveré en el Capítulo v; en cuanto a la expresión oral --lógos, léxis-- hay que decir que el diálogo y las partes líricas tenían una diferente composición métrica. A pesar de que ambos estaban en verso, para el oído griego los parlamentos se acercaban más a la prosa que a la poesía; en general, las partes habladas estaban en yambos, y Aristóteles señala al respecto:

"El yambo es, de todos los metros, el más coloquial; se nota en el hecho de que la conversación incurre con mayor frecuencia en segmentos yámbicos que en cualquier otro tipo de verso." (iv, 1449a 24-27) Así, "la diferencia funcional entre actor y coro estaba subrayada por la forma en que hablaban. Las partes de los actores estaban escritas en el trimetro yámbico, verso compuesto por tres unidades métricas: x - u - , donde el primer pie podía ser largo o breve... Los coros eran más complejos. Las odas corales podían estar en una amplia variedad de metros que, en cierta medida, reflejaban las emociones expresadas... Los actores podían también emplear metros líricos en momentos de exaltada emoción." (Arnott: 21)

A pesar de que en la Tragedia lo más importante sea la acción, la verdad es que --en lo que al movimiento escénico se refiere-- "encontramos un mínimo de acción y un máximo de realización verbal de dicha acción." (Beye:282). La mayoría de los diálogos de la Tragedia son "largas tiradas donde los personajes se enfrentan retórica o apasionadamente... [a veces] un locutor ocupa casi todo el tiempo, su parlamento está simplemente punteado por las réplicas de un interlocutor encargado de asegurar su continuidad." (Ubersfeld: 256) Este tipo de diálogo moroso y discursivo (que al público moderno le cuesta trabajo seguir) se vuelve más rápido y animado cuando se emplea la *stijomythía* (στυγμυθία) intercambio entre dos actores verso por verso o

hemistiquio por hemistiquio, y que marca los momentos más intensos de la obra. Generalmente, "aunque en la escena se encuentren los tres actores, lo normal es que se entable el diálogo sólo entre dos de ellos en forma alternada." (Walcot, *Greek Drama in its Theatrical and Social Context*, p. 36); también puede darse el diálogo entre un actor y el coro, aunque éste no se exprese en grupo, sino a través de un representante, el corifeo (κορυφαίος, *koryfaíos*).

La lengua usada en la tragedia es neutra: no hay marcadas diferencias entre el habla culta y la popular, los discursos masculinos y femeninos, etc. Existe, sí, una diferencia dialectal: "la lírica de las tragedias conservadas presenta la curiosa convención de que la lírica coral, en contraste con el recitativo y el diálogo, están en dialecto dorio, o, para ser más exactos, en un dorio ligeramente estilizado. Esto debe significar que en algún momento, los dramaturgos áticos sintieron que el dorio era el dialecto adecuado para el canto coral." (Webster, *The Greek Chorus*: 111) Por una convención natural del teatro, todos los personajes se entienden en la misma lengua; en *Las Suplicantes*, por ejemplo, Dánao, sus hijas y el heraldo --que son egipcios-- entienden sin ninguna dificultad el griego que hablan el rey y sus súbditos, y viceversa; sólo en ocasiones, sobre todo en la Comedia, algún personaje imita o parodia una lengua extranjera.

Por otra parte, por muy fiel que quiera ser la puesta en escena de la dramaturgia griega, siempre faltará el elemento más importante: la palabra y el canto; jamás podremos saber cómo sonaba el griego ateniense del siglo quinto, ni hablado ni cantado: cómo eran las modulaciones e inflexiones de la voz, cómo era la entonación y el ritmo de frase, pero, sobre todo, si los actores que desempeñaban papeles femeninos eran capaces de fingir voz de mujer a lo largo de toda una obra y, lo más difícil, si actores y coreutas podían sostener el canto en un registro agudo. Cabe también pensar en la posibilidad de que si el público aceptaba el travestimiento masculino, de la misma manera aceptaba

que, por ejemplo, Casandra cantara con tesitura de tenor.

Lo que se conjetura acerca de la expresión oral puede aplicarse también a la expresión corporal: gestualidad y desplazamientos (I, 2 a y b). No sabemos cuáles eran los gestos cotidianos de los griegos de la época clásica: ¿cómo caminaban, qué tipo de señales hacían, existía un lenguaje corporal que diferenciara los estratos sociales? Quizá no sea muy aventurado pensar que, como la mayoría de los pueblos que viven en las costas mediterráneas, hayan sido vocingleros, vivaces y amantes de gesticular con el cuerpo entero. Independientemente de nuestro desconocimiento, en la puesta en escena de obras de épocas y países alejados, lo normal es que sufran la imposición del manejo de la voz y los gestos propios de la cultura de sus ejecutantes. Hasta donde sabemos, en la tragedia griega existía un contraste entre la gran movilidad de los bailarines del coro y los actores, quienes, impedidos por una vestimenta bastante elaborada y la necesidad de proyectar la voz hacia el frente, es probable que gesticularan bastante (dada la amplia dimensión de los anfiteatros), pero sin desplazarse mucho sobre el escenario: cuando pronunciaban largos y complicados parlamentos seguramente permanecían estáticos en un lugar.

El equipo de los ejecutantes (I, 3 a b y c) era muy complejo: "Los actores trágicos portaban largas túnicas flotantes con ricos diseños y colores brillantes, que eran vistosos en escena y les daban una apariencia estatuaria... iban calzados con borceguies o coturnos (*κόττορες*, *kóthoroi*): botas de piel amplias, con una suela más gruesa de lo normal y atadas hasta media pantorrilla... El rey llevaba un cetro, el guerrero una espada, los viajeros sombrero de ala ancha, los heraldos una guirnalda; las Furias grandes antorchas y los dioses sus emblemas: Zeus su rayo, Artemisa su arco, Poseidón su tridente." (Arnott: 49) A Esquilo se atribuye la introducción del atavío del actor: el traje (*κόρυμβος*, *sýrmbos*) era diferente al que usaban los griegos, pues constaba de mangas largas (*χιλιρίς*, *jeirís*), cola, y era característico de Baco y los sacerdotes de Eleusis. Además de los coturnos, impuso un peinado alto y abultado (*ἄγκυρος*, *ánkos*), que estaba en uso hacia el año 500: se trataba de dos largas trenzas que se ataban a guisa de

listón en torno a la cabeza.¹¹ La máscara y este atavío formaban parte de las ceremonias de Dioniso, y por ello era obligatorio usarlos; por otra parte, resultaban ideales para ocultar la identidad de los actores. (Bieber: 22-27)

Estos datos, obtenidos en escritos de autores antiguos, más la fidedigna información que proporciona la cerámica, contradicen la idea generalizada de que los griegos andaban siempre vestidos con túnicas blancas, idea que proviene del arte escultórico; sin embargo, no hay que olvidar que, en su época, esas blancas y mármóreas estatuas estaban recubiertas con pintura de vivos colores. Independientemente de como haya sido la vestimenta cotidiana, el diseñador moderno debería saber que tanto actores como coreutas tenían por costumbre lucir una indumentaria policroma y llamativa. Para dar una idea presento algunos términos relativos a la indumentaria: El vestido, túnica o prenda básica era el χιτών (*jitón*), para hombres y mujeres, o el ἱμάτιον (*himátion*) para hombres, que se abullonaban mediante un cinturón (μασχάλιστήρ, *mašalístér*), cordón o ceñidor (ζώνη, *zónē*). Existían diversas clases de capas: ἐπίβλημα (*epiblema*: manto, tapiz, alfombra), χλαμύς (*klamís*: clámide o capa corta), ξυστίς (*xystis*: túnica de tela fina que llegaba a los pies), ἐφαπρίς (*efapris*: capa de soldado o de mujer) y πέπλος (*péplos*: velo o manto de mujer; tela, tapiz, cortina). El adjetivo más común para calificar la vestimenta es ποικίλος (*poikilos*): de diferentes colores, abigarrado; adornado con dibujos, bordados, incrustaciones; manchado, moteado, matizado. Entre los colores preferidos están el κρόκος (*crócos*, azafrán), φοινικίς (*foinikís*, de Fenicia, es decir, teñido de rojo o escarlata), πορφύρα (*porfýra*, púrpura) y βατραχίς (*batrajís*, verde claro). Los trajes reales eran χρυσόπαστος (*irysópastos*): recamados en oro.

La palabra griega πρόσωπον (*prósopon*) significa no sólo

¹¹ La palabra *ónkos* significa "volumen, masa, hinchazón"; en poco tiempo ese peinado se transformó en enormes pelucas de aspecto extravagante.

'máscara', sino también 'cara, aspecto, persona y personaje literario y teatral'. La máscara encubre a la persona, pero indica al personaje, y éste, más que ser un individuo, es un prototipo; de ahí que las máscaras no delinearan rasgos específicos, sino que presentaran las características generales que permitían reconocer en ella a un rey, un dios, etc. (Walcot: 57-8) Se dice que en un principio Téspis cubría la cara de sus actores con colores obtenidos de diferentes sustancias: cinabrio (rojo), carbonato de plomo (blanco), sedimentos de vino, etc., pero más tarde los hizo llevar máscaras de lino sin pintar. Después, Querilo y Frínico introdujeron mejoras y reservaron las máscaras blancas para las mujeres e hicieron oscuras para los hombres; finalmente, Esquilo las perfeccionó al emplear colores para realzar la expresión. (Ghiron-Bistagne: 139-40 y Bieber: 19)

El hecho de usar máscara hace que el maquillaje sea prescindible y que el actor no cuente en su actuación con el espléndido recurso de la expresión facial. Cuando es importante algún rasgo o gesto del rostro, el público es informado verbalmente de su existencia; Walcot señala que no es posible ver a un personaje llorando (p. 45): una acción tan común en la Tragedia tiene que ser transmitida mediante otros gestos o palabras.

La muy especial forma arquitectónica del teatro griego (II, 4a) hace que la escenificación de la Tragedia y la Comedia tengan rasgos también muy especiales. A pesar de que se conservan bastantes anfiteatros griegos y romanos (algunos aún en funciones, como el de la Acrópolis ateniense, el de Epidauró y el de Taormina) todavía no es posible despejar muchas dudas, sobre todo en lo que respecta al escenario y al uso de ciertos mecanismos de la tramoya. Desde el tiempo en que el rito se convirtió en drama hasta los últimos años del siglo quinto, el lugar donde se realizaba el hecho teatral cambió considerablemente. Pudo haberse iniciado con la carreta de Téspis, actor itinerante que la usaba como medio de locomoción y como plataforma (Pollux iv, 123, en

Ghiron-Bistagne: 139); cuando el espectáculo adquirió un carácter más estable quizá se instalaba un estrado de madera en una plaza pública. Como los actores necesitaban realizar cambios de máscara y vestuario, se erigía en el fondo un cuarto provisional, llamado σκηνή (*skené*), palabra que significaba 'tienda de campaña', por lo que el espacio que estaba frente a ésta recibía el nombre de προσκήνιον (*proskénion*); de donde derivan *escena* y *proscenio*. Sin embargo, ninguno de estos términos equivale a nuestro *escenario*, pues el lugar donde se desplazan los actores era conocido como λογιεῖον (*logéion*), es decir, 'lugar desde el cual se habla; tribunal'.

Las dimensiones, los materiales y la disposición del escenario fueron modificándose casi sin dejar huella, pero provocando, eso sí, incontables discusiones entre arqueólogos y filólogos. Una escuela, representada, entre otros, por A.W. Pickard-Cambridge (en su *Theatre of Dionysus in Athens*), sostiene que en la época clásica no hubo un escenario elevado sobre el nivel en que evolucionaba el coro (ὄρχηστρα, *orjéstra*); otra escuela, más reciente, afirma que hubo un estrado de madera, después remplazado por uno de piedra, separado por tres o cuatro escalones del área coral. Esta posición se encuentra, por ejemplo, en P. Arnott (*Greek Scenic Conventions in the V C.*), quien, entre otros argumentos, se apoya en la siguiente afirmación de Pollux: "los personajes que entraban por la *orjéstra* ascendían al escenario por medio de escalones." (Arnott: 15) Dice también que el problema del escenario elevado no es una cuestión de hechos, sino de interpretación. Las autoridades antiguas consideran la existencia de un escenario elevado (aproximadamente de un metro con veinte centímetros) contemporáneo del drama del siglo quinto, y no hay afirmaciones en contrario. (p. 41) Imposible entrar a discutir aquí las complejidades del edificio teatral; describiré someramente los espacios principales, aquellos que es necesario conocer para comprender la puesta en escena.

Los ejecutantes se mueven en tres dimensiones claramente

marcadas: 1) la más cercana al público, y prácticamente rodeada por él, es la zona circular destinada al coro, cuya función más relevante, si hemos de atenernos al significado de las palabras, es la de bailar: χορός (*iorós*), 'coro', pertenece al campo semántico de χορεύω (*iorévo*), 'bailar'; en tanto que ορχήστρα al de ὀρχέομαι (*orjéomai*). 'danzar, bailar, saltar'. LLamare a este espacio *orquesta*, aun cuando esta palabra en español ahora designe el lugar que ocupan los músicos en un teatro y, por derivación, a un conjunto de músicos.

2) El escenario --elevado o no-- es una amplia zona rectangular destinada a los actores. Al fondo, y a todo lo largo, estaba limitado por una pared; los actores entraban a escena a través de una, dos o tres puertas que simulaban ser parte del lugar representado --generalmente un palacio o un templo-- y que en realidad daban acceso al vestuario. 3) En el techo de este simulacro de edificio podían aparecer algunos personajes (como el vigía que desde la atalaya del palacio ve el fuego que anuncia el regreso del rey, en el *Agamemnon* de Esquilo), pero era el lugar desde donde hablaban los dioses, de ahí su nombre: θεολογίον (*theologéion*), lugar que, al no tener correspondiente en español, llamaré *plataforma*.

Los ejecutantes pueden pasar en ocasiones de un nivel a otro: el coro sube al escenario en *Las Euménides*, los reyes entran en carruajes por la orquesta, como *Agamemnon* y *Cassandra*, etc., pero el uso del espacio está muy reglamentado, puesto que el estrato social de los personajes está definido espacialmente: 1) El conjunto coral está compuesto por personas del pueblo y, en general, por los grupos de menos importancia social: ancianos y doncellas. 2) Quienes realizan la acción son seres humanos de elevada posición --generalmente pertenecen a una familia real--, o pueden también ser semidioses (como *Hércules* o *Prometeo*) y dioses (como *Dioniso* disfrazado de sacerdote). 3) El más alto nivel es, simbólicamente, el éter, donde habitan los seres divinos, aunque también sea, convencionalmente, ese lugar elevado

desde donde la acción exige que hable un personaje; sin embargo, el cambio momentáneo de espacio, por lo general, no supone un cambio de estrato.

Este triple ámbito escénico está realizado por decorados específicos (II, 4b), pues, según dice Aristóteles (*Poet.* vi 1449b 31): "Como la imitación dramática supone la presencia de personas actuando, es necesario, en primer lugar, que haya una ornamentación espectacular (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, *ho tes ópseos kósmos*) como parte de la Tragedia."... "El poeta no debe desdeñar los estímulos de los sentidos, los cuales, aunque no son esenciales, sí son acompañantes de la poesía." (xv 1454b 15)

Como parte de la escenografía y la tramoya tenemos:

1) "El centro de la orquesta estaba marcado por un altar (Pollux, iv, 101) dedicado a Dioniso. La palabra 'altar' (θυμέλη, *thyméle*) significa, además, 'estrado', en el cual --antes de que la Tragedia se consolidara-- los actores podían pararse a cantar. Parece ser que dicho altar se convertía en una útil plataforma desde la cual el tañedor del cálamo o el jefe del coro podían controlar a los bailarines." (Arnott: 44). Fuera de los accesorios e instrumentos de los coreutas, parece que no había más elementos decorativos en la orquesta, pues cualquier objeto pesado o voluminoso estorbaría las evoluciones coreográficas.

2) En el escenario, en cambio, sí había más elementos de decoración: en primer lugar, a la pared del fondo se adosaban paneles pintados que simulaban "una fachada arquitectónica, probablemente en falsa perspectiva, pero se trataba de decoración más que de escenografía propiamente dicha. Probablemente en el último cuarto del S. V fue reemplazada por un edificio de piedra, adornado con estatuas de los dioses." Dichas estatuas "probablemente eran de madera, con colores brillantes y fácilmente identificables gracias a sus símbolos convencionales." (Arnott: 33 y 69) Aristóteles atribuye la introducción de la escenografía a Sófocles, aunque parece que ya Esquilo hacía uso de bastantes elementos escenográficos; como quiera que haya sido, la decoración no podía ser ni muy pesada ni difícil de manejar, puesto que era bastante breve el intermedio entre obras y había que efectuar todos los cambios escenográficos en ese lapso.

La utilería --aún con Eurípides, que era tan amante de los efectos visuales-- nunca fue demasiado numerosa o elaborada. Al respecto, Pickard-Cambridge afirma:

"La simplicidad... de la escenografía está ilustrada en la cerámica; tanto los interiores como el paisaje eran sugeridos por levisimas indicaciones: una tienda militar por un escudo colgado en la pared, un bosque mediante un árbol, la playa con una roca y unas cuantas conchas, etc." (p. 123) En caso de existir un altar en el escenario, estaba cerca de una puerta y era un altar 'teatral', no un real y sagrado como el de Dioniso en la orquesta. (Arnott: 53) "En varias tragedias el objeto escénico más importante es una tumba... si un objeto de este tipo es mencionado sólo casualmente, podemos suponer que es tan real como para no necesitar mayores explicaciones; en cambio, cuando se hacen constantes alusiones a él, debemos suponer que no es reconocible sin dicha identificación." (Arnott: 60) El mobiliario en la Tragedia es casi inexistente; si acaso hay reclinatorios o angarillas para introducir en escena a personas enfermas o un muerto durante una procesión fúnebre. Los actores jamás se sientan en una silla, a lo más, pueden sentarse brevemente en un altar, una roca o el suelo. (Arnott: 65-70)

En cuanto a la tramoya, en el escenario había un mecanismo llamado *ἐγκύκλιμα* (*enkýklima*) cuya finalidad, dimensiones y funcionamiento no han podido ser del todo definidas (véase, Arnott: 78 y Pickard-Cambridge: 119). Aparentemente era una plataforma móvil que se hacía pasar a través de una puerta para colocar en el escenario un *tableau* o cuadro que representaba una acción ocurrida en el interior del edificio. Por lo general se mostraba a uno o varios personajes muertos --como Clitemnestra y Egisto--, lo cual obedecía a dos razones: los griegos no presentaban el momento de la muerte a los ojos del público y porque constituía "una torpeza retirar un cadáver del escenario, así como que un actor fingiera estar muerto durante mucho tiempo; además de que el dramaturgo no podía darse el lujo de tener a uno de sus tres actores inmovilizado." (Walcot: 28)

3) Instalada en el pasillo de la entrada del coro, pero con una

función en el tercer nivel, estaba una μηχανή (mejané), 'máquina' que, como una especie de grúa, servía para semejar el vuelo, para elevar a un personaje divinizado o para presentar a un dios proveniente del éter. Así vemos a Sócrates suspendido en aristofánicas nubes, a Medea ascendiendo en su carruaje y a algún dios apareciendo en el momento final para dar solución al conflicto, es decir, lo que en latín se llama *Deus ex machina*, en griego θεός από μηχανής (theós apó mejanés) y que Aristóteles no veía con buenos ojos (*Poet.* xv 1454a 35).

Como el teatro griego era una construcción al aire libre y las representaciones se realizaban en el curso del día, no existía iluminación artificial y los cambios de la luz natural no tenían un significado escénico. Cuando la acción sucede en la noche o poco antes de que despunte el día (lo que ocurre con más frecuencia en la Comedia), aparecen ayudantes o personajes portando antorchas.

Por último, unas palabras sobre los efectos sonoros (II, 5) La música será tratada en el Capítulo v. En cuanto al sonido ambiental se sabe poco: si existía una "máquina de truenos", llamada βροντή (brontéion), que era una simple recipiente lleno de piedras, es de suponer que los griegos imitaban también otro tipo de sonidos. Según Ghiron-Bistagne,

"parece ser que los actores tenían a su cargo realizar el sonido ambiental de las representaciones. El actor Partenón era famoso por su forma de imitar el grito del cerdo... Se escuchaba el ulular de la lechuza en *Lisístrata*, v. 761, el ladrido del perro en *Las avispas*, v. 903, etc." (p. 157 y 196)

La palabra griega θέατρον (théatron) 'teatro', está relacionada con el verbo θεάομαι (theáomai) 'ver, mirar, observar, contemplar' y el θεατής (theatés) o 'espectador' contaba en ese edificio con una amplia gradería circular --excavada generalmente en la ladera de un monte-- en la cual podía sentarse a ver las obras concursantes. Los teatros del siglo cuarto tenían un aforo para diecisiete mil personas y, ya en la época helenística, llegaron a tener, como el de Éfeso, lugar para veinticinco mil. Las reacciones que tal multitud producía sobre los actores es algo

difícil de imaginar; como tampoco podemos imaginar en qué consistían esas reacciones; qué velan y en qué forma comprendían los griegos ese espectáculo tan religioso y profano a la vez. Como bien dice Walcot:

"Los filósofos se ocupan de situaciones ideales, pero los dramaturgos se ocupan del mundo viviente del teatro; la teoría y la práctica están separadas por una ancho mar. Debido a que Esquilo, Sófocles y Eurípides escribían para un público popular y esperaban ganarse la aprobación y el aplauso de ese público popular, no debemos esperar de ellos nada que vaya más allá de la comprensión y apreciación de tal público." (p. 3)

Nosotros muy difícilmente podríamos contemplar el espectáculo con el mismo ánimo; estamos tan fatalmente impregnados de la religiosidad cristiana, de conceptos neoclásicos y de teorías psiconalistas, que nuestra visión quizá le resultaría incomprensible a un griego del siglo quinto.

CAPITULO IV

Análisis de *Las Bacantes*

Entre tantas máscaras perdió su cara; busca:
la roja, la celeste, la negra, la amarilla...
la blanca, con ojos huecos y nariz trunca,
como si hubiera representado su muerte...
se la ponía a menudo --si no fuera por la
humedad del yeso y el finísimo polvo--
temía que se le adhiriera a la piel
y se volviera en realidad su cara.

"Disfraces" Yánnis Rítsos (1909-1990)

1 ACOTACIONES

Para dar vida a una obra teatral sobre un escenario el director y su equipo se quitan, en gran medida, por las acotaciones que el autor haya señalado para la puesta en escena. Algunos autores son sumamente explícitos, otros son muy parcos; los griegos pertenecen al segundo grupo, puesto que al ser ellos los directores de sus obras no veían la necesidad de proporcionar el tipo de información que suelen contener las acotaciones. Parece ser que durante el siglo cuarto, cuando las obras más gustadas eran respresentadas de nuevo, los actores se tomaban bastantes libertades con el texto, por lo que Licurgo ordenó que se consignara por escrito el repertorio teatral a fin de que el texto oficial no sufriera modificaciones (Ghiron-Bistagne: 204). Sin embargo, la existencia de obras escritas data de antes: Walcot señala que en *Las ranas* (v. 52-3) de Aristófanes "Dioniso, posando de intelectual, asegura haber leído la *Andrómeda* de Eurípides... lo cual revela que en el siglo quinto ya circulaban los textos de las tragedias, pero no sabemos nada acerca del proceso que seguía el dramaturgo para crear un libreto de uso teatral cuando se

estaba preparando la primera representación de una obra particular, como tampoco sabemos nada sobre el proceso mediante el cual un documento como éste llegaba a manos de un 'editor'." (p. 15) Por otra parte, Pickard-Cambridge hace notar que algunos libretos tenían en sus márgenes *παρεπιγραφαί* (*parepigraphai*); estas 'notas marginales o direcciones escénicas' "eran insertadas por los poetas solo para indicar algo que el lector no podría llegar a saber sin su conducto y que resultaban indispensables para la comprensión del pasaje." (*Dithyr.* p. 105)

Levitt, en su libro *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, afirma que "en cualquier obra teatral buscamos una correlación entre el desarrollo de la idea y la aparición y partida de los personajes... por lo tanto, la forma en que el autor lleva a sus personajes dentro y fuera del escenario, así como las razones por las que lo hace, están inextricablemente relacionadas con la función e interdependencia de las escenas y el significado de la obra." (p. 35) "Las direcciones escénicas son de dos tipos: habladas y escritas. Las percibimos como órdenes impresos en un texto dramático o como 'anuncios' en el diálogo de la obra. En el primer caso se trata de instrucciones relativas al tiempo y el lugar de los acontecimientos, acciones, movimientos, entradas y salidas, efectos sonoros, utilería, vestuario o escenografía... En el segundo caso el diálogo funciona como una dirección escénica verbal para anunciar la llegada de un personaje (a menudo detallando la personalidad y la historia de dicho personaje) y sirve para indicar la acción que ocurre fuera del escenario. En este último sentido se trata de una escena dentro de la escena." (p. 36) En lo que al teatro griego se refiere, estos tres niveles deben inferirse por deducción del texto mismo de la obra, pues han llegado a nosotros sin acotaciones.

En la Tragedia es especialmente importante la realización de una escena dentro de otra escena, puesto que todos los parlamentos de los mensajeros constituyen una narración de acontecimientos muy importantes para el desarrollo de la trama pero que no se ven en

el escenario. Como bien señala Ubersfeld: "En el texto existen dos niveles: uno que está destinado a ser representado escénicamente y otro que envía a un fuera de escena imaginario...; de ahí que se pueda construir toda una problemática sobre un fuera de escena textual (fuera de lugar y fuera de tiempo)." (p. 173) Este problema específico es tratado por Sherzer en su artículo "*Frames and Metacommunication in Genet's The Balcony*", donde dice que "existe cierto tipo de experiencias que se dan dentro de un marco (frame) específico: bromear, imitar a alguien y representar una obra teatral", y analiza la última experiencia basándose en la clasificación binaria de Goffman (*Frame Analysis*, New York, 1974): *keyings* (marcos que tienen una clave) y *fabrications* (invenciones). En la primera forma existe "una transformación de la realidad en la que todos los participantes perciben y están conscientes de lo que ocurre" --como en el hecho teatral y algunas escenas dentro de la escena--; en la segunda hay "una transformación de la realidad en la que no todos los participantes tienen la misma perspectiva de la situación" (p. 370), como en ciertas comedias de enredos y, en el caso específico de *Las Bacantes*, donde Dioniso impone diversas "realidades" a los demás personajes y al coro, sin que éstos lo adviertan, pero el público sí.

2 ELEMENTOS CONSTANTES

a) ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA

Establecer la estructura de cada tragedia es un trabajo bastante simple, dado que los propios griegos distinguieron claramente los elementos que la conforman: según Aristóteles (*Poética*, xii) dichos elementos son:

"Prólogo (*πρόλογος*), Episodio (*ἐπεισόδιον*), Exodo (*ἐξόδος*) y Canto coral (*χορικόν*) --este último dividido en Párodos (*πάροδος*) y Estásimo (*στάσιμον*)--, los cuales son comunes a todas las obras, aunque también algunas contienen cantos de los actores y *κομμοί* (*κομμοί*). El prólogo es la parte de una tragedia que precede a la párodos [o entrada en escena] del coro. El episodio es [literalmente] la parte que se encuentra entre dos cantos u odas corales. El exodo [salida o desenlace de la obra] es la parte que

ya no va seguida de un canto coral. De éste, la *párodos* es el primer canto completo del coro y el *estásimo*¹ es una oda coral que no contiene anapestos ni tetrametros trocaicos; el *kommós* es un treno interpretado conjuntamente por actores y coro."

Es obvio que la estructura tiene como eje central la actuación del coro: en un principio, el coro bailaba y entonaba himnos; después, a veces se dividía en dos grupos para cantar esos himnos alternadamente (antifonia); y, por último, ya en un nivel teatral, el coro sigue bailando y haciendo mimica, pero su cometido principal es cantar o dialogar con el corifeo o, a través de éste, con los actores. En la última etapa del desarrollo de la Tragedia se va a revertir el predominio de un componente sobre el otro: los actos o episodios (entre-odas) serán la parte más importante de la obra, en tanto que las partes musicales tendrán cada vez menor extensión e importancia, al grado de que los dramaturgos ya no escribirán las secciones líricas, sino que en la representación se insertarán cantos preexistentes (*ἐμβόλιμα*, *embólíma*: insertado, intercalado; intermedio teatral) o, simplemente, desaparecerán del todo.

La estructura de los cantos corales, a su vez, consta de varios elementos, que pueden articularse de diversas maneras: preludio (*προοίμιον*, *prooímion*), estrofa (*στροφή*, *strophé*: vuelta, movimiento circular), antistrofa (*ἀντιστροφή*, *antistrophé*) y épodo (*ἐπῶδος*, *epodós*). La estrofa y antistrofa forman un sistema (*σύστημα*, *sýstema*), es decir, un conjunto construido con el mismo metro, en tanto que el tercer elemento de la tríada, el épodo, se construía en un metro diferente. También se llamaba *épodo* a lo que nosotros llamamos 'refrán o estribillo', que constaba de dos versos de diferente extensión y era empleado en odas e himnos. Los cantos corales que contienen uno o varios de estos elementos se denominan "estróficos", aquellos con construcción métrica libre --como gran parte de los de Eurípides-- son "astróficos".

¹ Literalmente, cuando el coro permanece *estacionario*, es decir, no entra o sale cantando del escenario o, como también podría interpretarse, no ejecuta un baile a fin de poder cantar.

La acción misma de la Tragedia constaba de partes características que se distribuían en diversos puntos de la estructura. Aristóteles dice que la acción debe ser un todo, donde "la unión de las partes sea tal que si cualquiera de ellas es cambiada de lugar o suprimida el conjunto resultará dislocado o desordenado." (viii, 30-34); además, distingue dos partes abarcadoras: *δέσις* (*désis*) y *λύσις* (*lýsis*), es decir, el nudo de la acción y el desenlace. "El nudo se extiende desde el principio de la acción hasta la parte marcada por el cambio hacia la buena o mala fortuna; el desenlace va desde el inicio del cambio hasta el fin." (xviii, 24-9). Dos elementos importantes de ese momento decisivo en que la *désis* se resuelve en *lýsis* son la *περιπέτεια* (*peripéteia*) y la *ἀναγνώρισις* (*anagnórisis*): la primera "es un cambio súbito mediante el cual una acción se convierte en su opuesta"; la segunda, "el reconocimiento o revelación, como su nombre lo indica, es un cambio de la ignorancia al conocimiento, el cual produce amor u odio entre quienes están destinados a la buena o mala fortuna." (xi, 1452a, 22 y 29). Sin embargo, Aristóteles no menciona en su tratado un elemento --que forma parte de la estructura misma de la Comedia-- llamado *ἄγών* (*agón*: certamen, lucha; pleito, proceso; juego, espectáculo), ese conflicto entre dos seres opuestos que va a dar lugar, con la victoria de una de las partes, a la tragedia de la otra y que, por lo tanto, es el motor de la *peripeia* y la *anagnórisis*. En el caso de *Las Bacantes*, además de estos dos elementos existe otro derivado de los ritos dionisiacos, el *σπαράγμος* (*sparagmós*) o descuartizamiento de la víctima sacrificada, que, en realidad, funciona como el tercer elemento aristotélico, el *πάθος* (*πάθος*) o sufrimiento, que es "una acción destructiva o dolorosa, como las muertes públicas, sufrimientos profundos, heridas, etc." (xi, 1452b 11-13)

Muchas tragedias empezaban con la entrada del coro a la orquesta (*párodos*); sin embargo, a Eurípides le parecía mucho más conveniente valerse del recurso de un prólogo para situar al

público en el punto requerido del argumento, y así vemos que de entre las obras que se conservan sólo la *Ifigenia en Aulide* no empieza con un monólogo en trimetros yambicos a guisa de introducción. Kitto, en su *Greek Tragedy*, afirma:

"Decir que el prólogo era una especie de programa no constituye una respuesta. Quizá lo sea en parte, pero ¿porqué confundir un programa con la obra? Según dicen, Eurípides introducía novedades en los mitos con tanta libertad que necesitaba advertir al público que la trama no iba a ser exactamente lo que estaba esperando... Es obvio que la mejor manera de introducir [un mito alterado] era empezar en un *terminus a quo* [=límite a partir del cual] satisfactorio y hacer una síntesis rápida hasta alcanzar la sección que se deseaba presentar." (p. 279) "Por lo tanto, el prólogo eurípideo fue en su origen una convención adoptada por honestidad artística. Sus argumentos trágicos estaban conformados por una serie de acontecimientos típicos, los cuales no eran unidos por alguna estricta ley de la causalidad, sino por el hecho de que el poeta los empleaba para transmitir una visión trágica única." (p. 284)

Adrados describe el *agón* como "un entretamiento de acciones y palabras en torno a una cuestión vital para el coro y su héroe, con resultados para la colectividad." (p. 203) La lucha ritual que recreaba el coro dividido en dos grupos pasó más tarde a ser una contienda verbal entre actores, donde cabían "todos los matices de la amenaza, el agravio, la discusión, la súplica y la persuasión --fallida o no--." (p. 201) Para Eurípides --como señala Kirk-- "el *agón* ...era una parte central del drama. El impacto de los sofistas y el creciente interés del público en las técnicas de la argumentación dieron a los *agones* de Eurípides una calidad especialmente forense." (*The Bacchae of Euripides*: 16) En *Las Bacantes*, el *agón* entre Penteo y Tiresias-Cadmo es a tal punto un intercambio de discursos sofistas que el espectador moderno no puede menos que advertir el anacronismo de hacer hablar como oradores del siglo quinto ateniense a seres de la monarquía mítica tebana, así como preguntarse si al espectador griego común no le alarmaría que un drama religioso se convirtiera en una argumentación legal, cuyo fin era la victoria, más que obtener la verdad.

La estructura de *Las Bacantes*, según la cual se analizará la obra, es la siguiente:

PROLOGO (1-63)

Monólogo de Dioniso

PARODO (64-169)

preludio, 64-72, a un himno que consta de:

- {estrofa, 73-88
- {antistrofa, 89-104
- {estrofa, 105-119
- {antistrofa, 120-134
- épodo, 135-169

EPISODIO I (170-369)

1ª acción: diálogo Tiresias-Cadmo, 170-214

2ª acción: Fenteo vs. Tires.-Cadmo (1ª agón), 215-369

ESTASIMO I (370-433)

- {estrofa, 370-386
- {antistrofa, 387-401
- {estrofa, 402-415
- {antistrofa, 416-433

EPISODIO II (434-518)

Fenteo vs. Dioniso (2ª agón, 1ª parte)

ESTASIMO II (519-575)

- {estrofa, 519-536
- {antistrofa, 537-555
- épodo, 556-575

EPISODIO III (576-861)

1ª acción: diálogo lírico: voz del dios y coro, 576-603

2ª acc.: Dioniso describe su liberación, 604-641

3ª acc.: Fenteo vs. Dion. (2ª agón, 2ª parte), 642-59

4ª acc.: Narración del primer mensajero, 660-774

5ª acc.: Fenteo vs. Dioniso (2ª agón, 3ª parte), inicio de la *peripecia*, 778-861

ESTASIMO III (862-911)

- {estrofa con estribillo, 862-881
- {antistrofa con estribillo, 882-901
- épodo, 902-911

EPISODIO IV (912-76)

Dioniso vs. Fenteo (2ª agón, 4ª parte)

ESTASIMO IV (977-1023)

- {estrofa con estribillo, 977-997
- {antistrofa con estribillo, 998-1016
- épodo, 1017-1023

EPISODIO V (1024-1152)

Narración del segundo mensajero, que contiene la anagnórisis (1113-19) y el *sparagmós* (1122-36)

ESTASIMO V (1153-64)

Breve himno

EXODO o escena final (1168-1367)

1ª acción: diálogo lírico entre Agave y el corifeo, 1168-1215.

2^a acc.: diálogo Cadmo-Agave, 1233-1329
3^a acc.: desenlace: Dioniso, Cadmo-Agave, 1330-1367
Éxodo propiamente dicho, 1368-1392.

b) REPARTO DE PAPELES (MODELO ACTANCIAL)

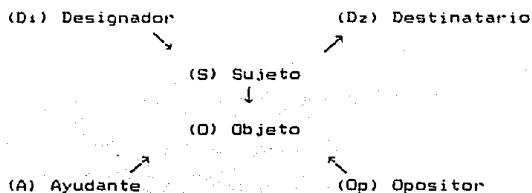
Ya señalé en el Capítulo III que Aristóteles afirma que el motor del hecho teatral es la acción y no los personajes; afirmación que motivó a los estudiosos de la literatura a escribir cientos de páginas de complicada hermenéutica, a fin de explicar por qué Aristóteles dijo lo que no quería decir o, en otras palabras, por qué no apoyaba la tesis que prevaleció por siglos en Occidente: los personajes son el eje de una obra. En las últimas décadas las nuevas teorías literarias han retomado o reinventado --según el conocimiento o desconocimiento de la cultura griega que tenga cada estudioso-- el predominio de la acción y tratan a los personajes desde una perspectiva diferente. Como Barthes hace un buen resumen de este nuevo enfoque en su artículo "Introducción al análisis estructural del relato", lo transcribo en seguida aunque sea algo extenso:

"En la Poética aristotélica la noción de *personaje* es secundaria y está enteramente sometida a la noción de *acción*: puede haber fábulas sin 'caracteres', dice Aristóteles, pero no podría haber caracteres sin fábula... Más tarde, el personaje, que hasta ese momento no era más que un nombre, el agente de una acción, tomó una consistencia psicológica y pasó a ser un individuo, una 'persona', en una palabra, un 'ser' plenamente constituido, aun cuando no hiciera nada, e incluso antes de actuar... Desde su aparición, el análisis estructural se resistió fuertemente a tratar al personaje como a una esencia... Tomachevski llegó hasta a negar al personaje toda importancia narrativa, punto de vista que luego atenuó. Sin llegar a retirar a los personajes del análisis, Propp los redujo a una tipología simple fundada, no en la psicología, sino en la unidad de las acciones que el relato les impone (Dador del objeto mágico, Ayudante, Agresor, etc.)

A partir de Propp, el personaje no deja de plantear el mismo problema al análisis estructural del relato: por una parte, los personajes (sin importar el nombre con que se los designe: *dramatis personae* o actantes) constituyen un plano de descripción necesario, fuera del cual las pequeñas 'acciones' narradas dejan de ser inteligibles, de modo que puede decirse con razón que no existe en el mundo un solo relato sin 'personajes' o, al menos,

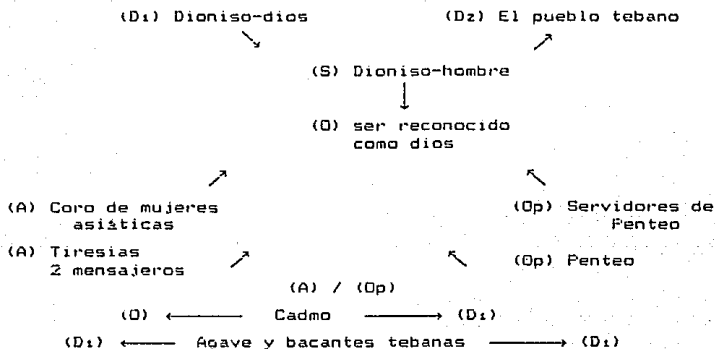
sin 'agentes'... El análisis estructural, muy cuidadoso de no definir al personaje como una esencia psicológica, se ha esforzado hasta hoy, a través de diversas hipótesis, en definir al personaje no como un 'ser', sino como un 'participante'. Para Claude Bremond cada personaje puede ser el agente de secuencias de acciones que le son propias (Fraude, Seducción)... T. Todorov, al analizar la novela 'psicológica' *Las relaciones peligrosas*, no parte de los personajes-personas, sino de las tres grandes relaciones en las que ellos pueden comprometerse, y que llama 'predicados de base' (Amor, Comunicación, Ayuda)... Finalmente, A.J. Greimas propuso describir y clasificar los personajes del relato, no según lo que son, sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida en que participan de tres grandes ejes semánticos: la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba; como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Oponente), proyectada a lo largo del relato; y, como el actante define una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución o de carencia." (pp. 22-3)

Para el manejo de los personajes de *Las Bacantes* me valdré del modelo actancial de Greimas. Para quienes desesperen ante la oscuridad expositiva de este autor (*Sémantique structurale*, p. 185 y sig.) les recomiendo que, como yo, se ayuden de la clara síntesis que ofrece Ubersfeld (p. 62 y sig.). La matriz de seis actantes propuesta por Greimas es la siguiente:



La acción principal en la que participan estos actantes puede resumirse así: un designador o mandante ordena a un sujeto que busque un objeto para beneficio de un destinatario; durante la búsqueda el sujeto puede ser respaldado por un ayudante u

obstaculizado por un opositor. En acciones más complejas tanto la ayuda como la oposición pueden estar dirigidas bien al sujeto, bien al objeto y, además, un mismo actante puede participar como ayudante en un sentido y opositor en otro. Este modelo, aplicado a *Las Bacantes*, se concretaría de la siguiente manera:



Es decir: Dioniso desea que el pueblo tebano (y a través de éste los griegos en general) lo reconozcan como *dios*; para lograrlo encarna en un *sujeto mortal*, un extranjero lidio, quien es ayudado por un coro de mujeres asiáticas, Tiresias y los dos mensajeros; sin embargo, es aprisionado por los servidores de Penteo por órdenes de éste, su principal *opositor*. Funcionan en un doble papel: a) Cadmo, porque ayuda con Tiresias a que sea reconocido, pero a la vez se *opone* al dios cuando calumnia a Semele, y b) Agave y sus hermanas se *oponen* al dios al hacerse eco de la calumnia de Cadmo, pero *ayudan* a Dioniso, aunque enajenadas por la locura, en su papel de bacantes.

Antes de entrar de lleno a esta obra sólo falta decir algo sobre la distribución de los papeles; como ya señalé, son sólo tres actores los que desempeñan todos los papeles, que en este caso son nueve. Creo que la distribución más adecuada sería la

siguiente:

	1er Actor	2o Actor	3er Actor
Prólogo	Dioniso		
I	Tiresias	Penteo	Cadmo
II	Extranjero	Penteo	Servidor
III	Extranjero	Penteo	1er Mensajero
IV	Extranjero	Penteo	
V			2o Mensajero
Exodo	Dioniso	Agave	Cadmo

En cuanto a la atribución de los primeros tres episodios no se presenta ningún problema, puesto que hay tres actores en escena; es lógico suponer que en el cuarto episodio los actores que encarnan a Dioniso y a Penteo continúen sus papeles, pero en el quinto sólo aparece el Segundo mensajero, quien podría estar a cargo de cualquiera de los tres actores. Hay que descartar al primero, quien representa a Dioniso en el exodo y tiene ya el papel más extenso. Después, como propone Roux (I, 97), estaría el segundo actor; sin embargo, sería casi imposible, puesto que el Segundo mensajero finaliza su parte en el verso 1152 y Agave inicia la suya en el 1160, lo cual obligaría al actor a cambiarse de ropa en el brevísimo quinto estásimo. Cabe suponer que, como el coro habla de celebrar a Baco con una danza, la ejecución de un baile daría más tiempo a ese segundo actor; no obstante, creo que es más plausible la hipótesis de que el tercer actor sea el que esté a cargo de Cadmo, el servidor y los mensajeros, de manera tal que el actor que interpreta a Penteo tenga un descanso desde el verso 970 al 1160, pues Agave canta con el coro y necesitaría "guardar la voz" --como dicen los cantantes-- para fingir bien una voz femenina, acción que sería particularmente difícil si antes hubiese pronunciado el larguísimo discurso del Segundo mensajero.

c) EJECUTANTES.

En los apartados c) y d) se consignarán los datos que es

posible conocer a través de lo que cada personaje dice de sí mismo y de los demás; se trata de rasgos específicos que el director, su equipo de trabajo y los ejecutantes deben conocer a fin de entender las funciones que los actantes desempeñan en la acción, así como sus características, apariencia física y vestuario. Están nombrados por orden de aparición y los números entre paréntesis señalan el verso o versos que se citan.

DIONISO:

Su papel se desdobra en el dios que determina la acción (conocido por el público, pero no por los demás personajes) y en el extranjero lidio que llega a Tebas para difundir los misterios dionisiacos.

--Filiación y apariencia. En el prólogo Dioniso se presenta en la plataforma, pero ya con su disfraz de extranjero:

"Yo, el hijo de Zeus, he llegado a la tierra de los tebanos, yo Dioniso, a quien engendrara Semele la hija de Cadmo, cuando el fuego del rayo la hizo parir. He cambiado mi forma divina por la de un mortal." (1-4)

--Origen y ocupación. En un diálogo con Fenteo el extranjero afirma:

"Yo soy de ahí [de la ciudad de Sardes], mi patria es Lidia... Dioniso mismo me inició, el hijo de Zeus." (464-466)

--Apariencia. Fenteo, en su primer parlamento:

"Dicen que ha llegado un extranjero, un mago hechicero proveniente de Lidia: cabellera fragante, ensortijada y rubia, tez sonrosada y el encanto de Afrodita en los ojos." (233-36)²

--Cuando lo manda apresar se refiere a él como "el extranjero"

² Dodds, p. 133, nota 453-9: "estos versos proporcionan una de esas descripciones relativamente detalladas de los personajes que son características de la Tragedia de fines del S. V; pertenecen a una época en que las máscaras y vestimenta se realizaban con mayor individualidad y realismo; quizá fueron pensadas como direcciones escénicas... En pintura y escultura el respetable dios barbado del arte arcaico y clásico temprano va siendo reemplazado en los últimos años del S. V por un joven lampiño y gracioso, cuyos rasgos y configuración ya muestran algo del carácter femenino que tanto se habrá de subrayar en las representaciones helenísticas." Véase también Roux: 325-8 y 404-8.

afeminado" (353)

--Dirigiéndose a él, le dice:

"Extranjero, tu cuerpo no carece de hermosura, de esa que atrae a las mujeres, y por ellas has venido a Tebas. Tu larga cabellera suelta no es la de quien compite en la palestra, se derrama a lo largo de tus mejillas plena de deseo; conservas la blancura de tu piel teniéndote a la sombra, apartado de los rayos del sol, pues con tu belleza persigues los placeres de Afrodita." (453-59)
Por descripción, no por su apariencia en el escenario, sabemos que el dios asume la forma de diversos animales:

--Coro:

"[Zeus] engendró al dios de cuernos de toro y lo coronó con una guirnalda de serpientes." (100)
"Muéstrate como toro, como serpiente de muchas cabezas o como león que arroja fuego." (101B)

--Fenteo:

"Delante de mí me conduces, bajo forma de toro, me parece que han brotado cuernos de tu cabeza. ¿Eras antes un animal? Porque ahora ¡eres un toro!" (920-22)

--El extranjero cuenta al coro la forma en que se liberó:

"[Fenteo] encontró un toro en las caballerizas donde me aprisionó." (618)

CORO

-- Origen y ocupación. Dioniso, al finalizar el prólogo, se dirige al coro de bacantes:

"Pero ustedes, que han dejado el Tmolos (barrera montañosa de Lidia), mujeres de mi cortejo,³ a quienes he traído desde tierra extranjera para que sean mis compañeras y viajen conmigo: levanten los panderos frigios --invento mío y de la madre Rea--, háganlos sonar en torno a este palacio real." (55-60)

--No hay ninguna descripción física de las mujeres del coro; ellas dicen de sí mismas:

"Vengo de la tierra de Asia, tras de dejar el sagrado Tmolos me apresuro a honrar a Bromio, dulce fatiga, trabajo llevadero,

³ θῆταροι (thētaroi), grupo de hombres y mujeres que celebraban los ritos dionisiacos: el dios disfrazado de extranjero es su jefe, el mistagogo (μυσταγωγός) o encargado de iniciar y dirigir a los demás en los misterios de esta doctrina extática.

⁴ Epíteto de Dioniso, "el que ruge, el que brama".

antonar un evohé para Baco." (64-68)

TIRESIAS

No se da filiación, pero el público sabe que se trata del legendario adivino tebano. En la tragedia ya es un anciano ciego apenas menor que Cadmo; sin embargo, cinco generaciones después, en la de Edipo, aún sigue cumpliendo su misión profética.

La apariencia, las características y las acciones de Tiresias son paralelas a las de Cadmo, por lo que se definen mutuamente:

--Tiresias:

"Tan anciano como soy, con él, que es aún más viejo." (175)

--Sobre el mismo tema de la edad, Cadmo dice de los dos:

"¿Dónde marcar los pasos y agitar mi encanecida cabeza? Sé el guía, anciano Tiresias, del anciano que yo soy; pues tú eres sabio... Hemos olvidado gustosamente que somos viejos." (185-88) y agrega algo sobre su sabiduría y su ceguera:

"Amigo queridísimo, estando en el palacio he reconocido tu voz, la voz sabia de un hombre sabio." (180) "Tiresias, como tú no ves la luz del día, me convertiré en tu intérprete mediante palabras." (210)

CADMO

--Tiresias da su filiación:

"Cadmo, el hijo de Agenor, aquel que después de abandonar la tierra de Sidón fortificó esta ciudad de los tebanos." (170)

--Cadmo de sí mismo:

"...yo, que no tuve hijos varones." (1035)

"Ahora voy a ser expulsado del palacio, despojado de honores, yo, el gran Cadmo, el sembrador de la raza tebana y recolector de la mejor de las cosechas." (1313-15)

--En el prólogo, Dioniso señala el error de Cadmo y su *status* actual:

"Alabo a Cadmo por haber hecho de este recinto de su hija [Semele] un santuario que no puede ser hollado." (10) "...pues las hermanas de mi madre, quienes menos debieran, negaron que Dioniso fuera hijo de Zeus, y afirmaron que Semele, uniéndose con algún mortal, atribuyó a Zeus la deshonra de su lecho ¡Calumnia inventada por Cadmo!" (26-30) "Cadmo ha cedido sus prerrogativas y su reino a Penteo, nacido de una de sus hijas." (43)

--Pero esta hija, Agave, aún fuera de su juicio, señala características negativas de su padre:

"Qué malhumorados vuelve la vejez a los hombres y cuán

desagradable su aspecto." (1251)

--En tanto que su nieto Fenteo, enojado porque Cadmo y Tiresias están dispuestos a aceptar al dios que él rechaza, dice:

"Veo al adivino Tiresias revestido con una piel moteada y también al padre de mi madre --¡cuánto ridículo!-- fingiéndose bacantes y portando un tirso. Me avergüenzo, padre, al ver la necia senilidad de ambos." (248-52)

--Por último, Dioniso, ya como dios, se dirige a Cadmo y le da a conocer su futuro castigo:

"Serás convertido en serpiente y tu esposa, transformada en animal, adquirirá también la forma de una serpiente." (1330)

FENTEIO

--Da su filiación:

"Yo soy Fenteo, hijo de Agave, y mi padre fue Equión⁵." (507)

--Entre las varias referencias a sus antepasados tenemos:

Corifeo:

"¿No respetas ni las leyes de la piedad ni a Cadmo, quien sembró la cosecha de los hijos de la Tierra? Tú, el hijo de Equión, ¿renegarás de tu raza?" (264)

Coro:

"Celebremos en voz alta la desgracia de Fenteo, el engendrado por una serpiente."

Estas mismas mujeres asiáticas, que han sido amenazadas por el rey de ser vendidas como esclavas o de hacerlas trabajar en su telar, dicen:

"Su linaje de serpiente revela que nació de la tierra; ese Fenteo engendrado por Equión (él también hijo de la Tierra) es un monstruo de terrible aspecto; no es un ser humano, sino un gigante sanguinario que lucha contra los dioses. Él es quien tratará en seguida de sujetarme, a mí, la servidora de Bromio, y tiene ya a un miembro de nuestro cortejo en un oscuro calabozo del palacio." (539-49)

--La juventud, su posición real y el rechazo al dios desconocido hacen de Fenteo una persona sujeta a errores:

Tiresias:

⁵ Ἐχίς (éjis) "serpiente": por lo tanto, se trata de un hombre-serpiente, pues fue uno de los "sembrados" que surgieron de los dientes de la serpiente inmolada por Cadmo.

"Por la agilidad de tu lengua pareciera que razones bien, pero en realidad tus palabras no tienen sentido alguno." (268) "Obedéceme, Penteo: no confíes en que la realeza signifique el dominio de los hombres y si sostienes una opinión, pero tu juicio está enfermo, no creas que esa opinión sea razonable. (310) "Mira cuánto te complace que la multitud se detenga ante las puertas del palacio y la ciudad magnifique el nombre de Penteo." (319) "Me niego a dejarme persuadir por tus palabras para luchar contra el dios; pues estás penosamente loco, no hay droga capaz de curarte, o quizá sea una droga la causante de tu locura." (325)

--El mensajero que le trae noticias del Citerón, antes de darlas, toma precauciones:

"Pero quiero saber si puedo decirte con libertad de palabra lo que allá ocurre... pues temo la viveza de tu carácter, señor, tu ánimo irritable y tu autoridad excesiva." (668-71)

--Las únicas palabras amables las pronuncia Cadmo, pero son un treno, pues su nieto ya ha sido sacrificado por las bacantes tebanas:

"Joven queridísimo --aun cuando ya no vivas, hijo, tú estarás entre quienes más he querido--, ya no acariciarás esta barba con tu mano, ya no me llamarás padre de tu madre mientras me abrazas y preguntas '¿Quién te ofende, anciano, o quién te falta al respeto? Dímelo, para que pueda castigar al ofensor'." (1316-22)

--En dos ocasiones Eurípides hace un juego de palabras con el nombre de Penteo, pues lo relaciona con πένθος (*pénthos*): "luto, desgracia, aflicción". Tiresias: "Que Penteo no traiga una desgracia sobre ti y sobre tu casa." (367) Dioniso: "Tu nombre te predestina a una suerte funesta." (508)

AGAVE:

Las bacantes que dan nombre a la tragedia no son sólo el grupo de mujeres asiáticas que forman el cortejo de Dioniso, sino también un amplio número de mujeres tebanas --comandadas por la tres hijas de Cadmo: Agave, Ino y Autónoe-- a quienes el dios ha inducido al delirio. De este segundo grupo únicamente aparece en escena Agave, por lo que en ella se resumen las características de

⁶ Tiresias emplea la palabra φάρμακον (*fársacon*) "droga", que puede ser medicinal, venenosa o mágica. El vino, regalo del dios, es un "remedio para el dolor" (*fársacon pónon*), en tanto que las medicinas de los hombres son incapaces de curar la locura.

las bacantes griegas.

--Cuando Cadmo advierte que Agave empieza a salir de su estado de trance, le pregunta quiénes son su esposo y su hijo, y ella responde:

"Me diste en matrimonio a uno de los que llaman 'sembrados', a Equión." (1274) "Penteo, quien nació de mi unión con su padre." (1276)

--El mensajero, al contar lo que presencié en la montaña:

"He visto tres cortejos, tres coros de mujeres bailando; el primero lo dirige Autónoe, el segundo tu madre Agave y el tercero lo dirige Ino...las mujeres, jóvenes y ancianas, así como doncellas aún libres del yugo matrimonial." (680-694)

--Quiénes son estas bacantes y por qué están fuera de la ciudad lo explica claramente Dioniso en el prólogo:

"Pues las hermanas de mi madre, quienes menos debieran, negaron que Dioniso fuera hijo de Zeus... por ello las he hecho salir del palacio agujoneadas por la locura, ahora viven en la montaña, enajenadas; las he obligado a llevar el atuendo propio de mis ritos e induce a todas las mujeres tebanas, a cuantas había en el palacio de Cadmo, a salir de sus casas." (26 y 32-36)

--Sin embargo, Penteo no considera apropiado que este grupo de tebanas celebre ritos a un nuevo dios y, además, cree que tales ritos son sólo pretexto para incurrir en excesos:

"Nuestras mujeres han abandonado sus hogares para realizar unas supuestas ceremonias bíquicas. En las boscosas montañas deambulan, para honrar con danzas a ese nuevo dios, Dioniso, quienquiera que sea. En cada cortejo hay cráteras de vino llenas hasta el borde y cada una de las mujeres se agazapa en un lugar solitario, para satisfacer los deseos de los hombres; dicen ser ménades que ofrecen sacrificios, pero en realidad prefieren a Afrodita que a Baco." (217-225)

--Penteo no cambia de opinión, aunque el mensajero diga:

"Todas dormían...pero en una actitud casta, no como tú dices, que ebrias de vino y del sonido de los calamos buscan a Cipris en la soledad de las montañas." (685)

--Cadmo, por su parte, no puede menos que apiadarse de sus hijas, una vez consumado el regicidio:

"He visto a Autónoe, la que con Aristeo dió vida a Acteón, y con ella a Ino; desventuradas, aún siguen en el bosque agujoneadas por la locura." (1227)

d) VESTUARIO

DIONISO

Como ya vimos, se describe la belleza del dios encarnado en hombre, pero no su vestimenta. En su calidad de *éxarion* o jefe del coro no cabe sino inferir que viste el atuendo de bacante, igual al que llevan Tiresias y Cadmo. Al final de la tragedia, cuando Dioniso aparece en la plataforma, ya en su forma divina, debe ostentar una indumentaria propia de un ser del Olimpo; sin embargo, como el principio de su parlamento se ha perdido, ignoramos si Eurípides incluyó algún dato al respecto. ⁷

CORO

Véase la descripción de su vestimenta a través de la de las bacantes tebanas.

TIRESIAS Y CADMO

--Tiresias dice que el propósito de ambos es

"Atar los tirso, ponerse la piel de cervatillo y coronarse de yedra." (176) El tirso (*θύρσος*, *thýrsos*) era una vara larga --que podía servir de lanza o de bastón-- a la cual se ataban en un extremo ramas de yedra o zarcillos de vid. La piel curtida o zalea de una animal --cervatillo, cabrito, cordero-- (llamada *νεβρίς*, *nebrís*) comprendía la piel completa del cuerpo y de las cuatro patas; se usaba a guisa de capa, dejando los brazos libres, pues se cruzaba transversalmente sobre el cuerpo y se anudaba sobre un hombro con la piel de dos de las patas. ⁸ Esta piel se ponía encima del *jitón* (*χιτῶν*), es decir, sobre la túnica o vestido que llevaban tanto hombres como mujeres. Los personajes lidios (el extranjero y el coro) no portarían el *jitón*, sino un traje

⁷ Nono dice que "su vestimenta mujeril era color púrpura y sus zapatos amarillos" (xx, 229).

⁸ Roux, II, 251: *thýrsos*, del hitita *turarsa*, contracción *tursa*: "cepa de vid". Roux, II, 250: *nebrís*, "Quizá era la piel del animal sacrificado por el celebrante el día que fue iniciado y aceptado en el *thýsas*."

asiático aún más colorido que el griego. Ambos sexos eran muy dados a ponerse, para muy diversas ocasiones, una corona confeccionada con guirnaldas de flores o ramas de diferentes árboles; además de estos inofensivos adornos, las bacantes podían llevar pequeñas serpientes sobre la cabeza, y ello obedecía a un acto ritual: cuando Zeus "parió" a Dioniso "lo coronó con una guirnalda de serpientes; de ahí que las ménades las capturen para entrelazarlas a sus cabelleras." (101)

--Cadmo:

"Vengo dispuesto, con el atavío (οκευή, skevé) propio del dios."
(180)

PENTEÓ:

Cuando este personaje hace su aparición dice que se "encontraba fuera del país" (215) y en ese momento hace su entrada a la ciudad; su ropaje, por ello, no sería el de un rey en su corte, sino el de un viajero; es decir, llevaría el pétasos o sombrero de ala muy amplia y botas de piel a media pierna, pues Dioniso dice que "oye el ruido que hacen sus botas en palacio" (638), y los griegos, por lo general, andaban descalzos en su casa y afuera usaban unas sandalias ligeras. Sin embargo, como el vestuario no era necesariamente "realista", quizá apareciera con la vestimenta teatral: túnica larga con mangas. En el Episodio iv Penteo cambia de indumentaria; como es un hecho que forma parte de la acción, lo describiremos en su oportunidad.

AGAVE

--El primer mensajero describe a las bacantes tebanas:

"Dejaron suelta su cabellera sobre los hombros, reajustaron las pieles de cervatillo --pues se habían aflojado los nudos que las sujetaban-- así como el ceñidor de moteada piel, hecho con las serpientes que les lamían las mejillas... En sus cabezas pusieron guirnaldas de yedra, encina y zarza florida. Una de ellas con su tirso golpeó una roca, de la cual brotó una corriente de agua fresca; otra lo plantó en el suelo, y el dios hizo surgir una fuente de vino... y de los tirsos adornados con yedra goteaba dulce miel." (695-713) Sin embargo, esos tirsos prodigiosos podían convertirse en armas mortíferas: "Los aldeanos, furiosos al verse despojados [de sus animales], tomaron las armas... pero las agudas puntas de sus lanzas no eran capaces de sacar sangre, en cambio las bacantes, lanzando sus tirsos, herían a los hombres y

los obligaban a huir." (755-763)

--El coro habla de la ciudad griega como de una bacante:

"Oh Tebas, nodriza de Semele, córonate de yedra; haz crecer en abundancia la zarza verde de hermosos frutos, conságrate a Baco con ramas de encina o de abeto y cife la moteada piel con un cinto de blanca lana." (104-113)

--Fues ya Dioniso había dicho en el prólogo:

"La ciudad de Tebas fue la primera en tierra helena a la que hice entonar mi cántico, la obligué a vestir la piel de cervatillo y puse en su mano el tirso, lanza adornada de yedra." (23)

LOS DOS MENSAJEROS, UN SERVIDOR Y COMPARSAS MUDDOS.

Los mensajeros son tan importantes como los personajes mismos; ellos y los comparsas se desplazan sobre el escenario, aunque sean gente del pueblo, puesto que son la servidumbre del palacio.

--Al llegar Tiresias al palacio, en busca de Cadmo, dice a quien hace guardia ante la puerta: "Ve y anuncia..." (173)

--Penteo ordena a un guardia que vaya al lugar donde Tiresias hace sus ceremonias religiosas y lo destruya: "Que vaya alguien de prisa..." (346) E inmediatamente después ordena a otros que capturen al extranjero: "Y ustedes, recorran la ciudad..." (352)

--En el verso 434 entra un servidor, vocero del grupo de guardias, que narra la captura; en el 509 Penteo ordena a esos mismos guardias que encierren al extranjero en las caballerizas de palacio.

--El primer mensajero inicia así su narración a Penteo:

"Los animales de mi ganado acababan de subir a la cumbre a pastar cuando..." (678)

--El segundo mensajero dice ante el coro:

"Aunque no soy mas que un esclavo" (1027)

--El coro, en el momento en que Agave hace su aparición en el escenario, señala:

"Reciban a la comitiva del dios por quien se exclama ¡eohé!" (1167) Y cuando Agave inicia su salida del escenario pide: "Compañeras de la procesión, condúzcanme al encuentro de mis hermanas, quienes habrán de compartir mi exilio." (1381)

--Cadmo:

"Siganme, servidores, que transportan la triste carga de Penteo."
(1216)

Tenemos, entonces, con la indumentaria propia de un guardia de palacio: al portero, a la escolta de Penteo, al servidor y al segundo mensajero; vestido como aldeano al primer mensajero, que es un pastor; como servidores domésticos a quienes ayudan a Cadmo a llevar en anjarillas el cadáver desmembrado de Penteo; y, por último, a las servidoras de la reina Agave, quienes al igual que ella portan el atavío dionisiaco.

e) ESCENARIO (TIEMPO Y ESPACIO)

La tragedia de *Las Bacantes* se desarrolla en su totalidad, como continuamente se señala en la obra, ante el palacio real de la ciudad de Tebas. Por consiguiente, la *skéné* o pared de fondo presentará la tan común fachada de palacio. Esto es lo único que se sabe de cierto, pues, aunque se den otros indicios de la escenografía, ignoramos si quedaron a nivel de descripciones verbales o si se presentaron --con mayor o menor realismo-- como objetos visibles en el escenario. Mencionaré cuáles son esos indicios y cómo *podrían* haberse concretado.

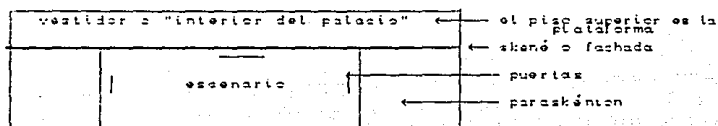
--Dice Dioniso en el prólogo:

"Estoy aquí, cerca de la corriente del Dirce y el Ismeno; ⁹ veo junto al palacio la tumba de mi madre, la herida por el rayo, y las ruinas de su alcoba, que todavía humean por la llama viva del fuego de Zeus... la he recubierto con el verdor de la vid, abundante en racimos." (5-12)

Eurípides dice que la tumba estaba junto al palacio; sin embargo (Roux: II, 442) ésta se hallaba fuera de las murallas, junto a la

⁹ "El Dirce y el Ismeno eran dos ríos de Tebas. La ciudad estaba construida sobre un monte en la fértil llanura de Beocia, y quedaba a unas 10 millas (16 kilómetros) del monte Citerón, que la domina desde el sur. Fue importante en la Edad del Bronce tardía, la época en que se sitúa el ciclo tebano -- y la mayoría de los otros mitos griegos--. Se recordaba que Tebas fue destruida durante la guerra civil poco antes de la Guerra de Troya." Kirk: 25, nota 5.

puerta Electra. Lo que he traducido por 'alcoba' algunos traducen por 'casa'; la palabra griega *dómos* (δόμος) tiene ambos significados. Me parece obvio que Zeus no destruyó la casa, es decir, el palacio completo, sino solo las habitaciones de su desventurada amante (los dormitorios estaban generalmente al fondo del palacio). Para efectos teatrales, parece ser que el dramaturgo fusiona los dos sitios; por lo tanto, ese símbolo del nacimiento divino podría muy bien presentarse al público en un *paraskénion* (o cuarto lateral adosado a la *skené*) sobre cuya pared frontal, la que ve el público, estaría un panel recubierto con ramas de vid.



Cuando Tiresias llega ante el palacio en busca de Cadmo dice "¿Quién está en las puertas?" (170) Lo que significa que el edificio no tenía una, sino varias puertas (aunque a veces los poetas están más preocupados por conseguir el número de sílabas largas o breves que requiere el metro que por dar un detalle realista). Como quiera que haya sido, seguramente se trata de la puerta central, pues por ella sale el (ex)rey Cadmo y es la primera acción de la obra.

En cambio, en el momento en que Penteo ordena a sus guardias que lleven al extranjero a las caballerizas (509), creo que sería conveniente que se introdujeran por la puerta del otro *paraskénion*, puesto que no entran directamente al palacio, sino a la parte trasera, la sección donde están los servicios. Así, Penteo saldrá por esa misma puerta del *paraskénion* cuando viene buscando al extranjero: "Se me ha escapado el prisionero... ¡Ah, aquí está! ¿Cómo es que apareces en la puerta, frente a mi

palacio?" (642); en tanto que saldrá por la puerta principal cuando se presenta "ataviado como una mujer, como una bacante en delirio" (915).

Dioniso, al escapar, hace que la tierra tiemble y produce un incendio que destruye el lugar donde estuvo prisionero (585-603 y 622-26). Muchos argumentos se han esgrimido a favor o en contra de que estos actos hayan sido representados al público de una u otra forma. El argumento más fuerte a favor de que la descripción haya sido puramente verbal es que la supuesta ruina del palacio no vuelve a ser mencionada y todos actúan como si éste estuviera incólume: Penteo entra a disfrazarse de mujer (843) y, al final, Agave desea que "la cabeza de león" sea clavada en la fachada de palacio como trofeo de caza. (1211-15). Quizá tanto el temblor como el incendio no eran parte de la "realidad teatral", sino una "ilusión" creada por Dioniso para las bacantes y Penteo. Considero que el terremoto y el incendio debieron ser indicados por los gestos de pánico del coro y por sonidos ambientales, más que mediante recursos escenográficos.

Existe un espacio escénico, este sí puramente verbal, que corre a cargo de los mensajeros: es el paisaje donde se mueven las hijas de Cadmo y sus acompañantes, celebrando forzadas bacanales. Por ejemplo, el primer mensajero dice: "Vengo desde el Citerón, donde nunca faltan los brillantes copos de la blanca nieve." (661-2); y el segundo narra:

"Después de pasar el caserío de la ciudad de Tebas, así como la corriente del Asopo, subimos la ladera del Citerón... primero nos instalamos en un valle cubierto de praderas... había una cañada entre peñascos, donde fluían arroyos y era umbrosa bajo los pinos." (1043-1052)

Esto es lo que se puede decir en cuanto al espacio en el que se desarrolla la obra; pero en lo que al tiempo se refiere no hay datos precisos. Aristóteles no afirma que la acción deba realizarse forzosamente en un solo día, sino que se limita a señalar: la Tragedia se desenvuelve "en una sola revolución del sol o excede en poco este límite". (Poet. 1449b 13). No me parece

posible que esta tragedia transcurra en un mismo día: Tenemos la narración de dos hechos distintos protagonizados por las bacantes tebanas (sus actividades en la montaña y el sacrificio de Penteo), los cuales difícilmente pudieron realizarse y ser reportados en el transcurso de unas cuantas horas. ¿Cuánto tiempo podía llevar atravesar la ciudad, recorrer los 16 kilómetros que la separan del Citerón y caminar cuesta arriba hasta la cañada donde estaban las bacantes? El primer mensajero solo hace el viaje de la montaña al palacio, pero el segundo acompaña de ida a Penteo y después regresa a dar la noticia de su muerte. Por su parte, Cadmo emprende el camino de ida y vuelta dos veces: la primera lo hace a pie, acompañado de Tiresias: --Cadmo: "¿Emprenderemos el viaje a la montaña en un carruaje?" --Tiresias: "No, pues así no honraríamos cabalmente al dios... El nos guiará hasta allí sin sufrir fatigas." (191-4); la segunda vez cuando va a recoger el cuerpo de su nieto: "Me enteré de las imprudentes acciones de mis hijas estando ya en la ciudad, tras haber cruzado las murallas, cuando regresaba de celebrar las bacanales con el anciano Tiresias." (1222-24)

La indeterminación temporal no es notoria en el desarrollo escénico de la obra: los diferentes episodios se suceden sin que el espectador necesite saber cuánto tiempo dura cada uno, ni cuánto hay entre uno y otro. Todo ocurre a la luz del día en el escenario; en cambio, los ritos de las bacantes en la montaña eran generalmente nocturnos: --Penteo: "¿Celebras los ritos de día o de noche?" --Dioniso: "La mayoría durante la noche, pues la oscuridad les confiere un carácter solemne." (485-6). El primer mensajero narra que vio a las bacantes al despuntar el sol (678-9), en el momento en que despertaban, en tanto que el segundo no hace mención alguna sobre la hora, ni hace referencia al uso de antorchas, lo cual revelaría una actividad nocturna, como el rito del *sparagmós*.

3 ELEMENTOS EN ACCION

PROLOGO

Ejecutante: primer actor: el dios Dioniso

Sujeto: el dios disfrazado: "Esa es la razón por la que he asumido la apariencia de un mortal." (53)

Actante: Designador: "Yo, Dioniso, el hijo de Zeus." (1)

Objeto: "Esta es la primera ciudad griega a la que llego... a fin de revelar a los mortales que soy un dios." (20-22) "Debo defender la memoria de mi madre Semele, al manifestarme a los ojos de los hombres como el dios que ella ha dado a Zeus por hijo." (41-2)

Ayudantes: El coro de bacantes lidias, que son su cortejo. (55-7)

Oponentes: a) Cadmo y sus hijas, quienes calumnian a Semele y afirman que Dioniso no nació de Zeus. (26-31) b) Penteo: "Combate a los dioses al atacarme; me excluye al hacer sus libaciones y no me menciona en sus plegarias." (45-6)

Acción: Verbalizada por el dios: a) anterior al relato: ha inducido a las mujeres tebanas a la locura y, convertidas en bacantes, se han ido al Citerón (32-8); b) posterior al relato (es una declaración de hostilidades): "Y si Tebas, encolerizada, pretende hacer volver a las bacantes de la montaña mediante las armas, me pondré al frente de las ménades en la batalla." (50-2)
Expresión oral: monólogo dirigido directamente al público.

Desplazamientos: No hay indicación alguna; sólo al final anuncia su salida: "He voy hacia la cañada del Citerón donde se encuentran las bacantes, para compartir sus danzas." (62-3) En los versos 55 a 61, en su calidad de corifeo, exhorta al Coro a hacer su entrada y ordena: "Tomen el pandero, instrumento de Frigia --invento mío y de la Madre Rea-- y hángalo sonar en torno al palacio real de Penteo." Lo que indica que, al entrar, las coreutas se desplegarán ante la fachada tocando sus panderos o tamboriles.

Ámbito teatral: El dios habla desde la plataforma. Hace un señalamiento escenográfico: "He llegado a esta tierra de los tebanos (1)... veo junto al palacio la tumba de mi madre, la herida por el rayo, y las ruinas de su alcoba, que todavía humean

por la llama viva del fuego de Zeus." (6-8). Hace mención --no escenificable-- del valle donde se ubica Tebas y de los lugares donde ya se le rinde culto: desde Asia Menor (habitada por una mezcla de griegos y extranjeros) hasta Persia y Bactria.

Al terminar el dios su discurso sale de la plataforma y entra el coro a la orquesta cantando y bailando. Las partes corales se analizarán en el Capítulo Quinto.

EPISODIO I

Primera acción: Cadmo y Tiresias se preparan para celebrar ritos bíquicos en el Citerón. Principia la *désis* o nudo de la acción.

Ejecutantes: Primer actor: Tiresias. Tercer actor: Cadmo.

Actantes: Ayudantes: Cadmo es aquí Ayudante del Sujeto: "Como es el hijo de mi hija, mi deber es esforzarme por exaltar la grandeza de Dioniso, quien ha revelado a los hombres su divinidad." (181-3)

Objeto: Para los Ayudantes el objeto de su acción se limita por el momento a un imperativo personal, pues el Destinatario, el pueblo tebano, aún se mantiene al margen: Cadmo -- Sólo nosotros, de entre los habitantes de Tebas, bailaremos en honor a Baco? Tiresias -- Sólo nosotros actuamos con sensatez, los demás no. (195-6)

Expresión oral: diálogo

Expresión corporal: Tiresias entra a la orquesta por el pasillo a la derecha del público (lo que indica que viene de la ciudad), debe subir los escalones que separan la orquesta del escenario, atravesar éste y detenerse ante la puerta principal del palacio (170-2). Como Tiresias es ciego (210) debería ir guiado por un lazarillo; sin embargo, parece ser que llega solo y, posteriormente, es Cadmo quien cumple ese papel. (193) El actor que hace de Tiresias deberá, por lo tanto, desplazarse con la inseguridad del que no ve, y los dos actores, que mencionan repetidamente su avanzada edad, se moverán a veces como dos ancianos y otras como si hubiesen rejuvenecido, pues el dios desea que bailen en su honor. (188-90, 194, 204-9)

Algunos filólogos consideran que esta escena parece estar sacada de una comedia y que el director debe darle ese tono. Yo no lo creo así, pues Tiresias afirma: "Alguien podría decir que no respeto mi edad avanzada, porque me preparo para bailar con la cabeza coronada de yedra. Pero al dios no le importa si el que danza es joven o viejo; desea recibir de todos los mismos honores." (204-9) Para un público religioso, el atuendo y las intenciones del ex-rey y el sumo sacerdote no contravenían las funciones a su cargo; si más adelante Penteo los tacha de ridículos es porque está en contra de la nueva doctrina religiosa, pero ante los ojos de los demás se comporta como un blasfemo.

Cadmo entra al escenario por la puerta principal: "Amigo queridísimo, estando en el palacio he reconocido tu voz." (17B) Cuando ya están a punto de partir dice: "Nos estamos demorando demasiado. Vamos, apóyate en mi brazo." Tiresias: "Sí, enlacemos nuestros brazos y sustenta el mío." (197-8) En ese momento aparece el rey y Cadmo anuncia a Tiresias: "Penteo se acerca apresuradamente hacia el palacio... ¿Qué agitado viene! ¿Qué noticia traerá?" (212-14)

**

Segunda acción: a) Penteo inicia las hostilidades contra las bacantes y el nuevo dios, b) Tiresias y Cadmo ofrecen, respectivamente, un argumento religioso y otro político para apoyar el reconocimiento de la divinidad de Dioniso.

Ejecutantes: Primer actor: Tiresias. Segundo actor: Penteo. Tercer actor: Cadmo

Actantes: Ayudantes: Tiresias y Cadmo. Opositor: Penteo

Expresión oral: Un monólogo de Penteo y diálogos, con algunos discursos argumentativos.

Desplazamientos: Penteo llega, en el estado de agitación descrito por Cadmo, seguido de su escolta (personajes mudos) por el pasillo izquierdo de la orquesta (indicando que vienen del campo), sube al escenario y dirige al público un largo parlamento (215-47); no es sino hasta el verso 248 cuando advierte la presencia de su abuelo

y el adivino.

Narra dos hechos pasados: le dieron aviso de la conducta de las mujeres tebanas (216-225) y la acción que emprendió: ha encarcelado a varias (226-7); además, en proyección hacia el futuro, anuncia que perseguirá a las que aún permanecen en el Citerón (228-32). Se convierte en adversario del dios al afirmar: si logro apresar al extranjero lidio "haré que deje de marcar el ritmo con el tirso y de sacudir la cabellera, pues habré de cercenar la cabeza del cuerpo." (240-41). Esta amenaza hecha a Penteo oponente del Sujeto, es decir, el dios encarnado.

Gestualidad: Penteo deja de dirigirse al público y fija su atención en el escenario, donde han estado durante todo su parlamento Tiresias y Cadmo. Haciendo qué?: podrían estar efectuado ritos dionisiacos ajenos a lo que ocurre en el escenario o, simplemente, escuchando al rey. Éste se dirige furioso hacia ellos recriminándolos (248-54) y acto seguido inicia el agón, convirtiéndose en Oponente de Tiresias. "Tú lo has persuadido... si no te protegiera tu encanecida vejez, estarías encadenado en medio de las bacantes." (255-59)

El coro interviene brevemente, en su misión de expresar el sentimiento de aprobación o desaprobación que conllevan las acciones ocurridas en el escenario: "Extranjero [refiriéndose a Penteo], ¡cuánta impiedad!." (263)

En el verso 266 Tiresias toma la palabra, iniciando un largo discurso dirigido a Penteo, donde expone su argumentación a favor de Dioniso: "recibe al dios en esta tierra, haz libaciones, danza y corona tu cabeza en su honor (312)... pues yo no habré de luchar contra el dios por someterme a tus palabras." (325)

Participa de nuevo el coro, en apoyo de Tiresias: "Honorsole anciano, no deshonras a Febo con tus palabras. Es muestra de

sensatez honrar a Bromio, quien es un gran dios." (328-9) ¹⁰

Tercia Cadmo en tono conciliador, dirigiéndose a Penteo: "Hijo mio, Tiresias te ha exhortado correctamente. Quédate de nuestro lado, no te pongas fuera de las leyes." (330-1) Y trata de convencerlo con un argumento de *Realpolitik*, pero de una ética bastante dudosa: "Aunque --como tú dices-- este no sea un dios, declara que lo es; finge creer por conveniencia que Semele engendró un hijo de Zeus, para que ella y todo nuestro linaje recibamos honores." (333-36)

Gestualidad: Finalmente le dice: "Ven aquí, permite que te coloque esta corona de yedra." (341) A lo que Penteo, retirándose, contesta: "No, no acerques tu mano." (343) ¹¹ ... "Voy a castigar a éste [señalando a Tiresias], quien te enseñó esas locuras." (345-6).

Desplazamientos: Volviéndose hacia su escolta ordena a algunos que destruyan el sitio donde Tiresias hace sus vaticinios (destrucción que constituye un terrible sacrilegio) y a otros que capturen al extranjero. Salen del escenario a cumplir las órdenes. Tiresias exhorta a Cadmo a que por fin inicien su viaje, pues urge solicitar la protección de Dioniso (360-363). Apoyándose uno en el otro, igual que antes de la entrada de Penteo, bajan las escalera y salen por el pasillo izquierdo de la orquesta rumbo al Citerón. No se dice si Penteo permanece en el escenario durante el largo Estásimo del coro o si entra al palacio y vuelve a salir al inicio del siguiente Episodio; yo me inclinaria por la segunda opción.

EPISODIO II

Acción: El extranjero es aprisionado y Penteo se le enfrenta por

¹⁰ Es decir, Tiresias --sacerdote supremo de Apolo en Tebas-- no yerra al dar la bienvenida a este dios, que habría de compartir con el primero el santuario y oráculo de Delfos al ser aceptado por el pueblo griego.

¹¹ Penteo hace un gesto de horror ante la guirnalda dionisiaca. Dodds señala que éste "habla de los ritos báquicos como si fuesen una infección física transmisible por contacto." (p. 114)

primera vez.

Ejecutantes: Primer actor: el Extranjero. Segundo actor: Penteo.
Tercer actor: un guardia

Actantes: Sujeto: el Extranjero. Oponente: Penteo. Oponente secundario: la escolta, en general, y el guardia, en particular.

Expresión oral: monólogo del guardia, diálogo animado (*stijomýthia* = intercambio verso por verso) entre Penteo y el Extranjero.

Desplazamientos: Entra la escolta por el pasillo derecho de la orquesta --conduciendo al prisionero--, suben al escenario y se dirigen a Penteo (quien sale de palacio o, si ya está en el escenario, se adelanta para escucharlos).

Gestualidad: El guardia que funge como vocero de la escolta se adelanta y narra los hechos que acaban de ocurrir: "Aquí regresamos con esta presa que nos ordenaste buscar. La fiera está mansa... no está pálido; mantiene el color de su rostro; sonriendo permitió que lo ataran y trajeran." (434 a 40).¹² Añade que, ante esa actitud del prisionero, le dijo: "No te conduzco por mi voluntad, sino por ordenes de Penteo." (441-2); de ahí que la escolta sea Oponente del Sujeto, pero involuntario, y que más bien se inclina por creer en el Objeto, pues después de narrar que las bacantes escaparon inexplicablemente de la cárcel, afirma: "Este hombre llega a Tebas realizando muchos milagros." (449-50)

Se inicia el agón: Penteo ordena que le suelten las manos (451); la escolta ejecuta la orden y se retira al fondo del escenario. El rey se dirige entonces directamente al Extranjero, alaba su belleza y empieza a interrogarlo. (453-88) La actitud de Penteo es la propia de un rey que se sabe poderoso; el Extranjero, por su parte, se muestra tranquilo, pero no sumiso. No contento con las respuestas que obtiene, amenaza a su presa, quien le pregunta: "¿Qué castigo terrible me impondrás?" Penteo [señalando]: "Para empezar, cortaré tu afeminada cabellera... Después deberás entregarme tu tirso." (493 y 495) Hace ademán de

¹² La sonrisa puede ser un rasgo únicamente verbal o, como propone Roux (p. 399), el Extranjero lleva una máscara sonriente.

arrebatarlo; como el Extranjero llegó maniatado, al desatarlo alguno de los guardias deberá entregarle el tirso que traía cuando fue apresado. Furioso ya contra ese hombre que lo desconcierta, Penteo se dirige a su escolta y ordena: "Préndanlo, pues se burla de mí y de Tebas." Los guardias se acercan al Extranjero, quien los hace dudar al decirles: "Y yo les ordeno a mi vez que no me aten", pero Penteo tiene la última palabra: "Como tengo más autoridad que tú, mando que te aten." (503-5). En el verso 518 el Extranjero es llevado por la puerta lateral, después de que Penteo exclama, dirigiéndose alternadamente a éste, a su escolta y al coro: "Márchate. Enciérrenlo al fondo de mis caballerizas, para que contemple las oscuras tinieblas. ¡Baila ahí! En cuanto a las mujeres que has traído contigo [señalando a las coreutas], cómplices de tus maldades, las he de vender como esclavas o haré cesar el acompasado ritmo que producen sus manos sobre los tamboriles y las convertiré en esclavas de mi telar." (510-14)

Aquí termina el Episodio y --como en el anterior-- no se especifica si Penteo sale o no del escenario. Me parece que esta vez sería conveniente que permaneciera, pues acaba de amenazar al coro, el cual responde airadamente a sus amenazas en la antístrofa.

EPISODIO III

Primera acción: Dioniso realiza dos hechos portentosos.

Ejecutantes: Primer actor: Dioniso. Coro.

Actantes: Designador/Sujeto. Ayudante principal.

Expresión oral: diálogo en troqueos líricos (para el análisis métrico, véase Dodds: 149-50).

El tercer Episodio se inicia con el escenario vacío. Desde la plataforma se escucha la voz de Dioniso dirigiéndose a las bacantes, quienes acaban de invocarlo en el épodo del segundo Estásimo. El actor podría aparecer en dicha plataforma visible al público pero "invisible" para el coro; sin embargo, sería más conveniente si sólo se oyera su voz, puesto que las coreutas no lo

ven en ningún momento, y deberán hacer los gestos de quien busca de dónde proviene ese llamado (vv 576 al 603):

Dioniso -- Ió, escúchenme, escuchen mi voz. Ió, bacantes. Ió, bacantes. Coro -- ¿Qué sonido es ese? De dónde viene ese canto llamándome? ¿Será Dioniso? ¹³

Ió, al igual que *evohé*, no es propiamente un grito, sino un canto exultante; el primer *ió* que entona Dioniso está fuera de la estructura métrica, lo que significa que el cantante puede ejecutar *melismas* o adornos a voluntad.

Dioniso -- Vuelvo a entonar un *ió, ió*. Soy el hijo de Zeus y de Semele. Coro -- Ió, ió. Señor, Señor ven a unirme a nuestro cortejo, dios que bramas como un toro.

Sonido ambiental: La idea del bramido o estruendo debió traducirse casi inmediatamente por medio del *βροντεῖον* (*brontéion*) máquina para imitar el sonido del trueno, de *κρόταλα* (*crótala*, grandes castañuelas) y tamboriles, pues el dios va a provocar un sismo: Dioniso -- Haz temblar la tierra, Señora de los terremotos. Coro [señalando] -- Ah, ah. Fronto la techumbre se derrumbará por las sacudidas"... "Miren, la cornisa de piedra se desmorona."

Y a continuación provoca un incendio, que debe recordar la forma en que murió su madre: Dioniso -- Prende la brillante antorcha del rayo; incendia, incendia el palacio de Fenteo. Coro [señalando, presa del pánico, hacia un *paraskénion*] -- Ah, ah. ¿No ves el fuego, no percibes en torno a la tumba sagrada de Semele el resplandor de la llama que dejó al ser herida por el rayo de Zeus? [Haciendo los movimientos pertinentes] Arrójense al suelo, dejen caer sus cuerpos temblorosos, pues el Señor embiste el palacio y lo derriba, el hijo de Zeus.

Se hace el silencio. Sale el Extranjero por la misma puerta lateral por donde se lo habían llevado prisionero. (Es decir, en lo que las coreutas cantan nueve versos y hacen la mímica del incendio, el primer actor debe bajar de la plataforma al

¹³ En el original dice *Εὐόχῳ*, *Evio*, epíteto del dios: "a quien se invoca entonando un *evohé*".

escenario). Dirigiéndose al coro: "Mujeres lidias, ¿tanto fue su miedo que cayeron al suelo? Creo que han comprendido que fue Baco quien sacudió el palacio de Fenteo. Levántense. Recobren la calma para que sus cuerpos dejen de temblar." (604-7)

* *

Segunda acción: El Extranjero narra ¹⁴ al coro (escena dentro de la escena) cómo se liberó (616-41)

Mismos personajes y actantes.

Expresión oral: monólogo

En otro acto milagroso, el Extranjero hace creer a Fenteo que lo estaba atando, cuando en realidad ató a un toro; después, cuando el rey advierte que ha huido, lo persigue por el palacio, destruyendo todo con su espada al tratar de aniquilarlo, sin darse cuenta de que lucha contra una sombra. A continuación narra el sismo y el incendio, pero tal como lo vio él, desde su perspectiva de prisionero en las caballerizas, y atribuyéndoselo a Dioniso, de quien es sacerdote. Ambas narraciones constituyen un ejemplo de lo que Sherzer llama *invención (fabrication)*: las bacantes, Fenteo y su escolta son sujetos de "hechos irreales" dentro de la "realidad" teatral, producidos, además, por un dios/mortal que se desdobra ante el público, pero no ante ellos. Por otra parte, como dice Kowzan (p. 35): "El espectáculo transforma los signos naturales en signos artificiales (el relampago), pues tiene el poder de *artificializar* los signos. Aun cuando en la vida sólo sean reflejos, en el teatro se convierten en signos voluntarios." En este Episodio, el central, más importante y extenso de la obra, Eurípides recurre a efectos espectaculares para producir en su público --desde este momento hasta el final-- el estado anímico requerido: irse sumergiendo en un trance y perder, como las bacantes asiáticas y tebanas, el sentido de la cordura para entender la voluntad divina.

¹⁴ "En versos compuestos básicamente de cuatro troqueos dobles, un ritmo ligero que se había vuelto casi obsoleto en la Tragedia." Kirk: 76, nota 641

* * *

Tercera acción: Se inicia la segunda parte del agón entre Penteo y el Extranjero; ahora los dos tienen el mismo poderío.

Personajes: Primer actor: el Extranjero. Segundo actor: Penteo

Actantes: Sujeto y Oponente

Expresión oral: diálogo

En oposición a la actitud calmada del Extranjero, sale Penteo por la puerta lateral en estado de agitación y desconcierto. Dirigiéndose al público: "Cosas muy extrañas me acaban de ocurrir: se me ha escapado el extranjero que estaba bien atado. [Advierte su presencia y se dirige a él] ¡Pero cómo! ¡si aquí está ese hombre! ¿Qué significa esto? ¿Cómo puede ser que aparezcas ante mis ojos a las puertas de mi palacio?" (642-6) Se abalanza contra el Extranjero, quien lo ataja: "¡Detén tus pasos! ¡Pónle riendas a tu cólera!" (647) Después de explicarle la forma en que el dios lo liberó de sus ataduras, viendo acercarse al Primer mensajero por el pasillo de la izquierda, le dice: "Escucha primero las palabras de este hombre, para que conozcas las noticias que te trae desde la montaña. Nosotros [en plural: él y su cortejo] te esperamos; no habremos de escapar." (656-9)

* * *

Cuarta acción: Narración del Primer Mensajero (escena dentro de la escena).

Personajes: los dos anteriores, mas el Tercer actor como Mensajero
Actantes: Sujeto, Opositor, Ayudante (el Mensajero es, en primer lugar, ayudante de Penteo, pero, en segunda instancia, también lo es del Sujeto)

Expresión oral: monólogo

El Mensajero, ya sobre el escenario y dirigiéndose a Penteo: "Vengo a anunciar a ti y a la ciudad, Señor, que [las bacantes] realizan insólitos y excelentes prodigios." Una vez obtenido el permiso de hablar libremente, el Mensajero pronuncia su largo parlamento en dirección al público (que es el pueblo tebano). En la primera parte (677-711) describe un cuadro bucólico de los

ritos apacibles y milagrosos de las ménades, cuyo corolario es: "Si hubieras estado ahí, a ese dios que ahora censuras lo invocarías con alabanzas." Narra a continuación que boyeros y pastores se reunieron para comentar las insólitas escenas que acababan de presenciarse; uno de ellos, "que acostumbraba ir a la ciudad y era hábil para discutir", los convenció (como sofista del siglo V) de que ganarían el aprecio del rey si le entregaban a su madre Agave (714-23). Por último, narra la escena en que los cazadores de las bacantes se convierten en víctimas de sus presas, y termina de nuevo con una exhortación para que el rey acepte al dios e introduzca su rito en la ciudad. (723-74)

El coro comenta: "Temo pronunciar palabras libres ante el rey; sin embargo lo haré [dirigiéndose a Penteo] : Dioniso no es inferior a ninguno de los dioses." (775-7)

Penteo, que parece no haber escuchado o creído la historia del Mensajero, reitera su decisión de acabar con las locuras de las bacantes y lo envía en busca de sus soldados. Sale el Mensajero.

* * * * *

Quinta acción: Tercera parte del agón entre Penteo y el Extranjero. (Este inicia su argumentación engañosa y el rey va a caer en la trampa; los papeles se han invertido: Penteo se convertirá en presa de su antiguo prisionero.)

Expresión oral: diálogo muy vivaz

Extranjero -- Penteo, no quieres creer en mis palabras. (787) Más te convendría realizar sacrificios, en vez de irritarme y de dar coces contra el aguijón, tú, simple mortal, contra un dios. (794-5)

Yo traeré aquí a las mujeres sin necesidad de armas. (804)

Penteo mira hacia atrás y ordena a su escolta: "Tráiganme mis armas" y, dirigiéndose de nuevo al Extranjero: "Y tú, déjate de discursos." (809)

Inicio de la peripecia

E. -- Ah, ¿es que deseas ver [a las bacantes] sentadas allá en la montaña?

P. -- Por supuesto. Daría todo el oro del mundo (810-12)

E. -- Ponte ahora una colorida túnica de lino. (821)

P. -- ¿Qué dices? ¿De hombre voy a acabar en mujer? (822) ¹⁵
E. -- Te matarán si te presentas como hombre. (824)
P. -- Entremos al palacio... y decidiré lo que convenga hacer.
(843) Me pondré en marcha con mis armas o seguiré tus consejos.
(845-6)

Sale Penteo del escenario a través de la puerta principal, en tanto que el Extranjero, dirigiéndose al coro, y haciendo una proyección hacia el futuro, dice: "Mujeres, el hombre ha caído en la red: irá hacia las bacantes, donde pagará su deuda con la muerte. [Con gesto de súplica] Dioniso, que no estás lejos, ahora es tuyo el trabajo. ¡Castiguémoslo! Primero hay que trastornar su mente y desatar en él una ligera locura, pues mientras esté en sus cabales se negará a vestirse de mujer... Voy a poner a Penteo la vestimenta que habrá de llevar al Hades, cuando su madre, con sus propias manos, lo deguelle. Conocerá entonces al hijo de Zeus, Dioniso, quien nació como un dios, terrible sí, pero también muy benévolo con los hombres." (847-861) Y, después de vaticinar que Penteo va a recibir la misma muerte que el rey le tenía deparada ("habré de cercenar la cabeza de su cuerpo", vv. 240-1), entra al palacio.

EPISODIO IV

Acción: Preparativos finales para el sacrificio de Penteo. Cuarta parte del agón entre el rey y el Extranjero, quien tiene ahora el dominio absoluto. Principia la lysis o desenlace.

Personajes: Primer actor: el Extranjero. Segundo actor: Penteo

Actantes: Sujeto. Oponente

Expresión oral: diálogo

Entra el Extranjero al escenario por la puerta principal del palacio y se dirige a Penteo, quien se ha quedado rezagado: "Tú, que estabas tan ansioso por ver lo que está vedado y que tanto

¹⁵ Roux, II, 495: "El travestismo ritual de hombres y mujeres se practicaba en diversas ceremonias religiosas... y era particularmente frecuente en las fiestas del culto dionisiaco." Ver el resto de la nota sobre las tónicas de lino casi transparentes.

deseas lo indeseable; me refiero a ti, Penteo, sal de palacio para que te vea vestido de mujer, con el atuendo de bacante, listo para espiar a tu madre y su grupo." Penteo entra al escenario por la misma puerta, el Extranjero exclama: "¡Pareces una de las hijas de Cadmo!" ((13-16)

Para mostrar que Penteo ha perdido el juicio (y por eso consintió en disfrazarse), Eurípides le hace decir: "Me parece que veo dos soles, dos ciudades de Tebas con sus siete puertas y me parece que tú eres un toro..." (918-22) En la primera mitad del Episodio (928-44) el Extranjero arregla la vestimenta del rey, y es obvio que los actores tendrán que hacer los gestos pertinentes; sin embargo, deberán hacerlo con tal mesura que en ningún momento provoque sonrisas, pues se trata de una ceremonia religiosa, cuyo resultado, escalofriante, es del conocimiento del público.

E. - ...pero estos rizos se han salido de su sitio, no están como yo los coloqué bajo la cofia.¹⁰

P. - Cuando estaba dentro del palacio sacudí la cabeza hacia adelante y hacia atrás, como una bacante, por eso se desordenó mi cabellera.

E. - Bien, como me corresponde cuidar de ti, la ordenaré de nuevo; a ver, levanta la cabeza.

P. - De acuerdo, arrégname, a ti estoy entregado.

E. - El cinturón está flojo, los pliegues de la túnica son irregulares y llegan más abajo del tobillo.

P. - Cierto, no están bien del lado derecho, pero sobre el otro talón caen correctamente... ¿Cómo me pareceré más a una bacante, llevando el tirso con la derecha o en esta otra mano?

E. - Con la mano derecha, y además debes levantarlo a ritmo con el

¹⁰ En el original *μίτρα* (*míttra*): un largo lienzo que se ataba, como un turbante, alrededor de la cabeza, pero sin cubrir totalmente el pelo, sólo sujetándolo. Accesorio de origen persa, sin ningún parecido con la mitra puntiaguda de los prelados católicos.

pie derecho. Te felicito por tu cambio de actitud. ¹⁷

Después hay un diálogo en el que Penteo malinterpreta lo que dice el representante del dios; el primero cree que se trata de su victoria, el segundo le vaticina la derrota. Otro caso de *invención (fabrication)*. Al final, el Extranjero desciende los escalones hacia la orquesta y sale por el pasillo de la izquierda, seguido por Penteo y un guardia personal.

EPISODIO V

Acción: Narración de la muerte de Penteo. Escena dentro de la escena.

Personajes: Tercer actor: el Segundo Mensajero

Actante: Ayudante del Opositor

Expresión oral: monólogo

Entra el guardia que había acompañado a Penteo al Citerón y se dirige al coro. Contrasta el abatimiento del Mensajero con la alegría con que las coreutas reciben la noticia. La narración sigue una estructura semejante a la del Primer Mensajero, pero con diversos énfasis: en la anterior era más importante el inicio pacífico, en esta adquiere mayor relieve la escena de la cacería:

1048-57: escena bucólica de las bacantes danzando y cantando.

1058-74: Penteo, évido de presenciar la escena, es subido milagrosamente por el Extranjero a la cima de un abeto.

1077-89: Desaparece el Extranjero de la escena y se escucha la voz de Dioniso, instando a las bacantes a castigar al espiá. Es decir, se trata de una voz en *off* imaginaria en una escena dentro de la

¹⁷ Nonno, xlvi, 106-15: "Penteo entró al palacio aguijoneado por el delirio, con el deseo de presenciar las ceremonias del cortejo de Baco. Abrió los cofres perfumados, donde se encontraban las vestimentas femeninas teñidas con la púrpura proveniente del mar Sidonio. Se puso el multicolor y adornado peplo de Agave, se envolvió la cabellera con el velo de Autónoe, colocó en torno al pecho real un cenidor bellamente tejido y calzó sus pies con sandalias femeniles. Después empuñó el tirso y, al salir en busca de las bacantes, la cola de un bordado jitón barría el suelo tras de sus pies."

escena.

1090-1105: Acciones de las bacantes para alcanzar a Penteo.

1106-1110: Agave propone arrancar de cuajo el árbol. Entre todas, y sin necesidad de herramientas, logran hacerlo.¹⁸

1113-14: *Anagnórisis*. Penteo se da cuenta de que ha caído en una trampa, se quita la cofia e intenta --inútilmente-- que su madre lo reconozca. Le dice: "no por castigar mis errores vayas a matar a tu hijo." Hay que recordar que Aristóteles (*Poet.* xiii, 1453a 5-10) afirma que el héroe trágico no es "un hombre eminentemente bueno y justo, pero su desventura no nace del vicio o la depravación, sino de un error (*ἀμαρτία*, *hamartían*) o flaqueza."

1122-36: *Sparagmós*. Agave y las bacantes, en pleno delirio, lo descuartizan.

1137-47: Agave, creyendo que han cazado un león, clava la cabeza en la punta de su tirso, a guisa de trofeo. Deja a sus hermanas en el Citerión y, con una pequeña comitiva de servidoras, se dirige a Tebas.

1148-52: el Mensajero dice que prefiere irse, para no presenciar la triste llegada de Agave. Sale, quizá por una puerta lateral del palacio.

EXODO O ESCENA FINAL

Primera acción: Agave --enajenada-- se vanagloria de haber dado caza a un león.

Personajes: Segundo actor: Agave. El Coro

Actantes: Ayudantes

Expresión oral: diálogo lírico. (Para el análisis métrico véase Dodds, 222)

¹⁸ Mucho se ha escrito sobre la extraña visión de Penteo encaramado en un árbol, pero las diversas interpretaciones no parecen ser muy satisfactorias. A mí me parece acertada la de Propp, *Las raíces históricas del cuento*, p. 310: el árbol está relacionado con la iniciación del chamán, por ser el vínculo entre el mundo subterráneo, la tierra y el cielo. Roux, II, 580: "Muchos grabados de Cnosos muestran a sacerdotisas que arrancan un árbol mientras realizan una danza extática."

El Mensajero ya había dicho que Agave regresaba a Tebas; el coro, por su parte, después de cantar un breve himno de victoria, anuncia su entrada (que por ser tan tardía en el desarrollo de la obra resulta aún más espectacular): "Veo a Agave, la madre de Penteo, que se acerca apresuradamente hacia el palacio con los ojos desorbitados. Recibamos al cortejo del dios por quien se entona el evohé." (1165-67)

Llega por el pasillo izquierdo de la orquesta y sube al escenario vacío, acompañada por sus servidoras.¹⁹ Agave trae la vestidura y el cabello en desorden, las manos ensangrentadas y, con la actitud del cazador victorioso, la cabeza de Penteo clavada en el extremo del tirso. Si el papel lo desempeña una actriz, y no lleva máscara, el público podrá apreciar el desvarío de la mirada; de no ser así, la expresión facial será tan sólo verbalizada.

Agave habla en estado de trance y el Coro no quiere, o no puede, hacerle comprender la realidad, por lo que el diálogo es otra *invención (fabrication)*:

A. - ¡Bacantes del Asia!

C. - ¿Para qué nos llamas con tanta vehemencia?

A. - Traemos desde la montaña esta recién cortada melena para colocarla sobre el dintel ¡Qué magnífica cacería!

C. - La veo, y te recibimos en nuestro grupo.

A. - Cacé sin necesidad de lazos este cachorro de león, como puedes ver. (1168-75)

A. - Vengan, participen del banquete.

C. [Con horror] - Cómo, ¿Participar? ¡Infortunada!

A. - Tierno es el cachorro, bajo la suave melena acaba de brotarle el vallo del mentón.²⁰

C. - ¿Te alegras?

A. - Sí, muchísimo, pues haber cobrado esta pieza me hará famosa.

C. - Ay, desventurada, ahora muestra a los habitantes de la ciudad

¹⁹ Roux, I, p. 196, propone que Agave se quede en la orquesta durante el diálogo lírico con el coro y suba al escenario en el v. 1203.

²⁰ Knott dice que "la trayectoria de la peluca de largos bucles rubios debe ser el uso más brillante de un elemento de tramoya en toda la historia del drama." (p. 201) Y tiene razón: primero es el símbolo del cambio Penteo rey/bacante, después Penteo la usa como índice para que su madre lo reconozca, por último es la característica sobresaliente del animal sacrificado.

[mostrando al público] ese trofeo de victoria que has traído.
(1184-1201)

Agave termina dirigiendo hacia el público un discurso de vanagloria.

* *

Segunda Acción: Cadmo llega con los restos de Fenteo y hace volver en razón a Agave.

Personajes: Segundo actor: Agave. Tercer actor: Cadmo

Actantes: Ayudantes

Expresión oral: diálogo

Cadmo entra por el pasillo izquierdo de la orquesta, seguido por un grupo de servidores que llevan en angarillas el cadáver mutilado de su nieto. Sube al escenario, les ordena que lo coloquen en el piso cerca de él y se retiran hacia el fondo. A continuación narra la forma en que se enteró del asesinato y cómo reunió los restos. Sólo en la última línea advierte la presencia de Agave y dice: "Aquí la veo, y no resulta una visión agradable."

A. [Mientras Cadmo hablaba, Agave ha desclavado la cabeza del tirso y la lleva en las manos, quizá tomada de la cabellera] ...Traigo en mis manos, como puedes ver, este valioso trofeo, para que sea colgado en la fachada del palacio. Tómala, padre, en tus manos. [Hace el ademán, pero Cadmo no lo recibe]. (1233-43)

C. (Anagnórisis) - Oh dolor incommensurable e imposible de ver... el dios Bromio, siendo de nuestra familia, nos ha destruido, con justicia, pero también con exceso. (1244-50)

Agave sigue sin comprender, y Cadmo dialoga con ella para sustraerla del delirio báquico: (1264-1300)

C. - Primero levanta tu mirada hacia el cielo.

A. [Haciéndolo] - Bueno, ¿por qué me lo ordenas?

C. - ¿Te parece que es el mismo o ha cambiado?

A. - Es más brillante que antes y más transparente.

C. - Y el apasionamiento aquel, ¿está todavía dentro de ti?

A. - No comprendo lo que dices, pero es como si recuperara la razón, como si un cambio se produjera en mi espíritu...

C. - ¿De quién es la cabeza que sostienes en tus manos?

[Señalándola]

A. [Mirando] - Es de un león, según decían las cazadoras.

C. - Fíjate bien, mirar no es tan difícil.

A. [Horrorizada] - Ay, ¿qué estoy mirando? ¿Qué tengo en las manos? ...

C. - ¿Acaso te parece semejante a un león?

A. - No, desventurada de mí, tengo la cabeza de Fenteo... ¿Quién lo mató? ¿Cómo llegó a mis manos?

George Steiner --en su *Death of Tragedy*, p 353-4-- describe la soberbia interpretación que hiciera Helen Weigel de la Madre Coraje de Brecht. Cuando los soldados le presentan el cadáver de su hijo, a quien no puede reconocer para no poner a los demás en peligro,

"ella simplemente mueve la cabeza en una muda negativa. Los soldados la instan a mirarlo de nuevo. Ella sigue sin dar signos de reconocerlo, sólo presenta una mirada vacía. En el momento en que el cadáver es retirado, la actriz voltea hacia el lado opuesto y abre desmesuradamente la boca. El tipo de gesto que vemos en el caballo del *Guernica* de Picasso. El sonido que emergió era crudo y terrible, más allá de cualquier descripción. Sin embargo, en realidad, no hubo sonido. Nada. El sonido fue un silencio total. Fue un silencio que gritó y gritó por todo el teatro e hizo que el público inclinara la cabeza como ante un vendaval. Y ese grito dentro del silencio me pareció que era idéntico al de Cassandra, cuando adivina el olor a sangre en la casa de Atreo."

Esta misma intensidad, este mismo casi insoponible *páthos* es el que debe lograr quien interpreta a Ágave en el momento de reconocer que sostiene entre sus manos la cabeza de su único hijo; cabeza que, a pesar de todo su espanto, no puede dejar caer al suelo. En el caso de que Ágave lleve máscara, deberá expresar su horror sólo mediante gestos corporales. Si bien el Tercer Episodio es el más importante de la obra, en lo que respecta al desarrollo de la acción, esta escena constituye, sin duda, el clímax dramático.

A. - Padre, ¿dónde está el cuerpo querido de mi hijo?

C. [Señalando el cadáver] - Aquí está, lo traje después de penosa búsqueda.

Cadmo cuenta cómo y porqué las bacantes fueron al Citerón y Ágave dice: "Dioniso nos ha destruido, ahora lo comprendo." (anagnórisis). Aquí falta una parte de la escena, donde, supuestamente, Ágave llora sobre cada uno de los miembros de su

hijo y reacomoda su cuerpo.²¹ Cadmo reconoce que toda su estirpe va a ser castigada por no haber reconocido al dios, y el Corifeo hace el comentario final: "Cadmo, te compadezco; pero tu nieto merecía ese castigo, aunque sea tan doloroso para ti." (1327-8)

* * *

Tercera acción: Triunfo del dios: sus ritos serán conocidos y aceptados por el pueblo de Tebas. Desenlace.

Personajes: Primer actor: Dioniso. Segundo actor: Agave. Tercer actor: Cadmo.

Actantes: Destinador. Dos oponentes.

Expresión oral: Diálogo.

Falta el inicio de esta escena. La líneas 1330-43 muestran al dios hablando desde la plataforma y, dirigiéndose a Cadmo, le hace saber su destino: él y su esposa --Armonía, la hija de Ares-- perderán su forma humana y serán transformados en serpientes, después sufrirán un largo y duro exilio, pero por último habrán de vivir para siempre en la isla de los bienaventurados.²²

Cadmo, en actitud reverente, contesta: "Dioniso, te suplicamos, te hemos agraviado." (1344)

D. - Demasiado tarde lo han comprendido; cuando era necesario no me reconocieron.

C. - Es verdad, lo aceptamos, pero el castigo es excesivo.

D. - No, pues he sido ultrajado, siendo un dios.

C. - Los dioses no debe igualar a los hombres en su cólera.

D. - Desde antiguo mi padre Zeus permitió que esto sucediera.

²¹ La reconstrucción se basa, como ya se dijo en el Primer Capítulo, en el centón bizantino intitulado *El Cristo sufriente*, así como también en un retor ateniense del S. iii d., Apzinos, quien, al discutir los medios para inspirar piedad, cita la escena de *Las Bacantes* donde "la madre de Penteo, tomando cada uno de los miembros de su hijo en las manos, se lamenta sobre ellos." Véase al respecto: Dodds, p. 234, Roux, II, 613-15 y Kirk, 130-1

²² Roux, II, 618-9: "La metamorfosis en serpientes, presentada como un castigo, no es sino el recuerdo, traducido en leyenda, de un antiguo culto micénico en el que Cadmo y Armonía eran honrados bajo la forma de serpientes protectoras." Véase también Dodds, 235.

Agave interviene por primera vez, pero no se dirige al dios, sino a su padre. - Ay, anciano, la decisión está tomada: un destierro miserable.

D. [Dirigiéndose a los dos] - ¿Para qué retardar lo que es inevitable?

En los versos 1352-60 Cadmo y Agave se despiden, pues deben partir al exilio separadamente:

C. - ¿Por qué me rodeas con tus brazos, hija mía desdichada?

EXODO

A. [Viendo en torno suyo] - Adiós, palacio; adiós ciudad paterna. Te abandono sumida en la desgracia, desterrada de mi hogar. (136B-70)...

A. - Me angustio por ti, padre.

C. - Yo por ti, hija, y por tus hermanas muchas lágrimas he vertido.

A. - Qué terrible afrenta impuso el dios sobre tu casa.

Dioniso - Yo también tuve que sufrir cosas terribles de ustedes, pues mi nombre no era reverenciado en Tebas.

Una vez que han terminado de despedirse, Agave se dirige a sus servidoras:

Compañeras de la procesión, conduzcanme al encuentro de mis hermanas, quienes habrán de compartir mi exilio. Quisiera ir donde ni el maldito Citerón me vea, ni mis ojos al Citerón, donde no exista memoria del tirso; que otras bacantes se preocupen de todo eso.

Cadmo y Agave son más víctimas que oponentes del dios; sin embargo, no dejan de externar su desacuerdo ante la dureza del castigo y, en su último parlamento, Agave prácticamente rechaza la nueva religión.

Dioniso, desde la plataforma, ve cumplirse su voluntad: Cadmo, en el escenario --junto al cuerpo de Penteo-- contempla a su hija descender los escalones hacia la orquesta y salir por el pasillo de la derecha. No se especifica si Cadmo (y sus servidores con el cuerpo de Penteo) permanecen en el escenario o entran al palacio. Sería conveniente que Dioniso permaneciera en la plataforma, puesto que con su presencia se inició la obra y, al dar fin, podría reiniciarse con el mismo monólogo, ahora dirigido a otra comunidad de futuros creyentes y, en la lista de los

pueblos que veneran al dios, estaría el griego. Por último, el Coro sale entonando un breve canto de despedida.

Capítulo V

La música en *Las Bacantes*

Si la danza no era inspirada por Baco su gracia era incompleta y carecía de propósito: solo cautivaba las miradas de los espectadores cuando el bailarín, desplazándose en la orquesta, danzaba en un torbellino de pasos, con impetuosos giros, teniendo los movimientos de la cabeza como palatras, las manos como boca, los dedos como voz.

Nenc. Dionisiaca, VII, 17-21

I LA MUSICA MODAL GRIEGA

Si afirmo: *la música es un lenguaje universal*, creo que nadie estaría en desacuerdo, puesto que a todos nos han inculcado la idea de que mientras la literatura enfrenta serios problemas para trasladarse de un país a otro o de una época a otra, la música, por el contrario, al estar desprovista de anécdotas e ideologías no requiere ser traducida, es decir, puede ser entendida por cualquiera dondequiera que se la escuche y, de ahí, su "universalidad". Aparentemente, se trata de una afirmación muy razonable; sin embargo, como tanto otros lugares comunes, dista mucho de ser verdadera.

Lo cierto es que, aún dentro de una misma cultura, las formas musicales van cambiando sin cesar, y cuando la transformación resulta demasiado abrupta o revolucionaria, la comunidad empieza por rechazarla... si más adelante la acepta será mediante un lento proceso de asimilación. Los ejemplos en la música occidental son múltiples, pero entre ellos destacan el que la Iglesia prohibiera durante mucho tiempo el empleo del contrapunto en su liturgia, que Debussy encontrara oídos sordos para su escala de tonos enteros y que Schönberg y cuantos compositores modernos vinieron después fuesen rechazados en su momento por la poca "musicalidad" de sus obras; aún hoy en día, a más de medio siglo de iniciado el atonalismo, sus detractores se cuentan por cientos.

Si esto sucede dentro de un mismo ámbito cultural, qué no

sucedirá en el confrontamiento de dos tradiciones musicales diferentes. Y un buen ejemplo de lo que puede ocurrir se dio en 1966, durante un congreso internacional realizado en Delhi con el tema *La música de Oriente y Occidente*. En una de las ponencias, el musicólogo inglés Crossley-Holland planteó la siguiente pregunta: "¿Qué sucede cuando un europeo, impregnado de su propia música, escucha por primera vez la música clásica de la India?" Pregunta que el mismo respondió mediante una situación hipotética:

"Antes que nada, advierte que lo conducen no a una sala de conciertos, sino a una casa particular; sin embargo, los músicos no son aficionados, sino profesionales. Empieza la afinación de los instrumentos; pero no sólo empieza, sino que sigue y sigue y parece no acabar nunca... de repente, advierte que el concierto ya había comenzado. El europeo se siente intrigado por muchos aspectos: parece no haber una melodía que tenga un comienzo o final específicos, sino que escucha una especie de corriente melódica que fluye a través del cantante, y aunque a su juicio la ejecución de las percusiones es bastante extravagante, lo impresiona por su virtuosismo; no obstante, al concluir su análisis, considera que esa música no responde a ningún principio, puesto que desconoce su lógica interna y, como está condicionado por la polifonía europea, la música monódica india le resulta monótona al poco tiempo de escucharla."¹

Los músicos orientales, a su vez, también expresaron en sus respectivas intervenciones el des-concierto que les produce escuchar música polifónica occidental; sólo un participante, el Dr. Roy (Decano de la Facultad de Música de la Universidad de Delhi), se atrevió a exponer muy claridosamente su opinión:

"Las notas sobrepuestas se convierten en una masa de sonido. La polifonía presenta un énfasis vertical que es muy desagradable, a pesar de su impresionante volumen. El efecto psicológico que ejerce sobre la cultura es la confusión y la neurosis."²

Quien se encuentra sumergido en la llamada *cultura occidental* está acostumbrado a pensar que dicha cultura tuvo su origen en la grecorromana, sobre todo en lo que se refiere al nacimiento de las

¹ P. Crossley-Holland, "Problems and Opportunities in Listening to the Music of Another Civilization". En *Music East and West*. Bhaktal Books International, Bombay, India, 1966.

² *Op. cit.*, R.L. Roy. "Traditional Music between a Culture and a Civilisation."

formas artísticas. Es cierto que hemos heredado de Grecia la literatura, la escultura, la arquitectura, etc., pero no la forma de hacer música, puesto que la música modal griega guarda un gran parecido con las músicas modales de Oriente y es ajena al surgimiento de la polifonía en Occidente. Es debido a estas diferencias culturales, y a los prejuicios que suelen acompañar a dichas diferencias, que los filólogos europeos no se han acercado a la teoría helena con el método adecuado. Así nos encontramos con que musicólogos de la talla de Mountford y Winnington-Ingram, después de hacer un erudito y rigurosamente documentado estudio, concluyen diciendo: "En realidad, es muy probable que si pudiésemos escuchar una obra de música griega antigua debidamente ejecutada, nos parecería grotesca, rústica y, quizá, bárbara." ³ Lo que califican de "bárbaro", o, debieran decir, de "extranjero", es la esencia misma de la música griega: que es modal; como lo fueron las músicas extranjeras de los pueblos que circundaban la cuenca oriental del Mediterráneo --los que se sucedieron en Asia Menor, el Levante, Mesopotamia y Egipto-- y entre los cuales los griegos fueron de los últimos en llegar.

En los siglos viii y vii, cuando se incrementó la actividad de los griegos en Asia, éstos aprendieron de sus vecinos una apreciable cantidad de técnicas y conocimientos, a tal punto que, por ejemplo, el arte heleno de esa época se conoce con el nombre de "orientalizante". La música no podía escapar a esa tendencia, y los griegos siempre reconocieron el origen extranjero de muchos músicos e instrumentos; resulta sintomático que de los tres modos en que dividían su arte, a uno lo llamaran *dorio*, pero a los otros *frigio* y *lidio*. La memoria de los orígenes se mantiene vigente hasta el S. i de n.e. en el diálogo *Sobre la música* atribuido a Plutarco, el único texto sobre el tema que se conserva completo.

Es posible espigar en la obra de Heródoto varios pasajes en torno a la música: menciona que los lidios invadían cada año el territorio milesio al son de cálamos, arpas y oboes (i, 17);

³ *Oxford Classical Dictionary*. Ed. 1973, bajo *Greek Music*.

describe el festival de un dios egipcio homólogo de Dioniso, donde los cálamos conducen la procesión de mujeres que entonan himnos (ii, 48), así como el de la diosa equivalente a Artemis, en el cual las mujeres tocan castañuelas, los hombres cálamos y un coro mixto canta (ii, 60); habla también de la "canción de Lino" y dice que éste, bajo nombres diferentes, era celebrado por medio de cantos no sólo en Egipto, sino también en Fenicia, Chipre y otros lugares (ii, 79). Resulta notable que Heródoto, tan amante de consignar rarezas de los sitios que visitó, no sienta ninguna necesidad de describir los instrumentos o la música misma, seguramente porque le parecían tan similares a los griegos que no había en ellos causa de asombro. Y más extraño resulta aún que Platón, por lo general bastante nacionalista, haga referencias laudatorias a la tradición musical egipcia y que tampoco señale diferencias entre ésta y la griega. (*Leyes* ii, 658 d)

El arte musical griego --al igual que el de toda la zona, incluyendo a la India-- era concebido como una unidad formada por poesía, música y danza. Así pues, no hay que olvidar que desde los poemas de Homero hasta los de Píndaro eran cantados al son de la música compuesta por el poeta mismo... y el no poder escucharla constituye una pérdida irreparable, puesto que nuestra apreciación del arte poético y teatral nunca será completa. Además, existe el problema de que la teoría helena era puramente especulativa. Los hombres que formaban la *intelligentsia* griega desdeñaban los trabajos manuales, y también a quienes los llevaban a cabo, es decir, los artesanos que confeccionaban los instrumentos y los músicos que cobraban por actuar; de ahí que no les interesara mencionar en sus obras detalles prácticos como la forma en que afinaban y tañían sus instrumentos o el contenido de las materias que cursaban los alumnos de las escuelas para músicos profesionales.

Por esta razón, en Grecia nunca existieron tratados sobre las técnicas propias de cada arte; lo que se escribió sobre música estuvo limitado a lo que se concebía como *Ciencia armónica*, ciencia que, agrupada con el estudio de la astronomía y la óptica,

formaba una rama de las Matemáticas. Esto quiere decir que el teórico griego se reducía prácticamente a medir los intervalos que separaban a un sonido de otro en los diferentes modos. Desde los tiempos de Pitágoras se sabía que los intervalos principales --la cuarta, la quinta y la octava-- estaban en perfecta consonancia y les correspondía un número racional; extrapolando esta relación armónica al movimiento de los astros, surgió la famosa imagen de "la música de las esferas". La idea no es griega, surgió mucho tiempo atrás en Mesopotamia.

La imagen de la música de las esferas sin duda es bella, el problema estriba en que es falsa, pues varios intervalos como las terceras y sextas dieron y darán siempre números irracionales. El rechazo o la aceptación de tales intervalos produjo dos escuelas rivales: la de los teóricos puros, aferrados a su construcción filosófica, y la de los teóricos que, ante todo, hacían música. Entre los segundos militó el mejor estudioso que hubo en Grecia, Aristóxeno de Tarento (del grupo de Aristóteles), quien en su vasta obra se ocupó de toda clase de fenómenos musicales. Platón pertenecía a la escuela de los teóricos puros y, además, como deseaba implantar su República ideal, donde sólo tendría cabida la música sobria y educativa, redujo el concepto de *ethos*, el "carácter" propio de cada tipo de música, a la connotación de carácter moral. En Oriente se confería gran importancia al estado de ánimo que debía producir cada uno de los géneros en las artes, pero nunca se calificó de moralmente propio o impropio que un individuo se sintiese invadido por la melancolía o la euforia tras escuchar una obra musical. Desgraciadamente, el culto a Platón que se inició en la época helenística y tanto arraigó en Europa, ha mantenido el estudio de la teoría griega circunscrito a consonancias astrales y juicios éticos, es decir, a consideraciones extramusicales.

La comprensión de lo que fue el arte musical griego constituye una empresa muy ardua debido a que sólo quedan unas cuantas partituras fragmentarias de muy difícil interpretación y un libro de Aristóxeno, *La ciencia armónica*, cuyo acceso está

restringido a los musicólogos, no sólo por ser una obra muy técnica, sino porque al manejar conceptos tan diferentes a los nuestros muchos de ellos nos resultan ininteligibles. En la época helenística se escribieron varios tratados: el de Cleonides sigue las enseñanzas de Aristóxeno, en tanto que los de Aristides Quintiliano, Tolomeo, Dídimo, etc. o son "puristas" o hacen una mezcla tal que a la dificultad del tema suman la confusión. La obra de Plutarco resulta muy útil en el sentido de que hace acopio de multitud de datos sobre el desarrollo de varios siglos de música, pero en cuanto a teoría sólo ofrece datos no bien estructurados provenientes en su mayor parte de la escuela purista. También contamos con la obra del alejandrino Ateneo, quien, hacia el año 200 de n. e., escribió una amplia obra intitulada *Deipnosophistai*, que podría traducirse como *Charla de sobremesa entre intelectuales*, en la cual abundan los comentarios sobre la práctica musical y dancística griega, no sólo de su tiempo, sino de la época de "los muy antiguos", es decir, de la de Platón.

Además de que tenemos que lamentar la pérdida de los textos musicológicos griegos, también hemos de lamentar la desaparición de los escritos que sobre el tema hayan realizado las culturas que antecedieron a la helena. La única comparación posible es con los manuales árabes, que, aunque muy posteriores, nacieron de la teoría musical griega. En este sentido, resultan muy acertadas las palabras de Sachs:

"Su influencia en la música islámica es más fascinante que cualquiera otra que haya ejercido Grecia, puesto que, contrariamente a los occidentales, los árabes entendieron y aplicaron la teoría clásica sin cometer los errores de Occidente. Así pues, cualquier investigación sobre música griega resultará incompleta si no se considera la práctica y la teoría de la islámica."

Los árabes contaban desde antiguo con un conjunto de normas que regían su música, las cuales eran muy semejantes a las de

⁴ Sachs, C. *The rise of Music in the Ancient World. East and West.* Norton & Co., New York, 1943. p. 277.

todos los pueblos semíticos de la zona. Los llamados "ocho modos dactilares" son los mismos que, a través de Juan Damasceno y bajo el nombre de *octóejos* ("ocho modos"), se encuentran en los himnos de la iglesia ortodoxa griega. Cuando el islam decidió recoger y traducir una parte considerable del saber de la Grecia clásica y helenística, rescató también los libros sobre música, a la cual no opuso reparos de tipo religioso, pues la conoció en su calidad de ciencia relacionada con las matemáticas. Los grandes musicólogos musulmanes, como Al-Farabi, Al-Kindi y Avicena, crearon su propia teoría amalgamando sus conocimientos con los tomados en préstamo de griegos, persas e indios.⁵

A pesar de que resulta muy difícil comprobar que haya existido influencia --en un sentido o en otro-- entre la India y Grecia, pues no hay indicios sobre la vías y la época en que hubiera podido darse, es realmente asombroso el parecido que existe entre las dos teorías musicales. Uno entre los muchos ejemplos posibles es la división de la escala que hace Aristóxeno en intervalos de cuarto de tono, que es igual a la división en *shrutis* de la escala clásica india.

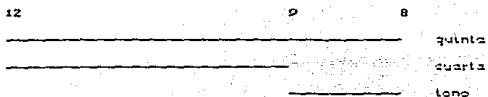
Los estudiosos occidentales han empleado sistemáticamente los conceptos técnicos de su música polifónica para explicar una música heterofónica, lo que por fuerza ha distorsionado su materia de estudio. Uno de los puntos más cuestionables es el empleo de nuestra notación para ilustrar las escalas griegas, puesto que no cuenta con signos para los microintervalos y, sobre todo, porque representa una escala temperada (donde sostenidos y bemoles se funden en un solo sonido), la cual no existió en las músicas modales de Grecia y Oriente. Otro error es tratar a la nota fundamental como si tuviese la misma importancia y la misma función que la tónica en las escalas occidentales; en la música modal no es una nota la que determina la escala, se trata más bien

⁵ Sobre la comparación de los 8 modos dactilares (y sus ritmos) con los modos de la iglesia ortodoxa griega, véase H. G. Farmer, *The Music of Islam, en Ancient and Oriental Music*. Ed. E. Wellesz, Oxford University Press, London, 1970. p. 448

de 5 a 7 notas predeterminadas que constituyen una unidad orgánica, la cual sirve de sustento para la creación de una melodía, con sus correspondientes variaciones, ornamentos e improvisaciones.

La teoría armónica griega consistía en el estudio de los sonidos, los intervalos, los géneros y los modos. Para comprenderla hay que tener presente dos cosas: que no se basaba en los sonidos o notas, sino en la distancia o intervalo que separaba un sonido de otro y que no concebía las escalas en sentido ascendente, como nosotros, sino en sentido descendente: de la nota más aguda a la más grave. Los intervalos pueden ser: a) consonantes (la cuarta, la quinta y la octava) y disonantes (los menores de la cuarta), b) racionales (4a., 5a. y 8a.) o irracionales (los menores de la 4a., las terceras y sextas) y c) de tres géneros: enarmónico, cromático y diatónico.

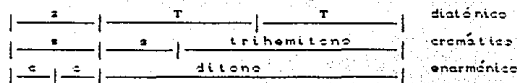
El intervalo de octava recibe el nombre de "armonía" cuando está formado por un intervalo de quinta y uno de cuarta; de la diferencia entre estos dos surge el *tono*, que tiene una "relación o razón numérica" de 9:8. Como los griegos desconocían el principio físico de la vibración del sonido (y, aunque lo hubieran conocido, carecían de los instrumentos necesarios para medir las diferentes vibraciones) su forma de medir los intervalos consistía en comparar diversos segmentos en la longitud de una cuerda:



De esta manera, la quinta está en una relación de 12:8, la cuarta de 12:9 y el intervalo que separa los extremos de las dos es el tono, con relación de 9:8. Actualmente, invirtiendo los términos, se dice que el tono mayor es de 8:9 y el tono menor de 9:10, la suma de ambos constituye una relación de 4:5 (la tercera natural) en la escala "temperada" de la música occidental.

El tono, a su vez, podía subdividirse de dos maneras: en semitonos (con diversas mediciones: 18:17, 17:16 o 16:15) o en cuartos de tono, que es la medida básica (= 1:24) de la teoría de Aristóxeno.

La escala griega estaba concebida como una sucesión de tres tipos de intervalo : de tono (T), semitono (s) y cuarto de tono (c); su distribución daba lugar a los distintos géneros y modos. La octava se dividía en dos tetracordios o conjuntos de cuatro cuerdas, las dos extremas a la distancia de una cuarta. El género diatónico contenía en un tetracordio (del grave al agudo) la sucesión: semitono, Tono, Tono ; el cromático: semitono, semitono y trihemitono (es decir, un intervalo equivalente a tres semitonos); y el enarmónico: cuarto de tono, cuarto de tono y ditono o tercera natural. Los griegos consideraban que el diatónico era el género más antiguo y más popular, pues se obtenía mediante el encadenamiento de cuartas, quintas y octavas (los intervalos que para la oído humano resulta más fácil percibir) y que --supuestamente-- habían sido descubiertos y medidos por Pitágoras, aun cuando eran ya conocidos en Mesopotamia y Egipto desde siglos antes. El enarmónico fue un género asiático introducido en Grecia desde tiempos prehistóricos, pero que casi había desaparecido en vida de Aristóxeno. El esquema es el siguiente:



Tomando en cuenta la forma en que se distribuyen los intervalos en un conjunto de dos tetracordios de iguales características es posible hablar de tres modos (en griego *trópoi*) fundamentales en el género diatónico:

T T s / T T s	lidio
T s T / T s T	frigio
s T T / s T T	dorio

En un conjunto de dos tetracordios de diferentes características y también en el género diatónico se forman cuatro modos más:

T T T / T T s	hipolidio
T T s / T s T	hipofrigio o jonio
T s T / s T T	hipodorio o eolio
s T T / T T T	mixolidio

Es muy probable que el lector, una vez que ha tratado de entender estos elementos, se sienta defraudado porque no comprende la forma en que se manejaban y no puede imaginar el tipo de melodías resultantes. Para aliviar este sentimiento de frustración voy a transcribir algunos pasajes del libro *An Introduction to Indian Music* de B.Ch. Deva, que es un manual en que se exponen con claridad y concreción los principios básicos que necesita conocer un occidental para disfrutar de la música india. Ésta se divide en dos ramas principales, la del norte y la del sur; sólo reseñaré lo concerniente a la primera, que es la de raíces "arias", y, aun cuando muy evolucionada, es la heredera de la muy antigua música que acompañaba la literatura védica.

Los griegos no tenían nombres para las notas, de manera que los sonidos de la escala se determinaban empleando la (larga y complicada) nomenclatura para las cuerdas de la lira. Los indios emplean las siguientes abreviaturas: sa (do), ri (re), ga (mi), ma (fa), pa (sol), dha (la), ni (si) --que son las siete notas del diatónico-- y, al igual que los griegos, tenían subdivisiones que iban del semitono al cuarto de tono. El autor se vale en sus ejemplos de nuestros términos *sostenido* (en sentido ascendente) y *bemol* (en sentido descendente), pero hace la aclaración de que no son "temperados", y aclara, también, que las notas no tienen un

altura absoluta, sino relativa. La escala india de *sa* (do), dividida en 22 *shrutis* o cuartos de tono, es la siguiente:

Nota	Razón numérica	División en 22 <i>shrutis</i>
Do do [#] sa	9/8	4
Re re [#] mi	10/9	9
Mi fa [#]	16/15	2
Fa fa [#]	9/8	4
Sol sol [#] la	9/8	4
La la [#] si	10/9	9
Si Do	16/15	2

"La finura de la música india se basa en las distinciones microinterválicas. Es muy importante el hecho de que una nota altera su entonación en uno o más *shrutis*, según se la emplee en sentido ascendente o descendente... Además, los adornos alteran las notas en grados delicados pero perceptibles." (pp. 14-16)

Cuando un músico occidental habla del *la* de la octava media se refiere a un sonido de 440 vibraciones por segundo, es decir, ese sonido es un *la* en un continuo de notas, es un sonido absoluto. Para la música india no existen sonidos absolutos, lo que importa es la relación entre sonidos; por ejemplo, cuando un músico menciona un *dha* (*la*) se refiere a un intervalo particular entre éste y otro sonido *sa* (do). Cualquier sonido puede ser tomado como *sa*, y *dha* se fijará sólo en referencia a ese sonido."

Un *raga* (*tropo*, modo) es "una idea melódica que da pie a la elaboración y la improvisación". No contiene todas las notas de una escala; cada *raga* emplea un grupo seleccionado y definido de notas. Hay diferentes tipos de *ragas* según el número de notas que empleen, desde las más simples, de cinco, hasta las más complejas, de nueve. Un ejemplo de *raga* pentatónica sería la *Malkaus*, cuyas notas principales son: do mi^b fa la^b si^b. Hay *ragas* que pueden compartir las mismas notas, pero las distribuyen de manera diferente en el ascenso y descenso melódicos: Por ejemplo, en

estas dos ragas heptatónicas:

Jaunpuri: do re fa sol la^b / do si^b la^b sol fa mi^b re y *Darbari Kanada*: do re mi^b fa sol la^b si^b / do la^b si^b sol mi^b fa re

En cada escala hay tres tipos de notas: la más significativa del raga, la que está en relación de cuarta o quinta y el resto, que son "las acompañantes".

"Además de las notas y de su orden, existen ciertas frases características que se encuentran siempre en un raga determinado y que le confieren su forma melódica. Dichas frases deben ser repetidas y enfatizadas, a fin de que sea clara la singularidad del raga... Por ejemplo, una muy común es mi^b fa re, peculiar --aunque no exclusiva-- del grupo de ragas *Kanada*." (como la *Darbari* arriba mencionada) p. 9

Aparte del orden y las frases, la "puntuación" de la melodía es un aspecto muy importante. "Existen ciertas reglas que prescriben la nota que debe ser enfatizada, la nota que debe emplearse al principio y al final, sobre la que puede hacerse una pausa, etc... Un principio melódico o un énfasis equivocado no solo arruinarían el carácter de la música, sino que podrían sugerir otro raga. Podría hacer tanto daño a la exposición del raga como la ubicación equivocada de una coma al significado de una oración." (p. 10) Para que el raga adquiriera vida "tiene que ser acentuado y entonado de tal manera que adquiriera un contenido emocional. Esto se logra atacando y ejecutando los sonidos en formas diversas: con vibratos, glisandos, trémolos, trinos, patrones repetitivos, etc." (p. 11)

La combinación de tetracordios graves y agudos a partir de cada una de las notas de la escala heptatónica da un total de 72 escalas derivadas. "Teóricamente el número de ragas es infinito, pero en la práctica se conocen unas 300 y un músico puede tocar con confianza unas 50 y unas 25 con maestría, aun cuando la mayoría de los artistas son conocidos por su absoluto dominio de una media docena de ragas. El autor describe (pp. 20-21) las 64 escalas de la música antigua, según las explica el más renombrado teórico indio: Bharata; yo preferí resumir los conceptos actuales, puesto que lo que podemos escuchar es la música india de las últimas décadas de este siglo.

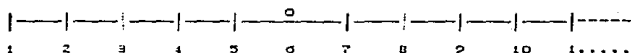
El mayor apoyo que podemos obtener de la teoría india es su concepto del ritmo (*taal*), puesto que sobre la rítmica griega sólo se conservan unos fragmentos de un tratado de Aristóxeno. El

concepto griego del ritmo ha sido mal interpretado en Occidente por dos razones: a) quienes hacen equivaler la métrica a la rítmica hablan sólo de dos cantidades (breves y largas) y excluyen el papel desempeñado por el acento, b) los musicólogos han impuesto el concepto de barra de compás a una rítmica que no se dividía por compases, sino por ciclos. Veamos la conceptualización india:

El tiempo se divide en pequeñas secciones que se van sumando para formar un patrón:

a) 123 123 123... = 3 + 3 b) 12 123 12 123... = 2 + 3

"La característica esencial de la tala es su naturaleza cíclica o repetitiva. Es decir, un conjunto de unidades rítmicas se yuxtaponen en un ciclo y se repiten." (p. 25) El autor da como ejemplo el *jhap tal* de 10 unidades dividido 2 + 3 + 2 + 3:



De estos diez golpes el primero es muy enfático; los 2, 4, 5, 7, 9, 10 son regulares; 3 y 8 son más débiles y el 6, que marca la mitad del ciclo, es vacío.

"Un tala se construye escogiendo entre tres 'miembros': el primero es de un tiempo, el segundo de dos y el tercero puede contener de tres a cinco tiempos. Así se pueden construir ciclos como los siguientes: 3-1-2 = 6 4-1-2 = 7 3-1-2 = 8, etc. Dos o más talas pueden tener el mismo número total de tiempos, pero la distribución será diferente, por ejemplo: 5-1-2, 3-2-3, etc. o los acentos serán ubicados de manera distinta. Teóricamente existen muchos tipos de talas, aunque los más usados son alrededor de once. (pp. 25-9)

Lo que puede reconstruirse de la rítmica griega es, en resumen, lo siguiente ^o: Aristóxeno dividió la rítmica en 1) estudio del *χρόνος πρώτος* (*chrónos prótos*) "tiempo primario, sencillo o básico" y sus combinaciones, 2) diversos géneros de medidas resultantes, 3) velocidad o *βραχυή* (*brachyē*) "marcha, movimiento, andadura o tempo", 4) *μετάβολαι* o modulaciones y 5) *ρίθμοποια*, que es la puesta en práctica de todos los componentes

^o Me baso en: Th. Reinach, Cap. ii, *Rhythmique* (pp. 72-116), de su libro *La Musique grecque*. A. Salazar, Cap. xii, *Rítmica y métrica* (pp. 501-545), en *La música en la cultura griega*.

rítmicos.

1) La unidad rítmica temporal, el tiempo básico, equivale de manera aproximada a la sílaba breve, el tiempo doble (*δίσημος, δίσημος, δίσημος*), puede corresponder a la sílaba larga, pero existen también el *tríσημο*, *tetráσημο* y *pentáσημο*, que pueden aumentarlo en 3, 4 o 5 tiempos básicos. Aparte de esta división --idéntica a la india-- ambas tomaban en cuenta ciertas cantidades irracionales menores al tiempo básico (usados principalmente en algunos adornos, equivalentes a los tresillos, trinos, etc.) o mayores al tiempo básico, pero fraccionarias, como el muy empleado tono y medio. Los valores de 2 a 5 tiempos tenían una representación gráfica, tanto para los sonidos como para los silencios, así como la *diástole*, que indicaba una pausa de duración *ad libitum*. Por supuesto, ninguno de estos valores es absoluto, todos son relativos, pues dependen de la velocidad que se confiara a la ejecución general, es decir, al *agoqué* del punto 3.

2) Géneros de medidas: "Farece ser como si el espíritu humano no tuviese capacidad espontánea para apreciar grupos rítmicos más que en proporciones sencillas: 2:1, 3:2, 4:3, que son justamente las que el sentido armónico aprecia como consonancias perfectas. Los grupos rítmicos de 4, 6 y 9 unidades tienen que descomponerse en grupos más sencillos de 2+2, 3+3, 2+2+2, etc., con la posibilidad de mezclar grupos pares e impares: 2+3, 3+2... Cada uno de estos grupos constituye una *medida* o *pie*." (Salazar: 518)

Las medidas se clasifican por 1) el número de unidades que contienen, 2) por la diferente ordenación de tiempos fuertes (*tesis*) y débiles (*arsis*), 3) por su composición: en simples y compuestas (ésta última es la combinación de 2 a 6 elementos = dipodias a hexapodias), 4) por su diéresis: distinción entre número de unidades y la longitud de éstas, es decir, lo que nosotros señalamos en el pentagrama después de la clave con una fracción: 2/4, 3/8, etc. El ordenamiento de pies fuertes y débiles da lugar a tres géneros: a) igual o dactílico (-- \cup), con una proporción de 1:1; a él pertenecen las medidas simples: empiezan con tiempo fuerte el dactilo y el gran espondeo, y con tiempo

débil el anapesto; así como las medidas compuestas: dipodia, tetrapodia y la hexapodia compuesta de 3+3.

b) doble o yámbico (U -), proporción de 2:1. Las medidas simples son: empezando con tiempo fuerte, el troqueo, coreo y jónico mayor, con tiempo débil, el jónico menor, yambo y ortio; las medidas compuestas: tripodia y la hexapodia de 4+2.

c) hemiolio, sesquiáltero o peónico (- UU), proporción 3:2. Medidas simples: ambas inician en tiempo fuerte, el peón y el baquio; y compuesta: la pentapodia.

4) La mezcla de medidas de diferente proporción, que tanto enriquece la composición rítmica, es lo que se conoce como *metábola* o *modulación*.

Teniendo en mente lo expuesto hasta ahora, vemos que la barra de compás introducida por los estudiosos occidentales obligaría a que todos los pies empezaran con una *tesis* o tiempo fuerte: sin embargo, es obvio que buena parte de los pies empezaban con un tiempo débil, al cual no debe considerársele como una *anacrusis*: un tiempo ubicado antes de la barra de compás, que funciona como un impulso para llegar a la *tesis*. Véase al respecto la interesante argumentación de Reinach (p. 79). Por otra parte, muchos metricistas equiparan la *tesis* con el acento, lo cual es falso, pues al analizar cualquier verso resulta obvio que no todas las *tesis* son acentuadas y que, entre las que efectivamente están acentuadas, es muy probable que algunas lo sean con más intensidad que otras. Además, podemos hacer un paralelo con la forma actual de recitar o cantar poemas en hindi, donde la línea rítmica de largas y breves se produce de manera *simultánea* a la acentuación propia de las palabras; que a nosotros nos resulte casi imposible percibirlo no significa que el fenómeno no exista. Finalmente, Aristóxeno propone que las medidas compuestas sean comprendidas en unidades rítmicas bastante amplias (*kola*), que podrían equivaler, asimismo, a los ciclos rítmicos de la India arriba descritos.

Para entender la música y la danza propias del teatro resulta

necesario, además de conocer su historia, conocerlas a través del desarrollo de las dos más importantes familias de instrumentos --los de cuerdas, que abarcan una variedad bastante amplia, y los de viento, con el *aulós*: caña doble o cálamo para la música de "concierto" y la *siringa* o *zampogna* para la popular-- puesto que acompañan a géneros músico-poéticos diferentes. Aquí nos interesa particularmente el desarrollo de la *aulodia*: canto acompañado del cálamo y de la *aulética*: música instrumental para el cálamo, puesto que en la Tragedia intervienen los instrumentos de viento y de percusión.

La historia de los géneros musicales se encuentra, aunque de manera algo desordenada y a veces contradictoria, en el ya mencionado diálogo *Sobre la música*, atribuido a Plutarco. El resumen que presento a continuación se basa en él, así como en el muy documentado estudio de J.M. Edmonds, *An Account of Greek Poetry* (pp.583-679), con el cual cierra su obra en tres volúmenes *Lyra Graeca*.

"Alejandro Polihistor --citado por Plutarco, *Música*, 5 -- atribuye la introducción de la música intrumental (*κροῦματα*: *crúmata*) a Olimpo y a los Dáctilos del Ida. Esto parece ser la combinación de dos rúentas. Los Dáctilos eran los sacerdotes frigios de Cibele y, según la tradición, grandes orfebres del hierro. La difusión de un tipo de música más elevado, y probablemente esto incluye también a un tipo de poesía, parecen haber coincidido aproximadamente con el paso gradual a la Edad del Bronce. Alejandro añade que el primer auletista fue Hiagnis, seguido de su hijo Marsias, a quien sucedió Olimpo ['el joven', sin parentesco con el primero]. Este Marsias fue desollado por Apolo como resultado de un concurso musical... El mito refleja un temprano antagonismo entre los instrumentos de cuerda y de aliento 'profesionales'... Se ha pensado que lo que Olimpo introdujo realmente fue el cálamo doble. Los egipcios emplearon la doble caña después de conquistar Siria. En Creta fue empleada en la época minoica tardía... En general, debemos concluir a favor de los orígenes orientales y sur-orientales más que del origen septentrional. Sin embargo, el culto a las Musas provino claramente del norte, y parece ser que también el de Orfeo. Entre estos bardos y Homero hay un vacío casi completo." (p. 597)

Después del dominio del género épico, acompañado de la lira, "entramos al S. VII y encontramos nuevos tipos de poesía profesional... Según los antiguos la *elegía* se originó en un lamento. La palabra *ἔλεγος* (*élegos*) no es griega, y ha sido comparada con la armenia *elég*: 'caña'; el armenio es la representación moderna del antiguo frigio... Si el *ἔλεγος* fue un

lamento, como sigue siendo en la *Helena*, *Ifigenia en Taúride* y *Andrómaca* de Eurípides, es posible que las dos partes del pentámetro fueran alguna vez cantadas por dos coros y el hexámetro precedente por un cantante al son del cálamo. El refrán del antiguo Himno eleático en honor a Dioniso está doblado, al igual que el ἄ τις βᾶχαι (o íte bákhai) en Eurípides." (pp. 600-1) El texto de este himno aparece en Edmonds iii, 511:

Ven, héroe Dioniso,
al templo de los eleos,
con las Gracias al sacro templo
bramando y con pasos de toro.
Toro divino,
toro divino.

"No fue sino hasta el segundo festival pítico [de Delfos en honor a Apolo] que se introdujo la música de cálamo... [Sin embargo] se dice que el primer auletista que empleó el modo lidio fue Olimpo ['el joven'] en su lamento por la serpiente Pitón; y como éste sólo pueda concebirse como parte del ritual delfico, el empleo del cálamo debe retrotraerse por lo menos a principios del siglo vii." (pp. 602-3)

Plutarco señala que el primer Olimpo era de Frigia y que, según Aristóxeno, fue el 'inventor' del género enarmónico en los instrumentos de cuerda, pues antes de él "todo era diatónico o cromático" (1134F). Los tres auletistas frigios, Hiagnis, Marsias y Olimpo, fueron, a su vez, los 'inventores' del género enarmónico para el cálamo, así como del ritmo prosodíaco y los metros coreo y baquío en los cantos a Cibeles (1141B). Los recuerdos inciertos de los hechos acaecidos entre el 1200 --con la caída de Troya y las migraciones provocadas por la llegada de "los pueblos del mar"-- y el 800, cuando los griegos expulsados del Continente están ya firmemente establecidos en las costas del Asia Menor, se van haciendo cada vez más claros, hasta que cabe calificarlos de "históricos". Pertencen ya a la Historia la escuela eólica de poesía radicada en Lesbos y las dos *catástasis* o sistematizaciones realizadas en Esparta a finales del S. viii y principios del vii. En ellas se regularon, con miras a los festivales y concursos, tanto los géneros monódicos (para cantantes solistas) y corales (para grupos de cantantes y bailarines), como la utilización de melodías y ritmos acompañados por instrumentos de cuerdas o de aliento. El más importante citaredo de esta época fue Terpandro de

Lesbos, que alcanzó la fama hacia el año 675 y a quien la tradición atribuye los avances alcanzados hasta entonces, como la creación del modo mikolidio y la melodía compuesta por pies ortios. (Plutarco: 1140F) Los auletistas más destacados fueron Polimnesto de Colofón y Sacadas de Argos. "En su tiempo, eran tres los modos: el dorio, el frigio y el lidio. Se dice que Sacadas, al componer una estrofa en cada uno de los modos mencionados, enseñó al coro a cantar la primera en dorio, la segunda en frigio y la tercera en lidio, y que este modo se llama *trimelés*, debido a la modulación." (1134 B). El ditirambo era un tipo de canto-danza acompañado por el cílamo, en el cual se narraba la historia de Dioniso; fue un género aceptado en los grandes concursos gracias a que le dio forma artística el poeta Arión de Lesbos hacia el año 625. Según la tradición recogida por Aristóteles, la Tragedia tuvo sus orígenes en los coros ditirámicos.

A partir de esta época el desarrollo de la poesía cantada es bastante conocido, y los dramaturgos echaron mano de los géneros existentes para emplearlos en sus obras, puesto que no se inventó un tipo de música que fuese exclusiva del teatro. La música, como todo arte, fue evolucionando gradualmente, pero en el siglo V --debido sobre todo a las mejoras que los artesanos lograron en la manufactura de los instrumentos-- se fue gestando una verdadera revolución musical que concitó las más acervas críticas por parte de los conservadores. Sobre este acontecimiento, Pickard-Cambridge señala: "El movimiento iniciado por Melanipides continuó. La música se hizo cada vez más elaborada y (aunque no podemos indicar una época precisa) los modos propios de cada tipo de lirica fueron siendo abandonados; los compositores, según dice Platón (*Leyes*, iii 700d), se dejaron influir por la pasión que el público mostraba hacia lo novedoso." (p. 42) Y añadía el filósofo en ese mismo pasaje que "la aristocracia de la música cedió su sitio a la infame teatrocrazia." Platón en su rechazo al teatro no sólo se mostraba como un censor --preocupado por la educación pública-- sino como un defensor de sus privilegios de clase, pues las complicadas canciones de la época ya no podían ser ejecutadas por

los aristócratas aficionados, que requerían los conocimientos y la habilidad de los músicos profesionales, los cuales en su mayoría eran ciudadanos comunes y corrientes o, incluso, esclavos.

Plutarco reproduce (1141D-1142B) un fragmento de una obra atribuida a Ferecrates, donde la Música personificada se queja amargamente de la forma en que los citaristas Melanipides, Cinesias, Frinis y Timoteo se han dedicado a destruirla. Acerca de dos de estos innovadores Webster, en su *The Greek Chorus*, señala: "No se conservan fragmentos de Frinis, pero se dice que tocaba doce armonías en siete cuerdas. Obtuvo una victoria en las Panateneas en 446, a pesar de una gran oposición, pero fue vencido a su vez por el revolucionario Timoteo de Mileto [su discípulo] entre 420 y 415... Los fragmentos más breves de Timoteo parecen no haber diferido mucho del 'córico' de Píndaro... su obra *Los Persas* muestra su forma de composición de manera más amplia. En un principio, Atenas recibió a Timoteo de forma hostil y Eurípides lo ayudó escribiendo el prólogo de *Los Persas*, obra con la cual Timoteo venciera a Frinis. Esto significa que Eurípides estaba abierto a la influencia de la nueva música, por lo menos a partir de su segunda época, es decir, después de su *Hipólito*." (pp. 152-3)

Plutarco da algunas noticias sueltas en cuanto a la música teatral:

"El mixolidio es un modo emocional, que armoniza bien con las tragedias. Aristóxeno dice que Safo fue la primera en inventar el modo mixolidio y que de ella lo aprendieron los poetas trágicos; así, al adoptarlo, lo asociaron con el modo dorio, ya que éste produce una sensación de grandeza y dignidad." (1136-D) Las lamentaciones en las tragedias a veces se ejecutaron en el modo dorio, al igual que ciertos cantos amatorios. A Platón le bastaban los cantos en honor de Ares y Atenea y los de las libaciones, pues éstos eran apropiados para estimular el espíritu del hombre sensato: sin embargo, no desconocía el lidio y el jonio, pues sabía que la Tragedia hacía uso de este tipo de composiciones melódicas." (1137) "Dicen que Arquíloco introdujo el que unos yambos se cantaran y otros se recitaran acompañados por un instrumento, y que luego los poetas trágicos emplearon esta innovación, a la vez que Crexo la introdujo en el ditirambo. Se piensa que éste fue el primero en inventar el acompañamiento que es más grave que el canto, pues todos los antiguos hacían el acompañamiento al unísono." (1141-B) "Que la corrección o la

desviación en la música se dan de acuerdo con el entrenamiento y la enseñanza lo puso de manifiesto Aristóxeno, pues dice que Telesias de Tebas...tañía muy bien el aulós y se había dedicado a las demás ramas de la educación musical; pero cuando llegó a la edad madura se dejó seducir de manera tan absoluta por la abigarrada música del teatro que desdeñó las bellas obras con las que fuera criado, aprendió de memoria las obras de Filóxeno y Timoteo y, entre éstas, las más complejas y las que contenían mayor número de innovaciones. Sin embargo, cuando se dispuso a componer melodías y a experimentar en ambos estilos, tanto en el de Píndaro como en el de Filóxeno, no pudo tener éxito en el de éste, debido al excelente entrenamiento que tuvo desde su niñez." (1142-C)

Entre los géneros musicales de que se valían los dramaturgos, quizá el más empleado fue el de la música ritual, englobada en dos términos: *himno* y *peán*, que por ser empleados para una gama bastante amplia de melodías acabaron por volverse ambiguos. El peán, característico de Apolo, era un cántico alegre con poderes curativos; sin embargo, llegó a hablarse de 'peán' como lamento fúnebre. Los himnos, por su parte, podían entonarse como acción de gracias, invocación o súplica dirigidas a cualquier dios, con excepción de Tánatos, la Muerte.

Otro género muy propio del contenido trágico era el treno, lamento o canto fúnebre. En general era acompañado por el cálamo, se construía en el modo frigio y en un registro llamado *ὀρθίος* (*órtios*), es decir, agudo y sonoro. Según Moútsópoulos, en su artículo "Une philosophie de la musique chez Esquile",

"es posible que ciertas palabras estrechamente ligadas a la música de los lamentos rituales de Oriente hayan pasado a los textos de la tragedia griega con todo y música; por ejemplo, *ὄρυξ*, *ὄρυξ* (*ánia*), que el coro de *Los Persas* dirige a Jerjes, cuando lo invita a golpearse el pecho y a entonar el canto fúnebre de Misis; recuerdan ciertas palabras que constituyen los *ὀρθίωματα* [*apejémata*: gritos, exclamaciones, salvas] rituales del *ὀρθίωματος* [*órtios*: sistema de ocho modos] bizantino, los cuales son inseparables de cierto modo musical. (pp. 22-3)

Este mismo autor señala el empleo teatral de música con poderes 'mágicos' (como la atribuida a Orfeo) la cual tiene a veces fines benéficos o purificadores y otras tiene resultados nefastos o, también, es capaz de producir el delirio. Por ejemplo, en el *Hércules* de Eurípides (v. 871), el sonido del cálamo que

tañe la Furia provoca en el héroe tal angustia que está a punto de perder la razón y precipitarse a la muerte. Esquilo en *Las Euménides* (328-33) les hace decir: "Para nuestra víctima [Orestes] tenemos un canto de delirio, vértigo donde se pierde la razón, éste es el canto de las Erinias, encadenador de almas, canto sin lira que aterroriza a los mortales." En *Las Bacantes* tenemos, por supuesto, el ejemplo más relevante de la música y la danza extáticas, "el canto entonado por el grupo engendra el delirio del grupo mismo." Por último está la música que subraya las expresiones de ira, odio o rencor de un individuo o un grupo, como es el caso del coro de bacantes asiáticas en contra de Penteo, "y el poder irracional de las imprecaciones es indiscutible." (pp. 34-36)

En lo que respecta a la amplia variedad de temas musicales que podían emplear los autores de teatro, nada más ilustrativo que las palabras de Pintacuda, en su *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane* (pp. 5-6 y 92-5), tanto sobre su creatividad en la Comedia como en su crítica hacia la capacidad musical de los dramaturgos:

"La impresión que se obtiene al examinar las partes líricas de las once comedias conservadas es la de una variedad de composición excepcional y de una maestría extraordinaria en el empleo de los más dispares módulos melódicos y rítmicos. Aparecen épicos a la manera de Arquíloco, cancioncillas inspiradas en los escolios, estrofas que reproducen tanto el estilo de la lírica coral como del canto trágico, himnos de marcadas características culturales, formas mélicas directamente tomadas del vasto repertorio popular, además de otros tipos de cantos inspirados en numerosísimas fuentes."

"En las manos de Aristófanes la música se convierte en un elemento de seguro efecto escénico, esencial para exaltar y vivificar la comedia con su disparidad de tonos, de intenciones, de aspectos; en especial cuando las melodías debían ser eminentemente paródicas. El compositor debía tener gran habilidad para saberse adecuar a las características de la música que se ridiculizaba, acentuando y exagerando los defectos ocultos, de manera que el espectador --quien debía conocer muy bien las melodías parodiadas-- se sintiera sorprendido y se divirtiera."

El duelo entre Esquilo y Eurípides en *Las ranas* reviste una importancia fundamental para la comprensión de las características de la música de los dos poetas trágicos. "Eurípides sostiene que

Esquilo es un mal *melopoios* [compositor de música y poesía a la vez] porque se repite siempre" (vv. 1249-50). El segundo acusa al primero de "sacar de cualquier fuente: de los cantos conviviales, los escolios de Meleto, los aires de calamo de Caria, los lamentos fúnebres y la música para danza." (vv. 1301 ss.)⁷ Añade que sus composiciones no merecen el acompañamiento de la lira, basta con unos crótalos; ridiculiza su forma de introducir varios sonidos en una sola sílaba, alargándola más de lo permisible: *eieieilissela*, *eieieilissousa* (vv. 1314 y 1348); también de decir dos veces la misma palabra o idea; y, por supuesto, de tomarse demasiadas libertades en la composición métrica y estrófica.

El hecho de que Aristófanes hiciera este tipo de sátira sobre la música de los trágicos quiere decir que el público las conocía tan bien que era capaz de reconocerlas y, para hacerlo, era necesario que las hubiese escuchado en muchas ocasiones, no una sola vez el día de la representación teatral. ¿Dónde y cómo las escuchaban? No sabemos con certeza, es probable que músicos itinerantes cantaran las más exitosas en plazas, posadas y convivios; las de tipo religioso o de contenido moralizante, eran enseñadas en la escuela.

Gran parte de la crítica a Eurípides ha partido de las puyas aristofónicas; sin embargo, en *Las Ranas* no hay un verdadero ganador, y es obvio que Aristófanes goza de las obras del dramaturgo y que su verdadero blanco son las innovaciones musicales de la época. Decharme, tomando quizá demasiado literalmente el género cómico, sale en defensa de Eurípides:

"Si le hiciéramos caso a Aristófanes, no nos tomaría mucho tiempo juzgar la lírica de Eurípides. Pero si recordamos que la aprobación, y una aprobación prolongada, es prueba indisputable de valía en el caso de los productos de la mente, nos iremos con tiento para creer a Aristófanes... Y si los griegos, con su pasión por los cantos de Eurípides --que se mantuvo durante varios siglos-- han condenado a Aristófanes y sus críticas ¿nos corresponde a nosotros acusarlo de falta de gusto?... Aristófanes no estaba equivocado en su disgusto: Eurípides no era de los que

⁷ Es decir, Esquilo critica en Eurípides lo que Pintacuda alaba en Aristófanes; lo importante, obviamente, no era la procedencia, sino la calidad de la música.

se someten a la opinión del público y lo adula, sino que es de los que se le oponen y lo conducen. Ciertamente lo condujo demasiado lejos, en la opinión de los atenienses conservadores." (pp. 118-9 y 374)

Por último, unas palabras sobre la música en *Las Bacantes*. El coro dice (v. 1034) que va a entonar μέλῳσι βάρβαροις (mélesi bárbarois), expresión que la mayoría de los traductores vierte como *cantos bárbaros*. El problema es que en inglés, francés, español la palabra 'bárbaro' significa 'rústico, incivilizado', pero en griego significaba simplemente 'extranjero, el que hablaba una lengua no griega'. Por supuesto, las bacantes asiáticas no dicen que sus cánticos son rústicos o pedestres, afirman que sus himnos y danzas son de origen extranjero; es obvio que Eurípides desea que no le pase inadvertido a los espectadores que está subrayando el carácter oriental de la música griega. Los lectores, por su parte, deben advertir que la música es un recurso muy importante del que se vale el dramaturgo para mostrar el doble carácter de Dioniso y de su culto: el lado amable está unido a las Musas, Afrodita y Orfeo; y su coro de seguidoras está ligado con términos como ἠδυβόας (hadybóas): *de voz o sonido agradable*, entona el evohé y su música produce la θέλις (thélis) el encantamiento. Pero su lado oscuro está ligado con potencias destructoras, con gritos intimidantes o lamentos: ἀναβόαις (anabóesis, exclamación, grito), ἀλαλάζω (alalázo, grito belicoso), ὀλολυγμός (ololygmós, grito agudo, lamento), con música que induce a la locura y al asesinato. Para un análisis más detallado sobre la ambigüedad del culto y la música dionisiacas, véase Ch. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, pp. 70-77.

Por otra parte, Eurípides no estaba "inventando" una música orientalizante para su tragedia, era parte de la tradición teatral en lo que respecta al tratamiento de la saga dionisiaca. Doy dos ejemplos, uno consignado por Ateneo (xiv, 636) y otro por Estrabón, quien en el libro décimo de su *Geografía* hace una amplio recuento sobre los orígenes y costumbres de curetes y coribantes. El primero reproduce un pasaje de la *Semele* de Diógenes, el poeta

trágico:

"Escucho el coro de mujeres de la asiática Cibeles, hijas de los frigios, con panderos y *rhombos* y el sonido de los bronceos cimbales... y escucho también a las doncellas lidias y bacias, que habitan en las riberas del Halys, que celebran a la diosa del Tmol, a Artemis... en medio del tañer de triángulos (*τριγώνου*: *trigónon*) *pectis* (*πηκτίου*) el doble sonar de la *mégadis* (*μέγαδιδ*) y también del cálamo, tocado a la manera persa, que se une al canto del coro."

Estrabón nos informa que "entre los tracios los cultos orgiásticos correspondientes a Dioniso y Cibeles son los de Cotys... diosa de los edones, invocada por Esquilo [en su tragedia intitulada precisamente *Los edones*] con los instrumentos de música propios de su culto." (κ, 3, 16):

Uno sostiene en las manos un cálamo doble, laboriosamente torneado, y obstruyendo los orificios con sus dedos, crea una melodía para estimular el delirio. Otro hace resonar platillos de bronce. Uno más entona el canto exultante. De alguna parte oculta surge la inquietante imitación del sordo mugir de un toro, y se escucha el sonido estremecedor de los tambores, semejando un trueno subterráneo.

Como vemos en estos dos pasajes, había una gran variedad de instrumentos de percusión: como el *rópton* y el *rópalon*, con los que se imitaba el retumbar de los truenos, en tanto que los "platillos de bronce" que menciona Estrabón es una traducción de *κοτύλη* (*cotýle*), que quiere decir *escudilla*, *copa sagrada en la fiestas de Baco*; de ahí que pudiera beberse en ellos. Por su parte, Nono explica en diversos pasajes que los panderos eran tocados solo por mujeres, en tanto que los cítalos correspondían a ambos sexos; los cimbales se amarraban y colgaban al cuello mientras no se tañían. Los griegos nunca concedieron mucha importancia a las percusiones en su música de "concierto", por lo que no se preocuparon en consignar sus orígenes y desarrollo.

Aristóxeno --según Ateneo, 631-- decía en su tratado *Sobre la perforación de los cálamos* que existían cinco tipos de caña doble: para acompañar a) el canto de las mujeres, b) el de los jóvenes, c) dos registros para el canto de los hombres y d) para armonizar con la cítara. Por otra parte, tanto la *pectis* como la *mégadis*

mencionadas por Diógenes eran instrumentos de cuerdas, es decir que esta familia de instrumentos no estaba excluida de los ritos dionisiacos. Tampoco de la Tragedia, pues en varios pasajes de distintas obras se menciona que el acompañamiento de ciertas partes está a cargo de un guitarrista; posteriormente, en la época helenística y romana, cuando los actores representaban y cantaban sólo pasajes escogidos (el equivalente de las arias de ópera) lo normal es que lo hicieran al son de la guitarra.

2 Danza y mímica

En el capítulo IV se ha señalado el desplazamiento de los actores sobre el escenario, sus entradas y salidas, así como los movimientos de los personajes que fueron marcados por el dramaturgo en los parlamentos mismos. Se ha señalado también que la movilidad de los actores estaba bastante restringida por el peso y la complejidad de su atuendo; en cambio, los coreutas podían movilizarse con mucha mayor libertad, a fin de cumplir las tres funciones propias de su papel: a) actores-cantantes, b) bailarines-músicos y c) mimos. El coro puede actuar como un conjunto de alrededor de quince individuos, puede estar dividido en dos semicoros para ejecutar un canto antifonal o, también, en dos o más grupos que se reparten las tres diferentes funciones, y, por último, puede estar representado por el corifeo, quien dialoga con uno de los actores.

Por regla general el coro realiza sus acciones en el lugar que le corresponde, la orquesta, y, una vez que ha hecho su entrada en el párrodo, permanece en ella hasta el final de la obra (éxodo); sin embargo, había excepciones, como éstas que señala Decharme:

En ocasiones el coro aparece directamente sobre el escenario, como en *Las Suplicantes*, donde "las mujeres argivas que componen el coro permanecen agrupadas con los actores, y sólo pasan a su lugar cuando van a cantar el primer estésimo... no podían estar alejadas de la madre de Teseo, cuya protección necesitaban obtener, y cuyo

corazón conmovieron precisamente por estar junto a ella llorando y abrazadas a sus rodillas" (p. 290), que era el gesto de las suplicantes. En *Alceste*: "los miembros del coro abandonan la orquesta para seguir la procesión fúnebre de la esposa de Admeto, y no regresan sino hasta que la ceremonia ha terminado." (p. 291) Es muy probable que cuando la acción en el escenario les afectaba en demasía se colocaran sobre los escalones o, momentáneamente, junto a los actores: en *Hécuba*, cuando Polimnestor --recién cegado-- amenaza a la reina; en *Andrómeda*, cuando Hermione está a punto de matarse dentro del palacio; en *Hipólito*, cuando la nodriza pide que ayuden a Fedra, quien acaba de ahorcarse; y en *Hedea*, cuando escuchan los gritos de los niños a punto de ser sacrificados por ésta. (pp. 292-3). "Sólo una vez el coro interfiere realmente, por medio de su líder. Justo cuando Teoclimeno está a punto de vengarse en la persona de su hermana --quien ha favorecido la huida de Menelao y Elena-- el corifeo sube al escenario, obstaculiza el paso al rey e impide que cometa un asesinato." (*Helena*, 1927 sq.; p. 293)

Un elemento esencial de la interrelación actores-coreutas es el *χορμός* (*chorμός*) o diálogo cantado. En *Las Bacantes* tenemos dos, ambos de extraordinaria importancia en el desarrollo de la obra: 1) vv. 576-603: Dioniso --desde la plataforma y en su calidad de dios-- invoca a las coreutas sin que éstas lo vean y provoca un terremoto. Según Kirk, "el metro de este diálogo coral... empieza con varios versos eólicos, después se convierte en principalmente trocaico, pero con varias tiradas dactílicas que imprimen un ritmo agitado." (p. 74) Parece ser que el coro se divide en varios grupos (véase Dodds: 148), pues a veces hablan en plural y a veces en singular mientras representan mimicamente su terror ante la destrucción del palacio. 2) vv. 1167-1201: Agave entra en escena y dialoga con el coro, en una estrofa y antistrofa de versos doctíacos y yambos (Kirk: 120, Roux: 592). Dodds señala: Este "diálogo lírico marca el clímax del horror. Era acompañado por una danza formal, con un *pas seul* para Agave, como puede inferirse por la estructura estrófica y la distribución de las partes entre

Agave y el coro... los ritmos continúan los del estésimo precedente." (p 222). El carácter original de los *kommói* era trenódico, es decir, era una canto fúnebre o de lamentación. En Eurípides los encontramos cuando "Teseo está ante el cadáver de Fedra, Peleo ante el de Neoptólemo, Hécuba el de Astiónax y Adrasto, ante los cuerpos de los jefes argivos, canta en ritmos docmiacos o yámbricos --tan apropiados para la expresión de la angustia y la agonía del dolor-- un lamento al que se unen casi todos los miembros del coro." (Decharme: 333) "En los *kommói* de Eurípides como en los de Sófocles... las partes líricas eran cantadas por varias voces distintas, lo cual daba mayor variedad al canto y más vida al diálogo lírico." (Decharme: 335)

Ya es un lugar común de los manuales de literatura griega afirmar que Eurípides es "menor" en comparación con Esquilo y Sófocles, y que eso se debe en parte a su rompimiento con los esquemas tradicionales de la Tragedia, especialmente en su manejo del coro, el cual ya no participa de manera directa en la acción. Para hacer tal generalización se necesita no haber leído a Eurípides, pues sus coros son muy variados y cumplen diversos papeles: Si bien los hay que no tienen una relación muy directa, como los de *Andrómaca*, *Ifigenia en Áulide* y *Las Fenicias* (formados por mujeres extranjeras), hay otros que son tan participantes como los del mismo Esquilo: *Las Suplicantes* y *Las Bacantes*, así como otros más que son el apoyo constante de uno de los personajes: *Orestes*, *Medea*, *Electra*, *Ifigenia en Táuride* y *Elena*. La mayoría de los coros está compuesto por mujeres, pero el de *Alceste* es de ancianos y el de *Los hijos de Hércules* por hombres que defienden activamente a los descendientes del héroe, en tanto que el de *Hípólito* tiene un coro complementario de cazadores. (Para un análisis más detallado véase Decharme: 293-317)

b) Bailarines-músicos. El papel del coro como actor puede interpretarse con relativa facilidad por medio de sus parlamentos, pero la música --como acabamos de ver-- y la danza están prácticamente fuera de nuestro alcance. Si para la primera contamos con algunos escritos teóricos, en lo que respecta a la

segunda no tenemos la suerte de que se haya conservado ninguno, y es especialmente lamentable la pérdida de un tratado de Aristóxeno intitulado *Sobre la danza en la tragedia*. Solo podemos basarnos en descripciones hechas por algunos autores --generalmente tardíos-- y en la representación de bailarines hechas por los excelentes pintores de cerámica. Una dificultad mayúscula para la transmisión del arte coreográfico en general es que no se cuenta con un "sistema de escritura" adecuado, por ello la descripción de cada movimiento no sólo requiere de una verbalización larga y compleja, sino que, quien desconoce la escuela de baile objeto de la descripción --como sería el caso de la griega-- difícilmente puede imaginar la realización concreta de los movimientos y el ritmo al que se ejecutan. La pintura en cerámica es de más ayuda en el sentido de que se puede hacer un registro de posturas (aunque no de movimientos); por otra parte, las convenciones del género en cuanto a distribución del espacio, perspectiva y, sobre todo, de las figuras de perfil dificultan el entendimiento de la posición de la cabeza, brazos y piernas en relación al cuerpo; sin embargo, constituye una fuente valiosísima en cuanto a presencia física, ropaje e instrumentos. ⁸

Germaine Frudhommeau, en su obra en dos volúmenes *La danse grecque antique*, ofrece un muy completo despliegue de fuentes; desafortunadamente dedica todo un libro a la clasificación de posturas equiparándolas con las del ballet clásico. No parece muy adecuado comparar bailables de raigambre religiosa y folklórica ejecutados por no profesionales con una escuela de danza que es sumamente técnica y está reservada a bailarines sometidos a años de riguroso entrenamiento. Por su parte, T.B.L. Webster, en *The Greek Chorus*, se basa --quizá demasiado-- en el análisis métrico del texto que sustenta la coreografía: "La poesía coral era una unidad de canto, danza y música, y el poeta era responsable de los tres. Tenemos sólo una muy vaga idea acerca de la música, pero no

⁸ "La primera ocasión en que aparece el nombre de Penteo es en un vaso ático de S20-S10, y podría ser una ilustración [del Penteo] de Tespis." Pickard-Cambridge, *Dithyr.*: 80, nota 4.

debemos por ello restringirnos a las palabras; podemos estudiar también el metro en su doble función de organizar las palabras y la danza." (p. xiii). Su estudio, no obstante, es muy amplio e imaginativo y se basa también en el análisis de las artes visuales:

"Lo que las pinturas pueden hacer por nosotros es mostrar la apariencia que tenían los coros de diferente tipo en épocas diferentes. Las pinturas no son películas o fotografías de la representación. Son lo que el artista recordaba de la danza, traducido a las convenciones vigentes de su arte y conformados al espacio de que disponía. Cuando la danza era uniforme, todas las figuras podían ser representadas en la misma posición; cuando la danza se desarrollaba a través de diversas posturas recordables, es posible que el artista las mostrara poniendo diferentes figuras en diferentes posiciones, de manera que un solo friso representara no un momento único sino cierto número de momentos diferentes. Las figuras deben ser interpretadas, pero si no les exigimos demasiado podemos saber a través de ellas la configuración de los diversos tipos de coros, qué tipos de bailes se conservaron durante un largo período, cuáles formas nuevas de danza se introdujeron en épocas diferentes. Cuando conocemos el tipo de texto que el coro de una pintura cantaba a la par que bailaba, la pintura nos dice algo sobre el texto; podemos 'visualizar' el coro y podemos establecer el tempo de su baile. En algunos casos, cuando la conexión entre pintura y texto es particularmente cercano, podemos decir que tales pasos de danza van con tal metro, y después esas sugerencias pueden ser puestas a prueba en otros ejemplos." (p. xii)

Ateneo inicia el tema de la danza diciendo: "Las estatuas realizadas por los artistas de antaño son reliquias de la antigua manera de bailar. Por esta razón los movimientos de los brazos [*χρῆσιμονία, χειρωναμία*: incluye brazos, manos y dedos] estaban cincelados con el mayor cuidado." (xiv, 629 b) A continuación menciona por nombre 47 danzas de géneros muy diferentes --religiosas, teatrales, ocupacionales, folklóricas-- y que Prudhommeau (pp. 242-4) agrupa en cinco apartados:

1) danzas guerreras. 2) danzas de poco movimiento: emelia, regionales, por metro (dísticos, yambos, molosos), 3) danzas delirantes: *κερνάφορος* (de los coribantes), de las flores,

² Véase la descripción que hace Webster de la cerámica de la época clásica relacionada con el teatro y, específicamente, con ménades y sátiros, pp. 26-30.

báquicas. 4) danzas grotescas: imitación de gestos y animales, escenas chuscas. 5) figuras de danzas: diversas posiciones de brazos, manos o piernas.

Por último, Ateneo se exhiba en las más importantes:

"Hay tres tipos de danza en la poesía teatral: trágica, cómica y satírica. Asimismo, son tres las de la poesía lírica: pírrica [danza guerrera], gimnopédica [de jóvenes desnudos] e hipórjema [cantos con danza y mímica]. La pírrica (*πυρρίχη*, *pyrríche*) es semejante a la danza satírica, pues ambas se caracterizan por la velocidad... la primera es bailada por jóvenes que portan sus armas... la gimnopedia (*γυμνοπαϊδία*, *gymnopaidía*) se parece a la danza trágica llamada emelia (*εμελία*, *eméleia*), por tener las dos una calidad grave y solemne. El hipórjema (*ἰπὸρῳμη*) está muy relacionado con la danza cómica llamada kórdax; ambas son muy divertidas." (xiv, 630 c-e)

"La pírrica de nuestra época tiene un carácter más bien dionisiaco y es más mesurada que la antigua, pues los bailarines portan tirso en vez de lanzas, se arrojan ramas de hinojo, llevan antorchas y bailan la historia de Dioniso en la India o la historia de Penteo. Las más bellas melodías, ejecutadas en un tono alto, son las propias de las pírricas." En "la gimnopedia... los jóvenes ejecutan ciertos movimientos rítmicos a la vez que hacen descripciones mediante delicadas posturas con los brazos... mientras mueven los pies al compás de la música. Variaciones de ésta son la *oscoforía* [donde llevan zarcillos de vid cargados de racimos] y la báquica, que se remite al culto de Dioniso. Aristóxeno dice que los antiguos practicaban la gimnopedia y después la pírrica antes de entrar al teatro. Por otra parte, el hipórjema consiste en que el coro canta mientras baila... es una danza para hombres y también para mujeres. Las mejores poesías líricas son las bailadas." (xiv, 631 a-d)

De los tres tipos de danza teatral mencionados por Ateneo, aquí sólo nos interesa la propia del género trágico y, en cuanto a las tres de la poesía lírica, la primera es importante por su paralelismo con las danzas báquicas, la segunda por parecerse a la emelia y la tercera por ser un canto-danza que tiene mucho de mímica. Aun cuando hubiese un baile que se consideraba especialmente adecuado para la Tragedia, eso no quiere decir que fuera el único; cada dramaturgo escogía a voluntad los metros, ritmos, modos y las coreografías que juzgaba apropiados para cada parte de su obra. Antes de dar las características de los tipos de danza que podrían insertarse en *Las Bacantes*, considero necesario presentar el desarrollo de la música coral griega, a fin de

entender mejor su origen e importancia.¹⁰ Al igual que en el anterior apartado sobre la música, aquí haré un resumen de lo que al respecto dice J.M. Edmonds.

El canto-danza (popular o ritual) en Grecia tiene orígenes antiquísimos: desde el sustrato creto-micénico y las figuras prehistóricas como el lidio Olen hasta llegar a los primeros testimonios proporcionados por Homero, quien menciona varias formas de *μολπή* (*molpé*: canto unido al baile) y de *ὄρχησις* (*órchesis*: baile): En el escudo que Hefesto forja para Aquiles menciona tres tipos de manifestaciones populares: 1) "Dispuso un lugar para bailar (*χορὸν, jorón*) como el que Dédalo había hecho para Ariadna en Cnossos. Los jóvenes y las doncellas bailaban tomados de las manos... A veces se movilizaban en corro moviendo los diestros pies... otras lo hacían en hileras que se encontraban y apartaban." 2) Himeneo o canto nupcial: "Los jóvenes giraban en la danza y en medio de ellos se esparcía el sonido del cálamo y la lira." 3) Canto de Lino (era un canto de campesinos, pero posteriormente se convirtió en un treno): En un viñedo "mancebos y doncellas llevaban racimos de uva en canastos. En el centro un jovencito tañía apasionadamente una vibrante cítara, a la vez que entonaba con voz delicada el bello canto de Lino." (*Ilíada*, xviii, 570, 490 y 572) En la *Odisea*, cuando Homero describe el juego de pelota que realizan Nausicaa y sus compañeras, lo califica de *molpé*, es decir, juegan, cantan y danzan a la vez; en tanto que Alcínoo pide a Alio y Laodamas "que bailen solos, pues nadie podía competir con ellos", y su baile incluye el lanzamiento de una pelota púrpura. (xviii, 572 y viii, 370)

El canto-danza ritual emerge como forma artística en los siglos viii y vii, asociado con Apolo. En el siglo vii surge la poesía eólica --con sede en la isla de Lesbos-- cuya principal aportación fue la variedad rítmica y métrica. La falta de variedad de los metros usados hasta entonces, el hexámetro y los versos

¹⁰ No está de más recordar que el término *coral* incluye canto y danza, en tanto que *música*, *poesía*, *mélica* y *lirica* se emplean indistintamente para el binomio melodía-poema.

elegíacos y yámbricos, quizá contribuyó, por una parte, a su separación de la música y la danza, y, por otra, al auge de la métrica eólica, la cual tiene como características distintivas: versos isosilábicos que no admitían la sustitución de pies (es decir, dos sílabas breves por una larga); una "base" eólica, donde los dos primeros pies eran cuantitativamente indiferentes (podían ser llenados con un pirriquoio $\cup \cup$, un yambo $\cup -$; un troqueo $- \cup$ o un espondeo $--$); y emplea, entre otros metros, el dúctil metro coriámbrico y el gliconio.

La poesía melica estaba dividida en dos categorías: la coral ($\chi\omicron\rho\omicron\rho\delta\iota\alpha$, *chorodia*) y la monódica ($\mu\omicron\nu\omicron\rho\delta\iota\alpha$, *monodia*). La primera --la que aquí nos interesa-- era un canto-danza grupal, la segunda era un canto individual en el que el ejecutante se acompañaba a sí mismo con un instrumento de cuerda; la segunda podía acompañarse tanto por cordófonos como por el cálamo.

"Ciertos refranes son característicos de la poesía coral: $\iota\eta\varsigma \mu\epsilon\lambda\omicron\upsilon$ (*íete melán*) del Feón o canto en honor a Apolo. $\delta\iota\theta\upsilon\rho\alpha\mu\beta\epsilon$ (*o dithýrambe*) del Ditirambo o canto en honor a Dioniso, $\theta\upsilon\eta\eta\nu \theta\upsilon\mu\epsilon\nu\omicron\iota\varsigma$ (*thymén hyménate*) del Himeneo o canto nupcial y el $\alpha\lambda\ \Lambda\acute{\iota}\nu\omicron\nu$ (*alí línon*) del Lamento o lreño. Estos refranes son, sin duda, las partes más antiguas --y probablemente las más verdaderamente rituales-- del elemento cantado. La stanza sáfica con su epodo llamado 'adonio' --que aparece en el refrán del Himno a Dioniso, en la exclamación $\delta\ \upsilon\tau\epsilon \beta\acute{\alpha}\kappa\tau\alpha\iota$ [*o íte báktai*] en Eurípides-- empleada por Safo en un canto coral antifónico (de preguntas y respuestas) entre una coreuta y Citera señala la conexión con ciertos himnos populares, quizá con un canto tradicional a Adonis. Aunque la poesía eólica constaba de estrofas, la música --es decir, la melodía independiente del ritmo-- debía cambiar de estrofa en estrofa... en la danza podía haber gran variedad en la acción sin que hubiera mucho cambio en los pasos." (p. 626)

A finales del siglo vi Atenas se convierte en el centro intelectual de Grecia. Dos figuras muy importantes son el musicólogo Laso de Hermione y Simónides. "Ni en lengua, metro o estructura hay ninguna distinción notable entre los fragmentos de Simónides y los 'coros' del drama ático. Otro poeta de esta época, que parece haber combinado la lírica 'pura' con el drama, fue Frínico, cuya primera victoria con una tragedia fue en 511. El genio lírico de Atenas va a correr principalmente por dos canales, el ditirambo y el drama. Quizá la mayor parte del talento poético y musical de los siglos v y iv fue absorbido por los concursos ditirámbricos de Atenas. El ditirambo parece haber sido una

importación comparativamente tardía... Según Aristóteles era de origen frigio (el péan probablemente tampoco era helénico). El epiteto ritual empleado como refrán se convirtió en el nombre del canto... Según Aristóteles, la Tragedia se derivó de los 'conductores del ditirambo' y, por lo tanto, resulta significativo que la forma pregunta-respuesta propia del ditirambo sea un rasgo tan marcado de las partes mélicas y no mélicas del drama ático." (641-43 y 666)

El estudio más importante sobre la relación entre Ditirambo y Tragedia es el de Fickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, que sería imposible resumir aquí; pero debe mencionarse a Arión de Metimna, quien --según el *Suda*-- "nació entre 668 y 665 ... inventó el modo trágico y fue el primero en componer un coro estacionario, cantar un ditirambo, poner nombre al canto del coro e introducir sátiros que recitaban versos." (p. 97)

Volviendo a los géneros de danza que podrían emplearse en la Tragedia y, especialmente, en *Las Bacantes*, habría que empezar por la emelia, cuyo nombre significa "bien proporcionada, bien ordenada, mesurada". Platón dice que "es la danza de hombres felices que gozan de los placeres con moderación... Es razonable haber llamado pírrica a la danza guerrera y emelia a la danza pacífica, puesto que tales nombres designan perfectamente las cualidades de ambas." (*Leyes*, vii 816 b). Desgraciadamente, además de saber que era una danza de poco movimiento y con una gesticulación descriptiva, no poseemos más datos sobre ella en cuanto a ritmos, tipo de coreografía, etc.

El treno, cuyo uso debió ser bastante frecuente en el género trágico, era acompañado por el cálamo y se cantaba antifonalmente ante la tumba. Tenemos un magnífico ejemplo literario en el extenso lamento al final de la *Ilíada*, cuando ante el cadáver de Héctor lo entonan un coro de plañideras, con partes solistas a cargo de Andrómaca, Hécuba y Helena. Sin embargo, desconocemos el tipo de danza que le era propia; es probable que se imitaran los gestos de los dolientes: mesarse el caballo, arañarse cara y pecho, desgarrarse la ropa. El metro tradicional, proveniente de Asia era el *τάλαρος* (*talémos*): $\text{— — — — —} / \text{— — — — —}$.

La danza llamada hiporjema era de origen cretense, su metro

característico era el crético (UUU), se acompañaba con el cálamo y su modo era el dorio. Luciano, en su diálogo *Sobre la danza*, señala:

"los jóvenes se ponían en fila, asumían todo tipo de posturas y ejecutaban pasos rítmicos; las posiciones guerreras y las de danza (*χορευτικὰ σχήματα*, *choreutiká sjémata*) eran muy apreciadas por Baco y Afrodita. El canto que producen mientras bailan es un llamado a Afrodita y a los amorcillos, para que se unan a sus jugusteos y danzas." (10-11) Luciano añade que "en Delos... los coros de mancebos se movían y cantaban con acompañamiento de cálamo y de lira; los que eran seleccionados por ser los mejores ejecutaban una danza interpretativa. Por ello los cantos escritos para estos coros se llamaban *hyporchémata* y la poesía lírica está llena de ellos." (16)

Decharme afirma: En comparación con la emelia, "el hipórjema tiene un movimiento muy diferente; la vivacidad de los ritmos que acompaña exige movimientos tan rápidos e impetuosos que resulta difícil creer que la misma persona fuera capaz de cantar y bailar al mismo tiempo: el coro debía estar dividido a fin de que sus miembros pudieran realizar esta doble función... Probablemente nunca sabremos, tanto en lo que respecta al hipórjema como a la emelia, cuál era la exacta correspondencia de pasos (*πάσις*, *forás*) y metros, y, especialmente, en que forma en esta danza mimética las figuras o posiciones (*σχήματα*, *sjémata*) y gestos (*δείξις*, *deixis*) interpretaban los sentimientos expresados en el canto. El carácter apasionado del hipórjema --tal como se encuentra en Sófocles y Eurípides-- está más allá de toda duda. La pasión que lo permea es de un alegría exaltada... La alegría que convocan los acontecimientos felices pueden transmutarse en algo dramático... Sin embargo, Eurípides buscó pocas veces ese efecto de estremecedor contraste: en la *Electra* ocurre después del asesinato de Egisto; en *Hércules*, después del de Lico; en *Las Bacantes* es después de la muerte de Penteo en el Citerón cuando el coro, a riesgo de parecer inmisericorde, empieza a danzar." (pp. 336-7)

El himno es un tipo de canto ritual muy propio de la Tragedia; en *Las Bacantes* el coro inicia su actuación interpretando un himno a Dioniso, ficticio en cuanto a que forma parte de una obra literaria, pero en todo idéntico a un himno cultural. Originalmente los himnos se escribían en hexámetros y eran acompañados por la lira, aunque después también el cálamo era empleado y el metro era el prosodiaco (---UUU). En relación con este género, Edmonds señala:

"Las baladas heroicas que fueron el material de las épicas homéricas pudieron ser antes la porción secular, puramente

narrativa, de un canto sacrificial del cual el Himno --parte invocación, parte teogonía, parte plegaria-- era la porción sagrada o ritual... Ese primer canto ritual, por ejemplo el Himno Delio de Olen y el himno ejecutado por los dioses al inicio del Himno a Apolo Pitio, era bailado, al igual que la mayor parte de la poesía arcaica... Si confiamos en el relato que hace Pausanias de las primeras competencias en Delfos, los primeros himnos a veces eran cantados y acompañados por la misma persona. El himno arcaico propiamente dicho era muy breve, después tendió a secularizarse y a extender su parte narrativa, tal como sucede en los himnos homéricos y en el himno a Apolo de Alceo." (pp. 591-3) Una vez más, ignoramos qué tipo de movimientos coreográficos se ejecutaban al compás de este género musical.

Webster, por su parte, dice:

"La prueba de que los himnos de culto normales estaban muy abiertos a la influencia de la gran poesía coral hace difícil contestar dos preguntas más, a las que deseáramos poder dar respuesta. Una es cuánto debe un arte comparativamente nuevo como la tragedia a los himnos rituales existentes. La otra es si podemos hablar legítimamente de formas tradicionales de lírica, en el sentido de que sean distintas de la unidades métricas tradicionales." (p. 202)

Y a continuación ofrece interesantes argumentos sobre el empleo que la Tragedia hace del refrán y de la interacción entre el exarconte y el coro, así como del empleo de los diferentes metros, la introducción de la estructura estrófica y, finalmente, hacia la época de Eurípides, los cambios que suscitaron las innovaciones musicales y la lírica polimétrica. (pp. 202-12)

Por último hay que hablar de tres tipos de danza que son bastante semejantes: la pírrica, la de los curetes y la báquica. La segunda se distingue de la primera porque no imita un combate, sino que es parte de un rito, el cual tiene como fin hacer ruido entrechocando espadas y escudos para ahogar el llanto del recién nacido Zeus. (Frudhommeau, 300-11). Además, la música de los curetes --así como la de los coribantes asiáticos-- tenía poderes curativos. (Platón, *Leyes*, 796 E; véase también Dodds: *Greeks*, 78-80) Las danzas de los curetes y las báquicas compartían el mismo tipo de instrumentos --cálamo, panderos, crótalos y címbalos-- así como el modo en que se ejecutaban, el frigio o hipofrigio; además, se distinguen porque ambas incluyen el estado de delirio.

Dice Estrabón: "Las danzas de los coribantes, cuando están poseídos por el dios, ha dado lugar a que, cuando alguien se agita como enloquecido, se diga: 'parece coribante'" (x, 3, 21) Añade que el estado de trance es "compartido únicamente por los iniciados, el misterio que envuelve a las ceremonias sagradas, magnifica la idea de lo divino, pues ofrece la imagen de su naturaleza inaccesible a nuestros sentidos. La música, a la vez danza, ritmo y melodía, nos pone en comunicación con la divinidad por el placer que produce y por la belleza propia de este arte." (x, 3, 8)

3) Mímica: Si Ateneo ofrece bastantes datos sobre la danza, Luciano se ocupa más bien de la mímica, puesto que en su época se daba mayor importancia a ésta que a la coreografía. Dice, por ejemplo: "Como el bailarín es imitativo y su tarea es la de presentar por medio de movimientos todo lo que se dice en el canto, para él --como para los oradores-- resulta esencial cultivar la claridad, de tal modo que todo lo que represente sea inteligible y no requiera de un intérprete... La principal ocupación y la meta de la danza es la personificación. (60 y 65) Ofrece, además, dos anécdotas para ilustrar lo anterior: Un bailarín representó --sin música ni canto-- los amores de Afrodita y Ares; Demetrio el cínico, que había hablado mal del arte, exclamó: "Escucho la historia que estás actuando, no solo la veo; me parece que estás hablando con tus manos." (63) Un extranjero, al notar que el bailarín había alistado cinco máscaras --el drama contaba con ese número de actos-- y que sólo iba a actuar dicho bailarín, preguntó quién iba a actuar y danzar los otros papeles; cuando supo que una sola persona iba a representarlos todos, dijo: "No me había dado cuenta de que aunque solamente tengas un cuerpo, tienes muchas almas." (66)

Luciano habla también de la música, los movimientos, los temas y el vestuario de los bailarines:

"El bailarín conjuga todo, y su equipo es variado y amplio: el cálamo, la zampoña, el ritmo de sus pies, el sonar de los címbalos, la melodiosa voz del actor y los sonidos concertados de

los cantantes." (68) "En cuanto a los movimientos de la danza, sus giros, revoluciones, saltos e inclinaciones hacia atrás no sólo son agradables para los espectadores, sino que son muy saludables para quienes los ejecutan." (71) "El hecho de que cultiven tanto la fuerza como la flexibilidad de los miembros me parece tan sorprendente como si el poderío de Hércules y la delicadeza de Afrodita se manifestaran en la misma persona." (73) Hace un recuento larguísimo de los temas que debe conocer un buen bailarín, entre ellos están todos los que tienen que ver con Dioniso: "La castración de Urano, la concepción de Afrodita, la batalla de los Titanes, el nacimiento de Zeus, la estratagema de Rea, el desmembramiento de Iaco, la muerte de Semele, el doble nacimiento de Dioniso, los tebanos y la casa de Lédaco, la llegada de Cadmo, la historia de Penteo y Acteón, la historia de Edipo." (37-61) Por último, hace una comparación entre el vestuario de los actores y el de los bailarines: "Qué espectáculo tan terrible y a la vez tan cautivador es el del actor al que se hace aparecer con una estatura desproporcionada, trepado en sus altos coturnos, con una máscara que llega muy por encima de su cabeza, con una boca que parece un gran bostezo, como si pretendiera devorar a los espectadores." (27) En cambio, la máscara de los bailarines "es muy hermosa y concuerda con el tema del drama; su boca no está desmesuradamente abierta... En el pasado, es cierto, ellos cantaban y bailaban, pero después, debido a que la falta de aliento provocada por la danza alteraba el canto, pareció más conveniente que otros los acompañaran cantando." (30)

Por su parte, Nono describe una y otra vez, a lo largo de su obra, las danzas báquicas; en ellas era sumamente importante la mímica, como puede comprobarse por medio del texto que sirve de epígrafe a este capítulo. Ofrezco tres citas más, para ilustrar la música y la coreografía que debió ser parte de *Las Bacantes*, de ese coro de mujeres que acompañaban a Dioniso χοροπλακῆος (χοροπλακῆος): 'el tejedor de danzas'. "Las mujeres crotalistas hacían sonar su doble repiqueteo con manos que se alternaban." (xxvii, 225) "Mi meta es la danza, mi punto de partida los pasos que ejecutan los pies, los ademanes de los brazos, los giros en espiral, las señas e incesantes movimientos de la cabeza, el melodioso silencio de los expresivos dedos y la mirada del que baila." (xix, 150-7) El pasaje más importante es, por supuesto, el que describe la danza de Penteo una vez que se ha disfrazado de mujer y está a punto de seguir al dios hacia el Citerón: "Con hábiles pies para la imitación, Penteo bailaba haciendo giros, en dulce delirio. Con pasos oblicuos hacía resonar

(κροτάλλῃς, crotálize: castañuelear) el suelo, asentando vivamente un pie después del otro. Entrechocaba las dos manos graciosamente, de manera alternada en doble palmeo, como una mujer que ejecuta un baile cadencioso, como percutiendo un doble ritmo en un timbal con caja de cobre. Al viento soltaba su rizada cabellera para que flotara en la brisa y entonaba una melodía lídica al dios del evohé. Se asemejaba a una bacante en delirio cantando y bailando en lugares agrestes." (xlví, 116-124)

Por último, y para cerrar esta sección sobre la danza, unas palabras sobre la relación de los dramaturgos con la coreografía. En la época de Eurípides los autores teatrales centraban su atención en la parte literaria de la obra, dejando a veces en manos de otros la música y la danza; en cambio, en los inicios del arte los autores no sólo eran responsables de todos y cada uno de los aspectos de la obra, sino que en muchas ocasiones ellos mismos aparecían sobre el escenario. Por ejemplo, Ghiron-Bistagne reproduce un fragmento del *Solón* de Plutarco donde éste pregunta a Tespis "¿si no le avergonzaba decir tantas mentiras frente al público. A lo que Tespis respondió que no le parecía mal declamar y hacer pantomima, puesto que lo hacía como un juego." Además de ser actor de sus propias obras Tespis era, "como todos los primeros poetas, un bailarín excepcional." (pp. 138-39)

Prinico, por su parte, también era un buen bailarín y se vanagloriaba de "haber inventado más figuras de danza que olas hay en un mar tormentoso" (Plutarco, *Moralia*, 732 f). Al igual que Esquilo, quien --según Ateneo (i, 21 e)-- "fue al inventor de un gran número de figuras de baile, las cuales enseñó a los coreutas. Fue Esquilo, siguiendo el ejemplo de Camaleón, quien formó sus coros sin haber tomado jamás clases de baile; él mismo reguló todas las evoluciones de los coreutas." Y Telestas, uno de los actores de Esquilo y maestro de danza (ἀρχιχορεύς, *arxistodidáskalos*), "era tan buen artista que, cuando bailó los *Siete contra Tebas*, hacía los hechos visibles mediante la danza." (Ateneo, i, 21 d-f). Por último, se sabe que Sófocles "fue el citarista cuando se presentó su *Thamyris* e interpretó a la perfección la escena del baile representando a la heroína en su *Mausícaa*."

A pesar de la enorme importancia del coro, el instructor no contaba con mucho tiempo para los ensayos y, como además los coreutas debían memorizar no sólo los parlamentos sino también la música y los pasos de baile, cabe suponer que el canto y la danza no deben haberse ejecutado tan al unísono como se cree. Se dice que el coro del ditirambo era cíclico, en tanto que el del teatro era rectangular, y sus quince miembros se repartían en cinco filas de tres miembros o tres filas de cinco. Dice Webster, y con razón, que "las referencias tardías a los coros rectangulares se refieren probablemente sólo a su entrada y salida y no a sus bailes en la orquesta." (p.112) Por los textos mismos y gracias al testimonio de las artes visuales podemos inferir que el coro se desplazaba por toda la orquesta y que no se movía mecánicamente en conjunto, sino individualmente o en pequeños grupos. El tipo de danzas que podía incluirse en las tragedias abarcaba una gama considerable, desde las de gran patetismo, hasta las de exaltada alegría: en el primer grupo tendríamos al coro de las Erinias en el *Orestes* de Esquilo, que provocó desmayos en el público; en el segundo a la Yocasta de *Las Fenicias*, quien exclama al volver a ver a su exilado hijo Polinices: ¿Qué puedo decirte? Comunicarme por todos los medios posibles: con las manos, con palabras, con innumerables pasos y giros bailar alegremente en torno tuyo, invadida por el placer de antaño." Para entender mejor el papel de la música y la danza en la Tragedia sería aconsejable elaborar una lista de todas las canciones y bailes mencionados en las obras que se han conservado, para después precisar los contextos y ver cuál es la función que cumplen, qué características tienen y cuál sería su valor estético.

3) ANALISIS DEL PARODO, LOS CINCO ESTASIMOS Y EL EXODO

Dice Guthrie, en su excelente capítulo sobre Dioniso (*The Greeks and their Gods*, pp. 145-182), que "las partes corales de *Las Bacantes* son aún más difíciles de traducir que la mayor parte de la poesía griega, y nadie que pueda leerlas en el original querrá leer una traducción. Pero ésta es mejor que nada, y puede dar una idea, aunque sea diluida, del pasmo que producen las palabras de las ménades." (p. 150) Los datos que he presentado sobre mitología en el Capítulo II, más algunas explicaciones añadidas al texto, quizá ayuden a comprender mejor el profundo sentido ritual de las partes líricas, que espero se refleje en mi traducción; debo admitir que, en cuanto al valor poético, en ella no se encontrará sino un muy débil eco de la vigorosa voz de Eurípides.

Aún después de estudiar en profundidad los vestigios de la música, la métrica y la danza griegas sólo es posible obtener una idea general de lo que fue la *melopóia*, ese arte tripartito al que la literatura helena hace tan constante como laudatoria mención. De más está decir que la parte musical y coreográfica de *Las Bacantes* se ha perdido para siempre; por ello, el director que deseara llevar esta obra a escena, restituyéndole esa parte esencial, deberá recrearla a partir de un sólido conocimiento de dichos vestigios y, sobre todo, deberá remitirse al texto mismo de las partes líricas, puesto que el tipo de música y de mímica sólo pueden ser inferidos a través de él.

PARODO

Acción: El coro exhorta al pueblo tebano a conocer y aceptar la religión dionisiaca.

Personajes: Las bacantes lidias

Actantes: Ayudantes. En toda la obra el coro desempeña el papel de ayudante, pero con diversos matices. En su entrada el coro es un

lazo de unión entre el Designador y el Destinatario

Expresión oral: canto. No voy a reproducir los esquemas métricos de cada una de las partes líricas, pues el filólogo las encuentra en Dodds, en tanto que al no especialista poco o nada es lo que puede aportarle. Reproduzco la introducción a la métrica que ofrece Kirk y, antes de cada estésimo, pongo la brevísima descripción que éste hace y las páginas donde Dodds y Lacroix realizan el análisis correspondiente. El estudio de Lacroix es útil porque refuta en ocasiones a Dodds e incluye razones propias y de otros autores para hacer una diferente escanción. Otro análisis métrico muy interesante lo puede encontrar el lector en Webster, pp. 172-3.

"El preludio y el primer par estrófico están contruidos principalmente en dímetros jónicos: U U - - / U U - - . El segundo par estrófico está en una combinación métrica más complicada, principalmente 'eólica' (así llamada por encontrarse en los poemas líricos de Safo y Alceo, quienes empleaban el dialecto eólico de la isla de Lesbos) y basado en el núcleo rítmico de un solo coriambo: - U U -. El épodo es especialmente complejo; se basa en la medida dactílica: - U U, pero tiene intercalados versos jónicos y algunos eólicos... Doy tres ejemplos de estos diferentes tipos de metro con una transliteración del griego:

- U U - - - U U - - -
v. 83: ite bakchai ite bakchai jónico (seis unidades)
- - - U U - U -
v. 154: Tmolou chrysothou chlidae eólico (seis unidades)
- U U - U - U
v. 155: melpete ton Dionyson dactílico (cuatro unidades)"

Dodds: p. 72-4: metro jónico menor, característico de los himnos. Menor: U U - - Mayor: - - U U. Lacroix: 273-77: ritmo yámbico fundado en dipodias de seis tiempos. yambo: U - (tres unidades)

Precedidas de un(a) auletista, las quince coreutas entran bailando y marcando el ritmo con tamboriles, crótalos, cimbales y tirso. Como ya se dijo, son mujeres jóvenes ataviadas a la manera de las bacantes asiáticas.

PRELUDIO (64-71)

El contenido tradicional de los preludios era la expresión de

alegría por ser participes de la liturgia:

-- "Vengo de la tierra de Asia; tras dejar el sagrado Tmolos me apresuro a honrar a Bromio, dulce fatiga, trabajo llevadero, entonar un evohé para Baco."

Desplazamiento: Las coreutas se encuentran en el ágora o plaza pública frente al palacio real. Miran en torno suyo, convocando a los habitantes de Tebas que se encuentran en las calles y casas vecinas, a fin de que se reúnan y conozcan la nueva religión.

-- "¡Ea! los que se encuentran en esta calle, los que caminan por esa otra, quienes están dentro de sus casas."

Una vez que supuestamente se han reunido suficientes personas en la plaza, el coro, dirigiéndose al público (que va a "representar el papel" de pueblo tebano), dice:

-- "Que todas las bocas guarden un religioso silencio, pues voy a cantar un himno a Dioniso, según ordena la tradición."

ESTROFA (72-87)

-- "¡Oh! ¹¹ Dichoso es el hombre que, favorecido con el conocimiento de los misterios divinos, consagra su vida y su espíritu a celebrar a Dioniso en las montañas con ceremonias de purificación, realiza los misterios de la Gran Madre Cibele y --esgrimiendo el tirso y coronado de yedra-- se dedica a servir al dios."

"Vengan bacantes, vengan bacantes que traen a Dioniso desde las montañas frigias hasta las amplias calles de Grecia, a Bromio, dios hijo de un dios, al que brama como un toro."

ANTISTROFA (88-104)

--"Él ¹², a quien su madre, sufriendo los dolores del parto, expulsara de sus entrañas prematuramente debido al rayo de Zeus y, fulminada, dejó de vivir. En la cámara misma del alumbramiento lo recogió al instante Zeus, el hijo de Cronos; después de introducirlo en su muslo lo cerró con clavijas de oro, oculto a los ojos de Hera."

"Cumplido el tiempo, Zeus parió al dios con cuernos de toro y lo coronó con una quiralda de serpientes; de ahí que las ménades las capturen para entrelazarlas a sus cabelleras."

¹¹ Fuera de la estructura métrica; los cantantes pueden darle la extensión que deseen, insertando melismas o *fioriture*.

¹² Fuera del metro; véase nota anterior.

21. ESTROFA (105-119)

--"Oh Tebas, nodriza de Semele, córnate de yedra; haz crecer en abundancia la zarza verde de hermosos frutos, consígrate a Baco con ramas de encina o de abeto, ciñe la moteada piel con un cinto de blanca lana y consagra los tirsos rodeados de exuberante yedra. Pronto la tierra entera habrá de danzar, cuando Bromio conduzca a su cortejo a la montaña, ¡a la montaña!, donde permanece la multitud de mujeres que abandonaron telares y lanzaderas debido al equijón de la locura dionisiaca."

22. ANTISTROFA (120-131)

--"Oh caverna de los Curetes y sagrados recintos de Creta donde Zeus nació, y donde los Coribantes con yelmos de triple cimera inventaron en mi honor este aro recubierto de cuero: el tamboril. En las impetuosas becanales lo suonaron con la melodiosa voz de los cílamos frigios y lo pusieron en manos de la Madre Rea, para acompañar los cánticos jubilosos de las bacantes. Los Satiros, poseídos por la divinidad, lo obtuvieron de la Diosa Madre y lo introdujeron en las danzas de los festivales con que cada dos años Dioniso se complace."

EPODO (132-142)

Semicoro --"Dulce es él en la montaña cuando, separándose de su veloz cortejo y revestido con la sagrada piel, se lanza al suelo para dar caza al macho cabrío y gozar comiendo su carne aún sangrante; yendo a los montes de Frigia o de Lidia el guía es Bromio, ¡evohé!."

Semicoro --"Del suelo fluye leche, fluye vino y el néctar de las abejas. Como sahumerio con incienso de mirra siria, el representante de Baco levanta la ardiente llama, que ondea en el extremo de su antorcha de pino¹³; con carreras y danzas anima a quienes andan vagando en la montaña, los hace vibrar con sus gritos de éxtasis y suelta al viento su voluptuosa cabellera. Entre el clamor de las ménades resuenan sus palabras:

"Vayan, bacantes. Vayan, bacantes. Adornadas con el oro de las corrientes del Imoio, canten en honor a Dioniso al compás de la grave voz de los panderos, entonces un evohé para al dios de la alegría, con palabras e invocaciones frigias, cuando la melodiosa y sagrada música del cílamó haga resonar los cantos sagrados que habrá de acompañarles a la montaña. ¡a la montaña!. Entonces con

¹³ Esta es una alusión a los ritos de Cibele: Estrabón, x, 3, 12, reproduce un poema de Fíndaro que dice: *Para ti Gran Madre, en enjambres zumbadores preludian los tímpanos, crepitan los crótalos y arden las llamas bajo los oídos rutilantes.* Por otra parte, en los festivales de Adonis se empleaba mirra como incienso, pues, según la leyenda, fue engendrado en el interior de un árbol de mirra. (Fraser: 227-8)

placer, como retoza un potrillo junto a su madre en la pradera, la bacante hace piruetas con sus ágiles pies."

Según Dodds, "tanto en forma como en contenido esta oda parece estar modelada prácticamente sobre un verdadero himno." (p. 71). Al respecto véase también Gaster: 457-461, quien compara este himno con un peán de Filodemo encontrado en Delfos, y Roux: 262. La estructura es la siguiente:

1a. Estrofa: Se alude al estado de bienaventuranza de quienes han sido iniciados en los misterios.

1a. Antistrofa: Exposición de la doctrina: nacimiento de Dioniso en Tebas.

2a. Estrofa: Se exhorta a Tebas a convertirse en bacante.

2a. Antistrofa: Exposición de la doctrina: Nacimiento de Zeus en Creta e invención asiática de los instrumentos del rito.

Épodo: Es un himno en sí, un canto de los iniciados, dividido en tres partes: 1) el exarconte dirige en las montañas los ritos místéricos (la *oreibasía*, que consta de *sparagmós* y *homofagía*).

2) Después de la ceremonia nocturna, reúne a su cortejo para que participe en la danza. 3) Incita a las bacantes a regocijarse con bailes y cantos en honor al dios.

Música: El coro al entrar debe tocar una piececilla bastante sonora para atraer al público (es decir, poco o ningún empleo del cálamo y un ritmo contagioso y muy marcado con las percusiones); aprovecha para comunicar a sus posibles oyentes cuál es su procedencia y qué motivo lo trae a la ciudad (principio del prelude). Se interrumpe la música para hacer el llamado a la reunión (pregón) y, por último, se pide silencio para iniciar el himno.

A pesar de que la estrofa y la antistrofa forman un "sistema" que está en el mismo metro, como veremos aquí --y más adelante--, la música no puede ser la misma, si nos atenemos al sentido de las palabras en cada una. Coinciden, en cambio, las dos antistrofas, a las que habría que poner una música discreta que no opaque la

enseñanza doctrinal.

La música de la primera estrofa (himno) debe ser la más alegre de toda la obra, pues el inicio es un canto de bienaventuranza, en tanto que la segunda parte, con un ritmo más cortado, podría terminar con la imitación del bramido del dios tauriforme. En la primera antiestrofa lo que es verdaderamente importante es la mímica: el coro podría dividirse: una parte canta y la otra reproduce mediante pasos de danza y gestos el insólito nacimiento del dios (hipórfema).

La música de la segunda estrofa podría ser igual a la de la primera: al inicio un canto suave, mientras las coreutas señalan su vestimenta y marcan el ritmo con el tirso, y una segunda parte más enfática donde puede introducirse un breve motivo musical que reaparezca cada vez que se incite a ir a la montaña, así como una leve anticipación del tono de delirio que más adelante deberá permear la música. La segunda antiestrofa, como la primera, deberá ilustrarse con danza y mímica. Si en su estrofa se señaló el vestuario, aquí habrá que señalar --musicalmente-- los instrumentos dionisiacos. Se trata de un himno y de una danza de curetes y coribantes.

El epodo también debe ser muy alegre, pero la alegría no es como la de la primera estrofa, que podemos calificar de "beatífica", sino una alegría exultante, que debe contagiar el deseo de cantar y bailar. Habría que pensar en un motivo musical para el recurrente tema de la caza e instruir al coro sobre la forma de cantar-exclamar ¡Evohé!. En la primera mitad un coreuta imita al exarconte, en la segunda hay un hipórfema del coro completo. Al finalizar el epodo sería el momento ideal para presentar un número coreográfico que muestre los movimientos específicos de las bacantes: rápidos giros, echar la cabeza hacia atrás y sacudir la cabellera; es también la oportunidad de los percusionistas de mostrar los intrincados ritmos propios de la música modal.

ESTASIMO I

Acción: el coro rechaza la impiedad de Penteo y alaba el aspecto hedonista de la religión dionisiaca.

Actantes: el coro es oponente de Penteo y ayudante de Tiresias.

Expresión cantada: Kirk: 56 Primer par estrófico: jónico, segundo par estrófico: eólico. Dodds: 118-19. Lacroix: 227-279.

ESTROFA (370-386)

"Ley sagrada, ¹⁴ señora de los dioses, Ley que recorres la tierra con tus alas doradas, ¿escuchas las palabras de Penteo? ¿Escuchas su impía blasfemia contra Bromio, el hijo de Semele, el dios que en las festividades de las hermosas guirnaldas es el primero entre los bienaventurados? Estos son sus dones: hacer bailar a su cortejo, reír al son del cántico y poner fin a las preocupaciones, cuando en el banquete de los dioses y en las fiestas coronadas de yedra llega el vino luminoso a la crátera, sumergiendo a los hombres en el ensueño."

ANTISTROFA (386-401)

"De las bocas sin freno, de la insensatez sin ley el resultado es la desgracia; pero la vida tranquila y equilibrada mantiene los lazos del hogar. Pues los dioses, por muy lejos que habiten en el éter, cuidan a los mortales. La inteligencia no significa sabiduría, ni hay que poner la razón en cosas perecederas. La vida es breve y quien anda en pos de lo grandioso no obtiene ni lo que está a su alcance. A mi modo de ver, esa es la forma de actuar de los obnubilados y los imprudentes."

SEGUNDA ESTROFA (402-415)

"Ojalá pudiera ir a Chipre --la isla de Afrodita--, donde habita Eros, quien seduce el corazón de los mortales; y también a Pafos, ciudad que, a pesar de no recibir lluvia, un río extranjero de

¹⁴ En el original *ἑστία* (*hosía*); algunos traducen por "santidad o piedad", yo procuro no emplear términos con connotaciones cristianas. Harrison: *Proleg.*, 500, dice que "En Delfos había una orden de sacerdotes a quienes se conocía como *hosioi*... Parece ser que la palabra significaba a la vez pureza y consagración; se usaba para algo libre de culpa que era presentado, y aceptado, por los dioses; se aplicaba tanto a los sacerdotes como a los animales sacrificados."

cien desembocaduras hace fértil; ¹⁵ o ir al lugar de la extrema belleza, la Pieria, ladera venerable del Olimpo, donde residen las Musas. Bromio, condúceme a esos lugares. Bromio, divinidad que guías a tu cortejo al éxtasis. Pues allí se encuentran las Gracias, allí se encuentra el Deseo y a las bacantes les está permitido celebrar sus ritos."

SEGUNDA ANTISTROFA (417-31)

"EL dios hijo de Zeus se complace en las fiestas y ama a la Paz, dadora de prosperidad, diosa que nutre a los jóvenes. En igual medida concedió al rico y al humilde la inofensiva alegría del vino. Pero aborrece al hombre que no procura dedicar su vida a la felicidad --durante el día y la acogedora noche-- y también al que no aparta su espíritu y su mente de quienes se consideran superiores. Lo que la multitud de personas modestas tienen por regla y tradición, eso es lo que yo he de aceptar."

Música: De nuevo se corresponden las estrofas, por una parte, y las antistrofas por otra. Las primeras expresan el sentir del coro, las segundas forman parte del género literario llamado "gnómico o sentencioso". La música del inicio de la primera estrofa debe subrayar la ira que a un creyente le provoca la falta de fe, en tanto que la del final pueda ser igual o parecida a la de la primera estrofa del párrafo, es decir, debe haber un contraste entre ira contra el impío y alegría piadosa. La segunda estrofa es obviamente una canción de amor (la música folklórica de la Grecia actual puede proporcionar múltiples ejemplos). Para las antistrofas se puede recurrir como modelo a los cantos culturales de la India, que en general son alegres y tienen un ritmo vivaz, en contraste con la música litúrgica cristiana, triste y solemne.

ESTASIMO II

¹⁵ El río extranjero es con toda probabilidad el Nilo. Roux (II, 388-90) piensa que no se trata de Pafos (cd. al suroeste de Chipre), sino de la isla de Faros, frente a Alejandría. Homero ya la conoce: "Hay una isla en el agitado mar, a la que llaman Faros, delante de Egipto." (*Odisea*, IV, 354-5). Ahí encontró Menelao a Proteo, en su accidentado viaje de regreso de Troya. Fraser: "El mito de Adonis estaba localizado en dos lugares de Asia: Biblos, en la costa Siria, y Pafos en Chipre. Ambos eran sede del culto a Afrodita o, más bien, de su contraparte semítica, Astarté." (p. 31).

Acción: EL coro contrasta el nacimiento del dios y el de Penteo.

Actantes: Apoyo al Sujeto.

Expresión cantada: Kirk: 67 Primer par estrófico y spondo: jónico, con los últimos cinco versos en eólico. Lacroix: 279-81.

ESTROFA (519-536)

(Falta el primer verso). "Dirce, hija del río Aqueloo, venerable y hermosa doncella, tú que antaño recibiste en tus aguas al recién nacido hijo de Zeus. Su progenitor lo arrebató al fuego inmortal y, escondiéndolo en su muslo, exclamó: 'Ven, Ditirambo, entra en esta matriz masculina. Te revelo ante Tebas, oh Baco, para que seas invocado por este nombre.' Fero tú, bienaventurada Dirce, nos rechazas cuando en tus riberas danzamos con las cabezas coronadas. ¿Por qué me desdeñas, por qué me rehúyes? Un día, ¡lo juro por los racimos de la viña de Dioniso! habrás de mostrar interés por Bromio."

ANTISTROFA (537-555)

"Su linaje de serpiente revela que nació de la tierra; ese Penteo, engendrado por Equión (él también hijo de la Tierra) es un monstruo de terrible aspecto; no es un ser humano, sino un gigante sanguinario que lucha contra los dioses. Él es quien tratará en seguida de sujetarme, a mí, la servidora de Bromio; y tiene ya en el palacio a un miembro de nuestro cortejo en un oscuro calabozo. ¿Ves esto, oh Dioniso hijo de Zeus? Las mensajeras que anuncian tu llegada están luchando contra la opresión. ¡Señor, ven desde el Olimpo agitando el áureo tirso para contener el furor de este hombre sanguinario!"

Épodo (556-575)

Dioniso, ¿por qué lugares de Nisa --abundante en animales de caza-- o por cuáles montañas del Corico guías con el tirso a los miembros de tu comitiva? ¿O quizá los conduces por los boscosos recintos del Olimpo? Donde alguna vez Orfeo, al tañer la lira, mecía los árboles y reunía en torno suyo a las bestias salvajes con su música. Bienaventurada Pieria, el dios del evohé te honra; a ti llegará danzando con su cortejo, y llevará a las ménades que

¹⁰ El ditirambo era un canto ritual que se ejecutaba en el invierno, probablemente en festivales conectados con el solsticio de verano, tenían un carácter orgiástico. El peán correspondía a Apolo, quien ocupaba el santuario de Delfos nueve meses del año y el ditirambo a Dioniso, quien estaba en Delfos los tres meses invernales. El primero era una divinidad relacionada con la luz solar, los oráculos y la música de la lira, el segundo con la luz lunar, los misterios y la música de la flauta."Harrison, *Prolegomena*, 441.

bailan girando, tras de cruzar el impetuoso río Axio y también el Lidias, el que procura felicidad a los mortales, y el que --según dicen-- fertiliza la tierra de hermosos caballos con su espléndida corriente." ¹⁷

Música: La música de la primera estrofa puede ser igual o muy semejante a la de la segunda estrofa del párodo: ésta era una invitación a Tebas, ahora se trata de una invitación al río tebano, el cual no puede desconocer a Dioniso, puesto que ahí fue lavado al momento de nacer. (Probablemente la imitación de un ditirambo ritual) La música de la antiestrofa es totalmente diferente: es la airada respuesta del coro a Penteo, quien había amenazado con esclavizarlo. En ambas debe haber la ilustración mímica adecuada. (Es una imprecación y a la vez un himno de súplica). La música del épodo recobra la serenidad. Entra el tema de la caza en las montañas, pero en su aspecto bucólico, de alabanza a la naturaleza y, claro, de alabanza al dios.

ESTASIMO III

Acción: El coro expresa su deseo de secundar a las bacantes tebanas.

Actantes: Apoyo al Sujeto para que engañe al Oponente.

Expresión cantada: Kirk: 94 carácter eólico, con el gliconio como medida predominante - - - U U - U - . Dodds: 183-4, gliconio con variaciones. Lacroix: 281-83.

ESTROFA (862-876)

Semicoro -- "¿Podré finalmente mover mis pies desnudos en las danzas que durante toda la noche celebran a Baco? ¿Podré echar mi

¹⁷ Sitios relacionados con el culto a Dioniso; sobre la importancia de las montañas en las religiones místicas, véase Roux: 433-4.

cabeza hacia atrás, hacia el cielo lleno de rocío? ¹⁸ Como una cervatilla que retoza en la verde alegría de la pradera, cuando ha escapado al terror de ser cazada, fuera ya del alcance de las bien tejidas trampas y de los gritos del cazador azuzando a los perros de presa."

Semicoro -- "La bacante se lanza impetuosa por el valle del río y, fatigada por la veloz carrera, goza del lugar despoblado y del follaje umbroso del bosque reverdecido."

ESTRIBILLO (877-881)

"¿Qué es la sabiduría? ¿Cuál don más hermoso concedieron los dioses a los mortales que el de poner la mano vencedora sobre la cabeza del enemigo? Lo que produce honra siempre es bien recibido."

ANTISTROFA (882-896)

"Tarda en manifestarse, pero el poder de los dioses es infalible: castiga a los hombres arrogantes que, por sostener ideas aberrantes, no exaltan a los dioses. Pero éstos ocultan de mil maneras el paso del tiempo y atrapan al impío. Nada es mejor que reconocer y practicar la tradición y, sea lo que fuere la divinidad, cuesta poco creer en su poder; lo que se ha tenido desde antaño por costumbre existe desde siempre por naturaleza."

ESTRIBILLO (897-901)

"¿Qué es la sabiduría? ¿Cuál don más hermoso concedieron los dioses a los mortales que el de poner la mano vencedora sobre la cabeza del enemigo? Lo que produce honra siempre es bien recibido."

EPODO (902-911)

"Dichoso quien se salvó de la tormenta del mar y llegó a puerto; dichoso quien ha superado las adversidades. Son variadas las formas en que unos sobrepasan a otros en prosperidad y en poder; para mil hombres hay mil esperanzas: algunas culminan en la prosperidad, otras se desvanecen. Al que día tras día tiene una vida feliz debe considerársele bienaventurado."

Música: Después del largo y complejo Tercer Episodio, el estásimo correspondiente necesitaba ser sencillo. La música de la

¹⁸ "Hay un árbol sagrado cuyo nombre podría ser 'el lleno de rocío'. Era atendido por doncellas que realizaban la ceremonia del rocío; las jóvenes salían a recogerlo antes del amanecer, por sus poderes mágicos en cuanto al florecimiento y la salud... pues era la semilla fertilizante del dios celeste." Harrison, *Themis*, 172-73.

primera estrofa debe ilustrar --como el épodo del segundo estásimo-- una escena bucólica. Si el coro hizo mímica durante la narración del Mensajero, ahora cabría hacer una gesticulación idéntica, para marcar el paralelismo de la vida pacífica que llevan las bacantes en la montaña, cuando no están celebrando los ritos. (Hipérjema) El estribillo y el épodo pertenecen al género gnómico (quizá a este género corresponda la tranquila danza denominada *eméllia*); sin embargo, en el primero debe subrayarse el sentimiento de venganza que aquí se inicia y que más adelante predominará.

ESTASIMO IV

Acción: El coro celebra exaltado que Penteo cayera en la trampa.

Actantes: Anticipan la derrota del Oponente.

Expresión cantada: Kirk: Predominio del doctio: U - - U - (ocho unidades) "se empleaba para expresar excitación y emociones intensas, sea alegría o tristeza, o, como aquí, rabia y determinación." Dodds: 198-9. Lacroix: 283-4

ESTROFA (977-990)

Semicoro -- "Vayan, rápidas perras de la Furia, vayan hacia la montaña donde las hijas de Cadmo tienen su cortejo sagrado: incítenlas en contra del que, vestido de mujer, espía rabioso a las ménades. Su madre ha de ser la primera que, desde un promontorio rocoso o la cima de un árbol, lo verá espiondo y las convocará:

Semicoro -- "Oh bacantes, ¿Quién es este rastreador que ha venido de montaña en montaña tras las montarsces corredoras de la casa de Cadmo? ¿Quién lo ha engendrado? Pues no surgió de sangre de mujer, sino que alguna leona o las Gorgonas de Libia lo parieron."

ESTRIBILLO (991-996)

"Que se haga visible la Justicia, que venga blandiendo la espada y corte de un tajo el cuello del que no tiene dios, ni ley, ni justicia: al hijo de Equión, engendro de la tierra."

ANTISTROFA (997-1010)

"Dioniso, quien con creencias absurdas y un ánimo colérico está contra tus ritos (y también contra los de tu madre), quien con espíritu delirante y voluntad extraviada pretende dominar por la

fuerza lo inconquistable, será castigado con la muerte por sus creencias; en cambio, quien acepta sin titubeos, y como un simple mortal, lo que disponen los dioses tendrá una vida exenta de penalidades. No envidio la sabiduría; me complazco en buscar las cosas grandes y evidentes que conducen siempre la vida hacia el bien: ser piadoso día y noche, rechazar las costumbres que no estén sancionadas por la ley y honrar a los dioses."

ESTRIBILLO (1011-1016)

"Que se haga visible la Justicia, que venga blandiendo la espada y corte de un tajo el cuello del que no tiene dios, ni ley, ni justicia: al hijo de Equión, engendro de la tierra."

ÉPODO (1017-1023)

"Baco, muéstrate como un toro, o como una serpiente de muchas cabezas o como un león que exhala fuego. Ven con rostro risueño y laza al perseguidor de bacantes; déjalo sucumbir ante el mortífero tropel de las ménades."

Música: Este es el estásimo de la venganza divina y la música debe ser capaz de reflejar la intensidad de los sentimientos del Coro. La estrofa es extraordinaria; regresa al tema de la caza, pero ahora en su aspecto de crueldad y violencia. (Hipórfema) El estribillo es muy parecido al del estásimo anterior, aunque en un tono más fuerte. La antistrofa es góncmica. El épodo es ligeramente más tranquilo que la estrofa; ésta da lugar a la mímica, aquél a la danza. La gesticulación debe mostrar que la antistrofa y el épodo están dirigidos al dios.

ESTASIMO V

Acción: El coro celebra la victoria sobre Penteo.

Actantes: Muestran al Oponente (de segundo grado) su apoyo tanto al Sujeto como al Destinador.

Expresión cantada: Kirk: 119 ritmo docmiaco. Dodds: 220. Lacroix: 283.

(1153-1164)

Semicoro -- "Celebremos con danzas a Baco, celebremos con exclamaciones la desgracia de Penteo, engendro de una serpiente, el que se vistió de mujer, empuñó el bien adornado tirso y fue guiado por un toro a su desgracia."

Semicoro -- "Las bacantes tebanas entonaron un conocido himno de victoria, pero el himno terminó en lamentos y lágrimas. Magnífica proeza la de Agave: recoger el cuerpo del hijo con las manos goteando su sangre."

Música: Esta breve participación del coro bailando y cantando con alegría vengativa debe contrastar tajantemente con la narración que acaba de hacer el Mensajero sobre la muerte de Penteo. (καλλιόμοσ, calínicos: canto de victoria). Aquí cabría una danza con bastante mimica, paralela a la realizada cuando el Mensajero narró el desmembramiento de Penteo. El coro anticipa el treno de Agave sobre los restos del hijo. Esta es la ocasión para mostrar los dos aspectos de la música dionisiaca: el primer semicoro realiza una danza báquica, el segundo un lamento fúnebre. A pesar de que el parlamento es muy breve, quizá los movimientos coreográficos tuvieron bastante duración.

EXODO

Expresión cantada: Kirk: 140 ritmo de marcha. El mismo texto aparece en otras cuatro obras de Eurípides: "Alceste, Andrómaca, Helena y, ligeramente modificado, en Medea." Dodds: 242, breve cláusula anapéstica; anapesto: U U - (cuatro unidades). Lacroix: 285-6

(1388-1392)

"Muchas formas asume la divinidad y muchas cosas inesperadas realizan los dioses; mientras lo que se espera no se cumpla, para lo improbable el dios encuentra el camino. Así ha resultado en esta ocasión."

Música: Brevíssimo canto de tipo gnómico que, aunque debiera ser alegre porque el cortejo ha logrado su objetivo, está en realidad impregnado de tristeza. El coro sale de la orquesta tañendo sus instrumentos.

EPILOGO

Parece ser que el teatro griego se representa cada vez menos y, cuando llega a cobrar vida en el escenario, generalmente es a través de unas cuantas obras: *Edipo*, *Medea* o *Electra*. ¿Quién ha presenciado *Las Bacantes*? ¿Acaso ya no tiene nada que decir al público del siglo veinte? Quizá productores y directores piensen que una problemática religiosa --y de una religión extinta-- ya no interesa, o que el conflicto de poder entre Iglesia y Estado es mucho menos llamativo que los conflictos internos de esos personajes que siguen vigentes después de casi venticinco siglos. Es posible que el tema haya perdido actualidad; sin embargo, por sus grandes posibilidades escénicas: ritmo de la acción, vestuario y coreografía, creo que *Las Bacantes* debería ser una de las piezas preferidas, pues permite el lucimiento de todo el conjunto: del director y su equipo, de cada uno de los actores y, principalmente, del coro, que en la mayoría de las puestas en escena resulta un peso muerto más que un elemento vital.

A pesar de que un texto dramático, al igual que la partitura de una sinfonía, sólo tiene existencia verdadera cuando son puestos en práctica por un conjunto de personas ante un público, lo que se ha propuesto en esta obra es una *lectura activa*, una puesta en escena imaginaria o virtual, cuyo fin sería revivificar el texto para entenderlo y gozarlo al máximo. Aun cuando la Semiología teatral no ha podido construir todavía un sistema abarcador y riguroso que permita analizar la producción de diferentes épocas y países, los estudiosos han dado ya muchos pasos en múltiples direcciones. El modelo modificado de Kozzan puede servir para ordenar y jerarquizar sea los componentes de una obra o de las obras de un mismo autor --si se quiere estudiarlas en conjunto-- sea las obras de diferentes autores o de diversos géneros o épocas, a fin de hacer una comparación sistemática.

Ciertamente un cuadro de esta naturaleza no puede dar razón de la complejidad semántica del hecho teatral en sí, ni propone categorías estéticas, pero si el lector considera que se ha formulado un "texto escénico" coherente, a partir de las acotaciones inmersas en el texto dramático, quiere decir que el modelo sí cumple una función útil y práctica.

La comprensión de los estudiosos occidentales de la poesía griega, es decir, de la unidad palabra-melodía, se ha visto opacada por dos tendencias en la interpretación: 1) la que decide prescindir de toda consideración musical y equipara la métrica con la rítmica y 2) la que acepta al pie de la letra los juicios que emite Platón sobre la música.

En cuanto a la primera, habría que tomar en consideración lo que dice James A. Winn ¹: "Estudiar la poesía griega atendiendo sólo al metro, la asonancia y la aliteración, sin tomar en cuenta la forma en que estos recursos pueden ser afectados por el acento y la entonación, es como tratar de analizar una pintura valiéndose de una fotografía en blanco y negro." (p. 7) Si bien es cierto que hemos perdido la música y nos es imposible reproducir la forma en que se pronunciaban las sílabas de diferente longitud, sus acentos y el ritmo de frase, esto no quiere decir que desatendamos lo que sí sabemos al respecto o lo manejemos como un arcano: algo que sólo los griegos fueron capaces de hacer y, por lo tanto, no puede entenderse por comparación. La teoría musical es ciertamente difícil de desentrañar, pero la composición melódica en sí era un acto tan común y natural entre los griegos como entre cualquier otro pueblo. En la actualidad son muchas las etnias que aún hacen poesía cuantitativa y a menudo la acompañan con música modal. ¿Por qué no acudir a ellas para comprender ese mundo sonoro? A los estudiantes y los especialistas en Filología clásica les sería sumamente beneficioso escuchar recitaciones y

¹ *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music.* Yale University Press, New Haven, 1981. En su primer capítulo: *The Poet as Singer: The Ancient World.*

cantos en Sínscrito o sus lengua derivadas; se eliminarían prejuicios y lo que se ignora por lo menos resultaría menos extraño. Así, cuando se lee un poema o una tragedia, uno puede imaginar el ámbito de sonidos al que pertenecen, en vez de condenarlos al silencio.

La segunda tendencia quizá sea aún más difícil de erradicar. El secular culto a Platón parece inamovible. No se trata de cuestionar su capacidad como pensador, filósofo o escritor, sino como musicólogo y crítico musical. Lo que dice acerca de la teoría, principalmente en el *Timeo*, es una reproducción de las doctrinas pitagóricas que le enseñara su maestro Damón, las cuales, como ya señalamos en el Capítulo V, no tenían como fin establecer los principios de un arte, debían acomodarse a una construcción mental más cercana a la numerología que a la astronomía. En cuanto a su crítica, ésta tiene una finalidad ética, no una estética: él juzga como pedagogo, estadista, legislador y censor, según consta en estos tres pasajes de *Las Leyes*:

vii, 802-B: En cuanto a los cantos y las danzas, esta es la forma en que deben disponerse... Para examinarlas y seleccionarlas pediremos el consejo de poetas y músicos, y sacaremos provecho de sus conocimientos musicales; sin embargo, no confiaremos en sus gustos o deseos, con muy raras excepciones.

ii, 698-B: ...quienes buscan el más bello canto deben buscar no la música más agradable, sino la que es correcta.

iii, 699-A: No es en el teatro donde el verdadero juez debe aprender a juzgar [la música], pues ahí será aturdido por el tumulto del público y su propia inexperiencia.

Por fortuna, los artistas suelen desentenderse de las críticas conservadoras y las reglamentaciones estrechas; músicos y poetas griegos continuaron enriqueciendo y renovando su arte, sin importarles el disgusto platónico por la mezcla de géneros y el arte teatral "populachero". Pero los filólogos no han mostrado la misma independencia, y siguen repitiendo que tal o cual intervalo no existe y que el modo dorio es moral, pero otros ¡horror! son excitantes. Si a esta forma de estudiar la música, desdeñando a la música, agregamos el prejuicio de quienes creen que la polifonía

es mejor o más avanzada que la heterofonía, la posibilidad de comprensión se aleja aún más. Por ejemplo, no faltan filólogos que alaban a Aristóxeno porque al dividir la escala en 24 tonos de igual magnitud estuvo a punto de "descubrir" la escala temperada ¡y eso hubiera representado un avance para la música griega! ¿Por qué no aceptar que ambas formas son válidas y ambas capaces de producir frutos perfectos, aunque diferentes? La polifonía se ha desarrollado en un sentido, la heterofonía en otro; en palabras de Farmer (*The Music of Islam*, p. 471): "Los musulmanes han avanzado en su armonía horizontal tanto como el Occidente europeo ha avanzado en la armonía vertical; pero en otra esfera lo ha sobrepasado: en los 'latidos del corazón de Dios', como llaman los musulmanes a sus infinitos, inabarcables ritmos." Espero que los conceptos vertidos en el Capítulo V y el análisis de las partes corales hayan servido como acicate para romper esas barreras culturales y para no dejar que se pierda lo aún recuperable del componente musical.

El amplio contexto mitológico dado en el Capítulo II y parte del V tuvo como fin que se entendiera cabalmente el rito de Dioniso, germen del teatro y tema de *Las Bacantes*. De ninguna manera se afirma que los diferentes grupos griegos que se asentaron en la Hélade no hayan llevado consigo un conjunto de creencias religiosas --propias de la etnia indoeuropea de la que formaban parte-- sino que es obvio que dichos grupos estaban muy abiertos a incorporar los conocimientos, técnicas y religiones de las antiquísimas y muy desarrolladas culturas que encontraron ya establecidas en la cuenca oriental del Mediterráneo. Si algo distinguió a los griegos fue su eclecticismo religioso; absorbieron con singular rapidez tanto a ciertas divinidades del sustrato cretomicénico como a las asiáticas (a su vez mezcla de diversos elementos sumerios, semitas, hititas, tracofrigios, etc.) y egipcias.

Parece ser que a los estudiosos occidentales les resulta incómodo tal eclecticismo, pues la visión idealizadora de los

griegos se aviene mal con que éstos no sólo fueran politeístas, sino que además creyeran en todo tipo de espíritus, monstruosos seres híbridos, así como prácticas mágicas y ritos mistericos. Creencias que, por otra parte, no fueron exclusivas de la época arcaica o finales de la alejandrina, sino que también eran compartidas por intelectuales del siglo V, como Pitágoras y sus discípulos, quienes a la par que creaban los fundamentos de las matemáticas los mezclaban con la numerología y un misticismo de tipo órfico. Lo cual no constituía una anomalía, sino, por el contrario, era la forma característica de manejar el conocimiento en las culturas de la Antigüedad, donde ciencias, técnicas y creencias no estaban delimitadas, como en la actualidad.

El Occidente cristiano, enfrentado a las religiones orientales, ha entendido el concepto de "unión de los contrarios" como una dicotomía o bipolaridad, cuando en realidad se trata de la infinita gama de posibilidades implícita en acciones, fenómenos, divinidades, etc. Por ello resulta empobrecedora esa tan gustada oposición entre "lo apolíneo" y "lo dionisiaco", pues Apolo y Dioniso participan ambos tanto del mundo olímpico como del ctónico. Ciertamente Apolo es el dios del orden, la ley y la purificación, pero en él conviven otros dioses: *Apulunas*, la divinidad hitita "que custodia las puertas"; *Hyákynthos*, dios local de la vegetación; *Fóibos*, "el claro o luminoso", contrapartida de la diosa ctónica *Fóibe*, la luna; y recibe los apítetos *Lýkeios*, "el licio" y *Lýkios*, nuevamente, "el luminoso". Es importante subrayar el concepto que Eurípides tenía de ellos: así como el coro de bacantes asiáticas narra el nacimiento de Dioniso, de la misma manera el coro de *Ifigenia en Táuride* expone el de Apolo:

Estásimo iii

1234 Leto ² engendró antaño a un hermoso infante en Delos.

1239 llevo a su hijo...a la cima del Parnaso, donde se celebran los ritos de Dioniso.

1245 Ahí una descomunal serpiente, con dorso de escamas

² Forma griega de una diosa Licia, denominada *Lada*

- iridiscuentes y color de vino, se ocultaba a la sombra de un frondoso laurel. El monstruo, hijo de la Tierra, custodiaba el oráculo subterráneo.
- 1240 Pero tú, siendo un recién nacido... la mataste, Oh Febo, y te apoderaste del oráculo sagrado.
- 1260 Cuando Temis, hija de la Tierra, fue despojada por ti... Gea procreó los nocturnos fantasmas del sueño, dio a conocer a los hombres las cosas pasadas, presentes y futuras a través del sombrío ensueño; así, Gea --vengando a su hija-- arrebató a Febo los honores del oráculo.
- 1270 Con presteza se dirigió el dios al Olimpo... y pidió a su padre Zeus que anulara el enojo de la diosa.
- 1280 [Zeus accedió y] concedió de nuevo a Loxias los honores, a fin de que la multitud de griegos y extranjeros que frecuentan el oráculo tuviesen confianza cuando él cantara sus profecías.

Eurípides pone de manifiesto que Apolo es tan recién llegado como Dioniso y, como éste, se mueve en un entorno de diosas de la tierra. No es suyo el laurel, ni es suyo el oráculo; a pesar de que el padre de los dioses "legaliza" su usurpación, lo cierto es que él nunca canta directamente sus profecías, debe hacerlo a través de una sacerdotisa, la Pitia (parecida a las sibilas de origen anatolio), la cual no emite juicios razonados --como se esperaría de la vocera de un dios del orden-- sino acertijos en estado de trance o posesión. Por eso Apolo recibe el sobrenombre de *Loxias*: "el oblicuo, el ambiguo, el equívoco". Apolo es un dios plurivalente, de la misma manera que Dioniso es *δεινότατος*, *ἑπιόντατος* o *ἑπιόντατος* (*deinótatos*, *anthrópousi d'epiótatos*): el dios "más terrible, pero el más benévolo para los hombres." (Bac., 861)

El énfasis interpretativo no está en los extremos que se tocan, sino en la gradación de hechos que acabará por tener sus extremos, en la metamorfosis gradual que sufren los personajes. Señala acertadamente Kitto (*Greek Tragedy*: 379) que "el coro muestra que Dioniso no es indiferente a la moralidad, pero ese no es su terreno... él es no-moral y, especialmente, no-racional. Su tarea no consiste en inculcar castidad o sobriedad, ni tiene por qué obedecer las leyes de nuestra razón." Por eso mismo el dios no es justo ni injusto: responde a imperativos divinos, indiferentes

a la breve vida de los mortales: "Desde muy antiguo mi padre Zeus aprobó estas cosas" (1349). Además, no en balde tiene como sobrenombre el de *Lysios*: "el que desata o libera"; él es capaz de disolver los límites, de que sus ritos sean alegres, suaves, violentos, terribles y deriven en la muerte o en la instantánea inmortalidad del éxtasis; de que su locura induzca lo mismo al delirio sagrado que a la enajenación asesina.

En el análisis de *Las Bacantes* es normal que el dios del drama atraiga casi toda la atención; sin embargo, sería necesario estudiar con más detenimiento a su oponente, a su primo Penteo, como él ligado a la Tierra y las serpientes. Los estudiosos de esta obra suelen describir a Penteo con tintas muy oscuras. Walcot, por ejemplo, se hace eco de esta visión: "Ha sido señalado por Dodds (p. xi) que Penteo se presenta como 'el típico tirano de las tragedias', puesto que carece de control sobre sí mismo, está dispuesto a creer los peores rumores, es brutal con los indefensos y se apoya tontamente en la fuerza física para resolver problemas espirituales. Estas características generales están complementadas por dos rasgos particulares: un absurdo orgullo racial y la curiosidad sexual de un voyeur". (p. 54) Creo que esta es una exageración indebida, y que minimizar de tal manera al oponente del dios es, por una parte, cancelar prácticamente la importancia y trascendencia de su agón y, por otra, arriesgar que el lector/ espectador no sienta piedad por su sacrificio y, en consecuencia, que no se produzca en él una verdadera catarsis. Me parece mucho más atinada la forma en que lo ve Segal³: "Tan violento como es, tan extraviado como pudiera estar, Penteo es el más honesto, puesto que actúa de acuerdo con la integridad de su propia opinión, más que por motivaciones ulteriores." (p. 306)

Efectivamente, Penteo, en cuanto simple mortal, carece de los medios para saber que se está enfrentando a un nuevo dios; desde su perspectiva, el hijo de Semele comete el peor acto de *hýbris*

³ Su libro, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, contiene sin duda la más completa y detallada interpretación de esta obra.

(soberbia) imaginable: siendo un hombre pretende hacerse pasar por un semidiós. En cuanto rey, jefe del ejército y sumo sacerdote tiene la indeclinable obligación de preservar el orden público y rendir culto a los dioses tutelares de su reino; como cabeza de una sociedad de supremacía masculina no puede permitir que las mujeres tebanas, rebelándose a las leyes ciudadanas, se vayan solas a la montaña, ni que un grupo de mujeres extranjeras intente persuadir a la población tebana de que acepte a un dios desconocido y peligroso; peligroso porque concede un lugar preponderante a las mujeres en su culto y también da cabida en él a todas las clases sociales. Penteo es tan tirano como todos los reyes de su época; su error (la *hamartía* aristotelica) --nacido de la inexperiencia juvenil-- es ser demasiado obcecado: su rigidez mental no le permite tomar conciencia de las pruebas que se le están presentado ni advertir los cambios que se están produciendo en su comunidad. Cabe pensar que el Eurípides ya anciano y exilado personifica en Penteo a la sociedad ateniense conservadora, incapaz de asimilar las nuevas tendencias literarias y musicales que, finalmente y al igual que Dioniso, acabarían por imponerse.

La poesía homérica, afirma Segal (p. 311), "permite olvidar las penas, pero también revive los antiguos sufrimientos; está entre el placer y el dolor, entre el olvido y la memoria." La poesía de la Tragedia comparte esta característica, pero, de nuevo, no se limita a los extremos, y *Las Bacantes*, en especial, añade un cúmulo de ambivalencias, transformaciones, reversiones, etc., que la hacen singularmente compleja e interesante:

- Dioniso y Penteo son antagonistas; sin embargo, siendo miembros de la misma familia, entreambos la destruyen. Penteo es un efébo que experimenta un rito de transición (*rite de passage*) fallido: se transforma en mujer y en animal, pero no logra llegar al estado final, el de hombre adulto. Él, que ha negado a Semale, acaba convertido en león, el animal de la Diosa Madre. Acepta portar el atavío dionisiaco para confundirse con las bacantes tebanas, pero

éstas no lo reconoce como tal; ven primero lo que es en realidad: un espía, y después, en el delirio, a un animal de caza. Acteón y Fenteo son los cazadores convertidos en presa: el primero de los perros de Artemisa, el segundo de las perras de la furia dionisiaca.

- El cambio de vestimenta significa inversión de sexos, inversión de funciones e inversión de poder: Fenteo rechaza el atuendo porque no ha sido iniciado, para él representa sólo la pérdida de su masculinidad. Las tebanas dejan la ciudad y sus labores femeninas --ya no sostienen a sus hijos en brazos y sus manos no se ocupan en la rueca y el telar-- sino que en la montaña emplean esos brazos-manos-dedos de afiladas uñas como herramientas para desgarrar animales y desenraizar árboles. Agave regresa a Tebas no llevando en brazos al hijo --como Dioniso hizo creer a Fenteo-- sino como un cazador victorioso, y termina acomodando con sus manos los restos desmembrados del hijo sacrificado. Dioniso llega a Tebas como extranjero y disfrazado de extranjero; en el transcurso de la obra sufre una serie de metamorfosis: es el recién nacido engendrado por el rayo y parido dos veces, el joven feminoides, el persuasivo bacante y un toro, antes de su epifanía final, ataviado ya como dios adulto y todopoderoso, como un dios local. Cadmo, por su parte, es el "sembrador" de la raza tebana y el constructor de Tebas; si bien acepta --por conveniencia más que por convencimiento-- el atuendo bíquico, en el exodo es probable que reaparezca vestido normalmente, puesto que ya se ha disuelto la ilusión y ahora debe partir al exilio como extranjero. Un destierro aun más infausto espera a Agave, sus hermanas y comitiva, pues ni siquiera se especifica el lugar donde habrán de dirigirse (cosa extraña en la Tragedia). Si ya no cuentan con miembros varones de su familia que las tutelen y no existe un huésped que las proteja, como mujeres solas tienen como único destino la esclavitud o la muerte. Si vistieron como bacantes habría esperar que al final se incorporaran al grupo de bacantes asiáticas; sin embargo, sólo fueron instrumento de Dioniso, fueron

bacantes en apariencia, no en esencia.

- El verbo más empleado es *ver*, con todos los sentidos afines: contemplar, mostrar, parecer, revelar, espiar. En la realidad escénica tiene tanta o más importancia lo no visto/ mostrado verbalmente, que lo visto de manera directa; el primer espacio es la montaña, centro del poder divino, el segundo es el palacio, centro del poder humano. En el éxodo se reunirán mediante la epifanía del dios, que marca la sujeción de las leyes humanas a las divinas.

El fin (*τέλος*, *télos*) de la obra se produce cuando el dios logra su propósito (*τέλος*): Agave sale de su estado no racional y, con ella, el público sale de su ilusión teatral: una vez que como "pueblo tebano" ha aceptado la nueva religión, como espectador ha experimentado una catarsis.

Una vez que se ha hecho todo este esfuerzo de interpretación --el cual conlleva conocer la historia de la escritura y transmisión del texto, las diversas formas en que puede traducirse y criticarse, el contexto cultural en que se creó más los contextos culturales desde los cuales se analiza y también los diversos enfoques con los que puede ser estudiado-- cabe decir que se conoce *Las Bacantes* de Eurípides y, en menor medida, al dramaturgo. No creo que después de tal esfuerzo de interpretación haya quien sostenga que es un autor "menor" o que con él se inicia la "decadencia". La etiqueta de *decadente* esconde, en general, un error de apreciación: algunos sostienen que el griego helenístico es decadente en relación con el ético del período clásico... pero las lenguas evolucionan o mueran por desuso; sin embargo, la lengua griega sigue siendo el instrumento de comunicación de once millones de personas y vehículo literario de un buen número de artistas, entre ellos dos premios Nobel de poesía: Seferis y Elytis. ¿Acaso el siglo de Fericles es decadente porque no surgió un Homero o una Safo? Es cierto que Alejandria no contó con filósofos de la talla de Platón, pero Atenas tampoco tuvo un desarrollo en el campo de la ciencia comparable con el que cobijó

el Museo alejandrino. Cada época, cada autor tiene su propia valía; Eurípides no es el destructor del género teatral, sino un innovador de estructuras poético-musicales; además, los simples personajes-tipo en sus manos empiezan a convertirse en verdaderos personajes con profundidad psicológica y voluntad propia. Si sus innovaciones no tuvieron continuadores de importancia y el teatro heleno no siguió evolucionando por el mismo sendero iniciado casi un siglo antes, se debió a los profundos cambios ocurridos en Atenas a causa de la hegemonía espartana y la conquista macedonia.

Terminare con las palabras que los propios griegos dedicaron a uno de sus dramaturgos preferidos. Edmonds reproduce (*Lyra Graeca*: III, 323-3) el pasaje de la *Vida de Eurípides* que dice: "Fue enterrado en Macedonia, pero había un cenotafio dedicado a él en Atenas, con esta inscripción escrita por el historiador Tucídides o por el poeta lírico Timoteo:

Su cuerpo yace en Macedonia, donde terminó su vida,
pero el monumento de Eurípides hoy es la Hélade entera.
Nació en la ciudad de Atenas, la Grecia de la Grecia,
y una multitud le agradece haber obtenido tanto placer
mediante sus Musas."

... CRONOLOGIA *

- 534 1er. concurso de tragedias en las Grandes Dionisiacas
 509-8 1er. concurso de ditirambos en las Gr. Dionisiacas
 550-49 1er. concurso de actores trágicos en las Gr. Dion.
 442-40 1er. concurso de comedias en las Leneas
 442 1er. concurso de actores cómicos en las Leneas
 440-30 1er. concurso de tragedias en las Leneas
 440-30 1er. concurso de actores trágicos en las Leneas
 420-17 Los actores trágicos en las Gr. Dionisiacas son aun
 adjudicados a un mismo poeta
 387-386 Primera reposición de una tragedia antigua en las G. D.
 324-41 Reposición regular de tragedias antiguas en las G. D.
 341-40 Los actores trágicos en las G.D. representan por sorteo
 una pieza de cada poeta
 340-39 Primera reposición de una comedia en las G.D.
 329-25 Primer concurso de actores cómicos en las G.D.
 338-26 Reformas de Licurgo. Edición oficial de los grandes
 poetas dramáticos. Construcción en piedra del teatro de
 Dioniso en Atenas
 150 d. de n.e. Supresión de concursos de obras nuevas
 413 últimos testimonios sobre actores griegos

* Datos obtenidos en Ghiron-Bistagna, pp. 299-300

Cronología de principales autores y músicos

fl. c. 534	Tespie		
fl. c. 500	Epicarmo		
fl. c. 500	Frinico		
fl. c. 496	Pratinas		
525-456	Esquilo		
495-406	Sófocles		
480-406	Eurípides	480-413	Melanipides
448-380	Aristófanes	fl. 450	Frinis
		450-390	Cinesias
		447-357	Timoteo
		436-380	Filoxeno

Sucesos históricos de la época de los tres principales dramaturgos: 490: Batalla de Maratón, 479: Derrota de los persas en Platea, 459-46: Guerras del Peloponeso, 442: Pericles en el pináculo de su poder, 415: Expedición a Sicilia, 412: Revuelta de los aliados de Atenas. 404: Rendición de Atenas, hegemonía espartana.

GLOSARIO

Los criterios de trasliteración están explicados en el Prólogo. Los términos aparecerán agrupados por temas.

ESTRUCTURA DE LA TRAGEDIA

- agón - combate, discusión, certamen, lucha; proceso; juego
anagnórisis - reconocimiento o revelación en un momento crítico
antilabé - diálogo entre actores donde cada uno pronuncia la mitad de un verso
antistrofé - antistrofa (segunda parte de un sistema estrofico)
apanguelia - narración
apanguélio - narrar, referir, relatar, describir; recitar de memoria; describir
apolelymenon - sin estructura estrofica
cátharsis - catarsis, purificación
comós - diálogo cantado entre un actor y el corifeo o el coro
desis - nudo de la acción
diéguema - relato
diéguesis - narración, relato, exposición
drama - acción, acto; acción representada, tragedia
embólisma - insertado, intercalado; canto coral independiente; intermedio teatral
episodio - parte dialogada entre dos cantos corales
epodos - epodo (parte concluyente de la triada estrofica, en un metro distinto); refrán, estribillo
éxodo - parte final de la Tragedia. salida de los coreutas
joricón - partes corales o líricas
lysis - desenlace de la acción
mimesis - imitación
mythos - leyenda, mito, fábula; trama
paraspigrafe - dirección escénica; acotación; indicación marginal
párodos - camino; entrada del coro; primer canto del coro
pathos - emoción, sentimiento, pasión, sufrimiento
peripeteia - peripecia; crisis en que la acción produce un resultado contrario o inesperado
práxis - acción
prokerygma - anuncio o proclamación de la aparición del coro
prólogo - preámbulo; monólogo explicativo al inicio de la Tragedia
prosimon - preludio; invocación con que se inicia un himno
resis - parlamento; discurso extenso
stísimon - canto coral
stijos - fila, línea, hilera; verso
stijomythía - diálogo en el que los actores pronuncian un verso a la vez
strofé - vuelta; estrofa (primera parte de un sistema estrofico)
sýstema - conjunto; unidad métrica formada por estrofa y antistrofa

EDIFICIO TEATRAL

- brontéion - utensilio de tramoya para imitar el trueno
enkýklima - plataforma móvil de tramoya
loguéion - lugar desde el cual hablaban los actores; escenario
mejané - máquina de tramoya, especie de grúa que permitía transportar a un dios o un personaje: *theós apo mejanés* (*deus ex machina*)
orjéstra - lugar desde el cual el coro hacía sus evoluciones; orquesta
paraskénion - cuarto lateral adosado a la skené, situado al extremo del escenario
proskénion - entrada de una tienda; proscenio
skéné - tienda de campaña; escenario; pared que divide el interior del edificio y el escenario
skeníkévomai - representar un papel; fingir; hacer creer
skenografía - escenografía; pintura en perspectiva; descripción dramática
théatron - teatro, lugar en el que se realiza un espectáculo
theíomai - ver, mirar, contemplar, observar
theatés - espectador
theátrisma - representación teatral
theologuéion - piso superior del edificio, desde el cual hablaban los dioses; plataforma
thyméle - altar; estrado; altar en la orquesta teatral

ACTORES DIRECCION

- cofé prosopa - personajes mudos
coryféios - corifeo, jefe y representante del coro
deuteragonistéas - segundo actor, deuteragonista
didáskalos - poeta-instructor; quien ponía en escena
éxarjos - exarconte; quien da la señal para iniciar el canto; director; quien conduce el ditrambo
fonaskia - lecciones de dicción
hypocrités - el que da una respuesta, explica, interpreta; actor, declamador
hypodidáskalos - instructor de coros de obras antiguas
léxis - elocución; dicción
joregós - corega, jefe del coro, conductor
joreguia - cargo de director; gastos de la función teatral
joreutéas - coreuta, el que figura en un coro
jorodidáskalos - maestro de baile, instructor del coro
jorós - coro, conjunto de cantantes y bailarines
parajorégema - personaje accesorio, comparsa
protagonistéas - primer actor, protagonista
synagonistéas - ayudante, asistente del actor; actor de reparto
tejnites - artesano, artista; cómico, comediante. En plural, tejnítai: actores agrupados en una asociación
tragodés - poeta o actor trágico
tritagonistéas - tercer actor, tritagonista
thiasos - grupo que celebra a un dios con bailes y cantos

VESTUARIO

- cóthornos - coturnos, botas de piel de suela gruesa y atadas a la pantorrilla; exclusivas del teatro
himatiomísthes - quien confeccionaba el vestuario
mitra - turbante, venda, mitra, cofia
nebrís - piel curtida de algún animal, usada a guisa de capa por los seguidores de Dioniso
oncos - grueso, abultado, hinchado; peluca de los actores
prósopon - cara, rostro; careta, máscara; papel teatral; persona; actor
skevé - aparato; arrao. Traje, vestimenta; moda
skeupoioís - fabricante de máscaras, muebles, trajes y utilería teatral
sýrma - vestido de manga larga y cola, exclusivo del teatro

MUSICA E INSTRUMENTOS

- agoqué - tempo; velocidad de ejecución
ameibómenai - canto antifonal o responsorio; alternancia de canto e instrumento
asma - canto, canción, cántico
asmatokímptes - torneador de cantos, se decía de los poetas trágicos y líricos
auletés - tañedor de cálamo, auleta
aulodía - canto acompañado por el cálamo
aulós - instrumento de viento formado por dos cañas y una embocadura con un lengüeta simple o doble; cálamo
diástema - intervalo: espacio entre dos sonidos de diferente entonación (tono, semitono, cuarto de tono/ 4a., 5a., 8a., etc.)
dithýrambos - ditirambo, canto en honor a Dioniso, ejecutado por un coro circular y acompañado por el cálamo
eleguía - lamento acompañado por el cálamo; metro elegíaco
ethos - carácter; sentimiento producido por una composición musical; posteriormente, carácter moral
evohé - cántico exultante en honor de Dioniso
foné - voz
guénos - género (diatónico, cromático, enarmónico)
harmonía - ajuste, unión; proporción; octava o conjunto de dos tetracordios
hýmnos - canto de alabanza en honor a un dios
jrénos protos - tiempo primario; unidad de medida
jrénoi podikoi - tiempos marcados: *thesis*, tiempo fuerte; *arsis*, tiempo débil
kálamos - caña con que se fabricaba el *aulós*
kithára - instrumento de cuerda; cítara de concierto
krémbala - instrumento de percusión, tipo castañuelas
krótala - instr. de percusión, tipo castañuelas
krúpala - trozos de madera con los que el exarconte marcaba el compás

krúsis - música instrumental; acompañamiento
 kýmoala - instr. metálico de percusión, cimbales
 lýrikós - poeta lírico
 miqadis - instrumento de cuerdas pareadas y afinadas en octavas,
 especie de arpa de alrededor de veinte cuerdas
 magadizein - coro que canta en octavas
 melodós - poeta lírico
 melopoia - composición musical, melopea
 melopoís - autor de música y poesía; compositor
 metabolé - modulación o cambio de metro, escala, ritmo, etc.
 métron - medida de versos; distribución de sílabas largas y breves
 parapatálogé - recitativo con acompañamiento musical
 poietés - poeta; compositor; creador, inventor; escritor
 raga - equivalente a "modo o tropo" en la música de la India
 rémbos - pieza de madera atada a una cuerda que, al hacerla girar,
 imitaba el mugido de un toro
 réotron y répalon - instr. musical de los Coribantes: timbal,
 atabal o tímpano
 rythmós - medida de tiempos, regularmente acentuados y ejecutados
 a cierta velocidad
 siringa - instrumento de viento, propio de la música popular
 shrutis - divisiones microintervalicas de la música de la India
 tala - equivalente a "rythms" en la música de la India
 treno - canto fúnebre o lamento
 tetrájordos - conjunto de cuatro cuerdas, donde las dos extremas
 están a la distancia de una cuarta; tetracordio
 tirso - los seguidores de Dioniso los emplean como instrumentos de
 percusión; marcan el compás golpeando el suelo
 tragedia - canto del macho cabrío; canto en las fiestas
 dionisiacas; tragedia; canto dramático; canción
 tropo - modo; melodía, tono (dorico, frigio, lidio, etc.)
 týmpanon - instr. de percusión, especie de pandero o tamboril

DANZA Y MIMICA

bakjeia - bacanales; danzas báquicas
 ballizo - en Sicilia y Magna Grecia; bailar (de donde ballet)
 callinicos - canto-danza de victoria
 cordax - danza cómica
 crotos - saltar
 ctype - zapatear
 emelia - baile mesurado de la Tragedia
 fora - paso de baile
 guéranos - danza cretense de jóvenes en forma de espiral
 gymnopaidia - gimnopedía, danza espartana de jóvenes desnudos
 hyménaios - canto-danza nupcial; himeneo
 hypopsoro - tronar o chasquear los dedos
 hyperjema - canto-danza en el que predomina la mimica
 jeironomia - gestos; movimiento acompasado de brazos y manos
 joreo - danzar, bailar
 kybisteté - saltarín, acrobata, volatinero
 molpé - canto y danza

orjéo - hacer bailar, ejecutar una danza o pantomima; saltar
órjesis - danza, pantomima
orjéstés - bailarín, maestro de baile
orjéstria - bailarina
palmó, pedilo - paso de baile
pedío - saltar, hacer piruetas
pirrije - pirrica, danza de hombres armados
sikynis - danza del drama satírico
sjéma - posición
stréfo - girar, dar vueltas
tyrbasía - danza tumultuosa en honor a Dioniso

Disposición de los bailarines en diferentes bailes:

en círculo con las manos entrelazadas: ὄρχος, ὄρχος

en fila: στῆλη, stíje

en ronda, en torno a un altar o estatua: χορός ο κύκλιος, jorós o kýklios

en espiral, ἑλίξ, hélix, enrollando y desenrollando: περιλήξεις / ἀνελήξεις, perielíxeis / anelíxeis

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (comp.) *El teatro y su crisis actual*. Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1969
- Adrados, F. R. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Ed. Planeta, Barcelona, 1972
- Arnott, P. *Greek Scenic Conventions in the V C.* Clarendon Press, Oxford, 1962
- *An Introduction to the Greek Theatre*. Mac. Millan, London, 1965
- Artaud, A. *Le théâtre et son double*. Gallimard, Paris, 1964
- Barthes, R. "Introducción al análisis estructural de los relatos.", en *Análisis estructural del relato*. Premià Editores, México, 1990. pp. 7-38
- Beye, Ch. R. *Letteratura e pubblico nella Grecia antica*. Ed. Laterza, Roma, 1979
- Bieber, M. *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton University Press, New Jersey (1939) 1971
- Bogatyrev, P. "Les signes du théâtre", en *Poétique*, Ed. Seuil, no. 8, 1971. pp. 517-530
- Brower, R. (comp.) *On Translation*. Oxford University Press, New York, (1959) 1966. "Seven Agamemmons", pp. 173-95
- Calasso, R. *Las bodas de Cadmo y Harmonía*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1990.
- Culler, J. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, New York, 1981
- Chatman, S. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell Univ. Press, Ithaca & London, 1978
- Decharme, P. *Euripides and the Spirit of his Dramas*. Kennikat Press, New York (1906) 1908
- Díez Borque, J.M. "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro Español", en *Semiología del Teatro*. Ed. Ensayos/Planeta, 1975
- Dodds, E. R. *The Greeks and the Irrational*. Univ. of California

Press, Berkeley (1951) 1963

- Edmonds, J. M. *Lynce Graeca*. Loeb Classical Library, London, 1964
- Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Methuen, London, 1980
- Eliot, T.S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Methuen, London, 1948.
- Fischer-Lichte, E. "The Dramatic Dialogue -- Oral or Literary Communication?", en Schmid, H. pp. 137-173
- Fraser, J.G. *Adonis, Attis, Osiris*. University Books, New Hayde Park, New York, 1961
- Gaster, H. Th. *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*. Anchor Books, Doubleday, New York, 1961
- Gentili, B. *Theatrical Performances in the Ancient World*. J.C. Gieben, Amsterdam, 1979
- Ghiron-Bistagne, P. *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Les Belles Lettres, Paris, 1976
- Golomb, H. "Music as theme and as Structural Model in Chekhov's *Three Sisters*", en Schmid, H. pp. 174-196
- Greimas, A. J. *Sémantique Structurale*. Librairie Larousse, Paris, 1966
----- *Du sens. Essais sémiotiques*. Ed. du Seuil, Paris, 1970
- Guthrie, W.K.C. *The Greeks and their Gods*. Beacon Press, London (1950) 1955
- Harrison, J.E. *Themis. A study of the Social Origins of Greek Religion*. Meridian Books, New York, (1912) 1962
----- *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Meridian Books, New York, (1903) 1960
- Hignet, G. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford Univ. Press, New York, 1949. 2 vols.
- Jansen, S. "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique", en Schmid, H. pp. 254-289.
- Keith Peacock, D. "The Play-Text, Theatrical Dynamics and the Status Interaction", en *Theatre Research International*.

Vol. 9, no. 1, 1964. pp. 39-49

- Kerr, W. *Tragedy and Comedy*. Simon and Schuster, New York, 1968
- Kirk, G.S. *The Nature of Greek Myths*. Penguin Books, Great Britain, 1974
- Kitto, H.D.F. *Form and Meaning in Drama*. Methuen, London, (1956) Paperback, 1960
----- *Greek Tragedy*. Methuen, London (1939), 1978
----- *Poiesis. Structure and Thought*. Univ. of California Press, Berkeley, 1966
- Kott, J. *El manier de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*. (Ed. inglesa, 1971) Ed. Era, México, 1977
- Kowzan, T. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en Adorno, pp. 25-60
- Lattimore, R. "Practical Notes on Translating Greek Poetry", en Brower, pp. 48-56
- Lever, K. *The Art of Greek Comedy*. Methuen, London, 1956
- Levitt, P.M. *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. Mouton, The Hague, Paris, 1971
- Mounin, G. "La comunicación teatral", en *Introducción a la Semiología*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1972. pp. 99-108
- Moutsópoulos, E. "Une philosophie de la musique chez Esquile", en *Revue des études grecques*. Tomo lxxiii, 1952. pp. 18-56
- Norwood, G. *Greek Comedy*. Hill and Wang, New York, 1963
- Pickard-Cambridge, A. W. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford, Clarendon Press, London, 1962
----- *The Theatre of Dionysus in Athens*. Oxford, Clarendon Press, (1946) 1973
- Pintacuda, M. *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*. Palumbo Editore, Italia, 1982
- Procházka, H. "On the Nature of Dramatic Text", en Schmid, H. pp. 102-126
- Prudhommeau, G. *La Danse grecque antique*. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1965. 2 vols.
- Reynolds, L.D. & N.G. Wilson. *Scribes and Scholars. A Guide to the*

Transmission of Greek and Latin Literature. Clarendon Press, Oxford (1968) 1975

Rosenmeyer, Th. G. *The Art of Aeschylus.* Univ. of California Press, Berkeley, 1982

Sandys, J. E. *A History of Classical Scholarship.* Cambridge Univ. Press, London, 1921. 3 vols.

Schmid, H. y A. Van Kesteren (comp.). *Semiotics of Drama and Theatre.* John Benjamins Publishing Co., Philadelphia, 1984

Scholes, R. *Semiotics and Interpretation.* Yale University Press, London, 1982

Segal, Ch. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae.* Princeton Univ. Press, 1982

Steiner, G. *After Babel. Aspects of Language and Translation.* Oxford Univ. Press, London, 1976

----- *The Death of Tragedy.* Faber & Faber, London, 1961

Talens, J. (comp.) *Elementos para una semiótica del texto artístico.* Ed. Cítedra, España, 1988

Todorov, Z. "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato.* Premià Editores, México, 1990. pp. 159-95

Ubersfeld, A. *Lire le théâtre.* Messidor, Editions sociales, Paris, 1982

Van Kesteren, A. "Theatre and Drama Research", en Schmid, H. pp. 19-68

Walcot, P. *Greek Drama in its Theatrical and Social Context.* University of Wales Press, Cardiff, 1976

Ediciones de *Las Bacantes*

Dodds, E. R. *Bacchae.* Oxford Univ. Press, (1944) 1960

Kirk, G.B. *The Bacchae of Euripides.* Cambridge Univ. Press, London, 1979

Lacroix, M. *Les Bacchantes d'Euripide.* Les Belles Lettres, Paris, 1976

Roux, J. *Eurípide Les Bacchantes*. Les Belles Lettres, Paris, 1970, 2 vols.

Tovar, A. *Eurípides Tragedias*. Vol. II: *Las Bacantes*. Alma Mater, Barcelona, 1955

Fuentes griegas

Aristóteles. *Poética*. En la edición de Butcher, S.H. *Theory of Poetry and Fine Art*. Dover, New York, (1911) 1951.

Estrabón. *Géographie*. Tome vii. Texte établi et traduit par F. Lasserre. Les Belles Lettres. Paris. 1971

Eurípides. *Las fenicias*. Ed. y Trad. de L. Méridier y T. Châputier. Les Belles Lettres, Paris, 1973

----- *Ifigenia en Tauride*. Ed. y Trad. de A. S. Way. Loeb Classical Library, London, 1924

Nono de Panópolis. *Dionysiaca*. En la edición de Rouse, W. H. D. *Dionysiaca*. Loeb Classical Library.

Platón. *Leyes*. *Oeuvres complètes*. Ed. y Trad. E. des Places. Les Belles Lettres, Paris, 1976

Música

Aristóxeno. *Aristoxeni Elementa Harmonica* Scriptores graeci et latini. Consilio Academiae Lynceorum editi. Romae, 1954. Rosetta da Rios recensuit.

Ateneo. *Deipnosophistae*. Libro xiv. Loeb Classical Library, London, Trad. Ch. B. Gullick.

Luciano. *Diálogo Sobre la danza*. Vol. V, pp. 209-289. Loeb Classical Library, 1936. Trad. A. M. Harmon

Plutarco. *Sobre la música*. *Moralia*, vol. xiv. Loeb Classical Library, London, 1947. Trad. B. Einarson y F. H. De Lacy

d'Erlanger, R. *La musique arabe*. Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930

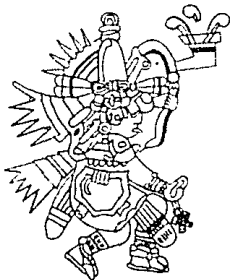
Deva, B. Ch. *An Introduction to Indian Music*. Ministry of Information and Broadcasting, Government of India, 1973

Reinach, Th. *La musique grecque*. Ed. d'Aujourd'hui, reimpresión de la edición de Payot, París, 1926

Salazar, A. *La música en la cultura griega*. El Colegio de México, México, 1954

QUETZALCOATL

Quetzalcóatl, fue quizás el más complejo y fascinante de todos los Dioses mesoamericanos. Su concepto primordial, sin duda muy antiguo en el área, parece haber sido el de un monstruo serpiente celeste con funciones dominantes de fertilidad y creatividad. A este núcleo se agregaron gradualmente otros aspectos: la leyenda lo había mezclado con la vida y los hechos del gran Rey sacerdote Topiltzin, cuyo título sacerdotal era el propio nombre del Dios del que fue especial devoto. En el momento de la conquista, Quetzalcóatl, considerado como Dios único desempeñaba varias funciones: Creador, Dios del viento, Dios del planeta Venus, héroe cultural, arquetipo del sacerdocio, patrón del calendario y de las actividades intelectuales en general, etc. Un análisis adicional es necesario para poder desentrañar los hilos aparentemente independientes que entran al tejido de su complicada personalidad.



IMPRESO EN LOS TALLERES DE:
EDITORIAL QUETZALCOATL. S. A.
MEDICINA No. 37 LOCALES 1 Y 2 (ENTRADA POR PASEO DE LAS
FACULTADES) FRENTE A LA FACULTAD DE MEDICINA DE C. U.
MEXICO 20, D. F. TELEFONOS 658-71-66 Y 658-70-88