

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

## EURÍPIDES Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO (Euripides and the theatrical tradition)

JUAN TOBÍAS NÁPOLI (juanapoli@hotmail.com)

Centro de Estudios Helénicos - IdIHCS (Universidad Nacional de La Plata-Conicet)

RESUMEN - La obra de Eurípides ha sido catalogada de moderna. Los matices de esta modernidad han sido sometidos al criterio variable de los críticos, sin rigor metodológico. Repasaremos los aspectos de su modernidad desde distintas perspectivas, como insumo para valorar el aporte teatral del trágico.

PALABRAS CLAVE - Eurípides, teatralidad, prólogo, modernidad, distanciamiento.

ABSTRACT - Euripides' plays has been cataloged as modern. The nuances of this modernity have been subjected to varying criteria, without methodological rigor. We will review aspects of its currency from different perspectives, as an input to appraise the theatrical contribution of the tragic.

KEYWORDS - Euripides, theatricality, prologue, modernity, detachment.

La obra de Eurípides ha sido catalogada casi unánimemente como moderna. Sin embargo, los aspectos de esta modernidad han quedado siempre sometidos al criterio variable de cada uno de los críticos, sin demasiado rigor metodológico. Algún ejemplo servirá de testimonio: en un artículo del año 2010, Matthew Wright<sup>1</sup> examina el lugar de la poesía trágica dentro de la historia y el desarrollo tempranos de la antigua crítica literaria. Se concentra principalmente sobre Eurípides porque, según señala, el trágico posee un punto de vista inusualmente crítico. En este sentido, muestra de qué manera sus personajes y coros hablan acerca de materias tales como la habilidad y la inspiración poética, la función social de la poesía, los contextos de la representación, la cultura literaria y retórica y la novedad como criterio válido para juzgar la excelencia literaria. Sin embargo, concluye que, como crítico, Eurípides, lejos de ser una figura radical o agresivamente moderna (como es retratada frecuentemente), es de hecho claramente conservadora, ya que mira en todos los aspectos hacia la temprana tradición poética griega.

De manera contraria, Ann Micheline<sup>2</sup> analiza, en un artículo de 1988, la moderna recepción de Eurípides y el modo en que este autor, que no responde a los cánones clásicos de la tragedia aristotélica, se ha convertido en un autor clásico en la modernidad. Para ello, señala que el final de la Ilustración marcó un nuevo comienzo en el continuo redescubrimiento de la antigüedad greco-romana.

---

<sup>1</sup> Cf. Wright 2010: 65-184.

<sup>2</sup> Cf. Micheline 1988: 699-710.

Mientras las generaciones previas han tendido a verse a sí mismas como parte de un desarrollo ininterrumpido desde la antigüedad (durante el Renacimiento y la Ilustración, por ejemplo, la controversia se centró en si este proceso continuo fue de degeneración o de progresiva mejora), la nueva visión de la antigüedad a fines del siglo XVIII fue más discontinua. Para quienes redescubrieron las bellezas de la literatura y del arte griegos durante el Romanticismo, el siglo V ateniense representó un punto de perfección, separado de la era moderna por una brecha llena de un gran baño de cultura clásica de segundo orden y algunos momentos brillantes de renacimiento, en los que parecieron coincidir logros artísticos, literarios e históricos. Este punto de vista hizo posible separar el siglo V de lo que las generaciones posteriores habían hecho de él, mientras que, al mismo tiempo, se define una amplia grieta entre el pasado y el presente. Detrás de este estudio aparentemente más objetivo y desinteresado, sin embargo, estaba la esperanza de la *mímesis*: el conocimiento del pasado griego podría al menos fomentar la imitación de la época “dorada” y dar lugar a la recreación del momento clásico en el mundo moderno. Aunque rechazamos estas visiones ahistóricas del pasado griego, siempre estará disponible para nosotros el punto de vista tradicional de que Eurípides, en comparación con las perfecciones sofocleas y aristotélicas, es de hecho un poeta incompetente, como lo plantean los hermanos Schlegel; o podemos por el contrario rechazar las exigencias de la estética clasicista y con ella las definiciones de tragedia, de calidad y de autoridad literaria, y del quinto siglo en sí mismo: todas estas normas están específicamente diseñadas para excluir o enmascarar los paralelismos significativos entre lo moderno y lo “clásico”.

Así, debemos entonces abandonar criterios como los de Schadewaldt, quien ha inventariado para nuestro autor numerosas deficiencias de composición. En el marco de su crítica a lo que denomina la insurrección de las partes singulares, destaca la *Erstarrung*, la rigidez de las formas originarias que asumen algunos elementos de la tragedia, como prólogos, monodias, *agones* y discursos de mensajero, entre otros (1926: 105). La tragedia se somete entonces a una fuerza centrífuga que expulsa cada uno de sus elementos constitutivos en una independencia que rompe con la integridad artística.

Para devolver la integridad de una obra de arte de indudable valor, y para juzgar su modernidad a partir de criterios específicamente literarios, intentaremos repasar los aspectos más significativos de esta modernidad, como un insumo significativo para valorar el aporte teatral del trágico: en este sentido, procuraremos mostrar de qué manera las innovaciones de Eurípides tanto en lo formal cuanto en la presentación de los personajes (y la independencia que adquieren, por ejemplo, los personajes secundarios), en los contenidos dramáticos de las temáticas abordadas y en sus planteos de indudable pervivencia, en la concepción del teatro y de su papel como autor teatral, adquieren una evidente continuidad, desde la comedia nueva de Menandro y la comedia latina de Plauto y Terencio, pasando por el drama clásico de Shakespeare y Calderón de la Barca,

hasta alcanzar al teatro moderno, con las múltiples escrituras, reescrituras y puestas en escena de sus obras más significativas.

Intentaremos entonces, a través de algunos ejemplos, mostrar uno de los caminos en que se puede valorar esta modernidad. Desde el punto de vista formal, debemos destacar como propios de la modernidad de Eurípides los usos y rupturas de las estructuras compositivas tradicionales. Podemos dejar fuera de discusión, por el momento, la perspectiva genérica, y el modo en que una tragedia como *Alcestris* puede ocupar el lugar de un drama satírico o la constante aparición de aspectos cómicos en el interior de distintas tragedias o la aparición de personajes secundarios que adquieren preponderancia por encima de los héroes del mito. La utilización de prólogos, éxodos, episodios y estásimos, además, se realiza de una manera novedosa. En lugar de marcar esta novedad como un defecto, deberíamos buscar su sentido en el marco de la tragedia de la que forma parte.

Así, por ejemplo, a diferencia de Esquilo o Sófocles, Eurípides frecuentemente anticipa de alguna manera la acción que va a ocurrir sobre la escena a través de una predicción hecha en el prólogo<sup>3</sup>. Esto ha dado lugar a numerosas críticas acerca del carácter estereotipado y artificial de este elemento tradicional de la tragedia<sup>4</sup>. Ocho de las obras de Eurípides contienen en su prólogo una predicción o profecía de este tipo: *Alcestris*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Íon*, *Troyanas*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Bacantes*. Sin embargo, también se encuentran elementos predictivos o proféticos en las restantes tragedias. El ejemplo de *Heracles* podría resultar muy significativo, en la medida en que incluye predicciones por conjeturas vinculadas con la violencia y la locura futuras del héroe<sup>5</sup>, vitales para desentrañar el sentido y la unidad de la tragedia.

Eurípides usa estas predicciones del prólogo para crear diferentes expectativas en su audiencia<sup>6</sup>. Un efecto obvio de la predicción del prólogo consiste en robar el suspenso. Esto es claro en *Hipólito* y en *Hécuba*, donde el público conoce desde un principio, gracias a estas predicciones, el resultado final de la tragedia, mientras los protagonistas se enteran de las situaciones cuando el curso de la obra ya ha avanzado. En *Hipólito*, por ejemplo, vemos, en el transcurso de la tragedia, la lucha interior de Fedra, mientras los espectadores saben por anticipado que no va a tener éxito; en *Hécuba*, sabemos desde un principio que Políxena será sacrificada y que Polidoro ya ha sido asesinado cuando comienza la acción dramática, mientras la protagonista se entera de estas situaciones cuando el curso de la tragedia se está desarrollando<sup>7</sup>. El mismo efecto ha sido atribuido

<sup>3</sup> Cf. Nápoli 2013: 570-577.

<sup>4</sup> Cf. un resumen de estas posiciones en Nápoli 2013: 570-577.

<sup>5</sup> Cf. Chalk 1962: 7-18 y Burnett 1971: Ch. VII.

<sup>6</sup> Cf. Hamilton 1978: 277-302.

<sup>7</sup> Cf. Conacher 1967; Cropp 1986: 187-199.

a otras predicciones del prólogo<sup>8</sup>, aunque el caso no es tan simple. Sabemos por la profecía del prólogo de *Bacantes* que Penteo deberá decidir si acepta reconocer la divinidad de Dionisos o si prefiere ser destruido, pero la elección queda abierta durante la mayor parte de la obra<sup>9</sup>. En *Troyanas*, Atenea y Poseidón se han puesto de acuerdo en destruir la flota griega por medio de una tormenta, pero su plan no se lleva a cabo en el transcurso de la obra, sino en la postragedia<sup>10</sup>.

En otras tragedias (particularmente *Ión*, *Ifigenia en Táuride*, *Helena* y *Alcestris*), la predicción es alterada, calificada, cuestionada o contradicha en su curso, con el resultado de que las expectativas iniciales de la audiencia son desafiadas y modificadas<sup>11</sup>. La conjetura no siempre es adecuada. Al final de cada obra la predicción usualmente se cumple, pero la audiencia, que se vio enfrentada con la posibilidad de tener un final alternativo igualmente persuasivo, debe experimentar, igualmente, incertidumbre acerca de esta resolución final. Esta tensión crea un nivel de acción enteramente diferente, que comprende la relación entre la audiencia y sus expectativas acerca de lo que finalmente ocurrirá sobre la escena. Esta acción extra-dramática establece un paralelo con la acción propiamente dramática que ocurre dentro de la tragedia y, consecuentemente, ayuda a articular y unificar la obra como un todo.

Sin embargo, creemos que en los prólogos trágicos (y en particular en los de Eurípides) hay otros aspectos que no han sido adecuadamente considerados. Estos aspectos están constituidos por el carácter espectacular y literaturizado de la sección, que puede analizarse de dos modos: en un primer sentido, quien recita el prólogo ofrece a los espectadores una interpretación de los elementos icónicos que les permitirá seguir la *performance* teatral (así, por ejemplo, en el primer verso de *Helena*, la protagonista le informa al público que las aguas que se ven pintadas en la tela de la escenografía corresponden a las corrientes del río Nilo y que, por tanto, la acción de la tragedia se desarrollará en Egipto<sup>12</sup>); en el segundo sentido, los prólogos constituyen la oportunidad para que el autor trágico manifieste su propia conciencia literaria y realice una especie de manifiesto poético

---

<sup>8</sup> Para *Alcestris*, véase Strohm 1957: 4; Smith 1960: 127-145; Schwinge 1962: 45; Rosenmeyer 1963: 216; Erbse 1972: 32; Arrowsmith 1974: 12; Gregory 1979: 259-270; Segal 1993. Para *Helena*, véase Zuntz 1960: 222; Dale 1967: xi; Hartigan 1981: 23-31; Nápoli 2007: 339-352. Para *Troyanas*, véase Grube 1941: 296; Kovacs 1983: 334-338; Ra' Anana Meridor 1989: 17-35. Para *Ifigenia en Táuride*, véase Matthiessen 1964: 37, nota 4. Para *Ión*, véase Grube 1941: 278, Imhof 1966: 18; Burnett 1971: 116.

<sup>9</sup> Algunos críticos que han comentado *Bacantes* argumentan que Eurípides de alguna manera engaña a la audiencia a través de la predicción de Dionisos: Dodds 1960: comentario al verso 52; Willink 1966: 30; Lesky 1972: 486. La importancia de la libertad de elección de Penteo ha sido enfatizada, por su parte, por Stoessel: RE s.v. *Prólogos* 23.2.2343; Conacher 1967: 59 y Burnett 1970: 18-19.

<sup>10</sup> Cf. Grube 1941, Meridor 1989: 17-35, Dunn 1996; Gregory 1997.

<sup>11</sup> Cf. Conacher 1967; Dale 1967.

<sup>12</sup> Cf. Nápoli 2009: 111-129.

desde una perspectiva meta-discursiva, ubicándose en un camino intermedio entre la realidad extrateatral y la ficción.

Como hemos señalado, los prólogos trágicos tienen la función de establecer la primera comunicación entre el poeta y el público para marcar el paso desde el mundo de la realidad al mundo de la ficción<sup>13</sup>. Estas consideraciones nos permitirán reinterpretar muchas cuestiones discutidas acerca de la modernidad de la tragedia de Eurípides. Podemos ofrecer muchos ejemplos de estos usos y funciones del prólogo en las tragedias conservadas. Así, la falta de motivación para justificar el recuento detallado que el emisor hace del pasado y la ausencia (en muchas ocasiones) de un destinatario obvio y presente del discurso da la impresión de una apelación dirigida a la audiencia para proveerle la información necesaria (al modo de los prólogos de la comedia latina de Plauto y Terencio). Esta impresión es particularmente fuerte en las obras en que un dios recita el prólogo y no reaparece (como en *Troyanas*, por ejemplo): la combinación de la aparente autoridad del dios sobre los eventos de la obra y su ausencia posterior hace que las figuras parezcan casi las de un narrador. Luigi Battezzato recoge una larga tradición crítica cuando reconoce la carencia de carácter poético en los prólogos euripideos (1995: 5-25). Sin embargo, creemos que se trata justamente de lo contrario: el innegable carácter artificial de estos prólogos, destacado mediante estos recursos, constituye un efecto poético buscado por el autor. Será necesario reconocer cuál es ese efecto.

Detrás de la información que necesita el espectador (lugar de la representación, mito y momento del mito elegido por el dramaturgo, personajes que intervienen, etc.), se esconden las intenciones del autor dramático, que despliega sus claves acerca del modo en que interpretará el momento del mito que va a representar ante los espectadores: el programa poético y el orden de exposición de los temas dan cuenta de la actitud del poeta frente a ellos. En última instancia, el carácter artificial y retórico de los prólogos, deliberadamente enfatizado por Eurípides, le servirá para producir un distanciamiento entre el espacio y el tiempo de los espectadores y el espacio y el tiempo del mito representado; este distanciamiento ayudará al espectador a tomar conciencia de su condición de tal y a contemplar la obra como una ficción. De alguna manera, constituye una anticipación al efecto de distanciamiento recomendado por Bertolt Brecht (Schklovski, 1991: 55-70). Así, la carga ritual de la representación tiende a desvanecerse y crece el carácter literario de la representación.

En este sentido, M. F. Silva ha llamado la atención sobre uno de los temas más actuales dentro de la crítica eurípidea: el de su doble condición de dramaturgo, por un lado, y de observador y especulador acerca del fenómeno

---

<sup>13</sup> Cf. Nápoli 2013: 570-577.

teatral, por el otro<sup>14</sup>. En este sentido, las obras definidas por Rivier<sup>15</sup> como *novelas* serían las más apropiadas para buscar en ellas con mayor claridad rastros de esta actividad de crítica literaria, entre ellas *Ifigenia en Táuride* y *Helena*. M. F. Silva analiza especialmente *Helena*, a la que considera la pieza más expresiva de esta actitud de Eurípides como crítico teatral. En ella, la protagonista no sólo emite opiniones sobre las estrategias teatrales implementadas, sino que también, como proyección del poeta dentro de la ficción dramática, se atreve a montar una representación para eludir al enemigo (la escena del *mechánema*), constituyendo así un testimonio del tópico del teatro dentro del teatro. Sin embargo, se ha señalado de manera adecuada que esta muerte fingida de Menelao, propuesta por Helena como estrategia de escape, constituye en realidad una maquinación semejante a la que ya se encontraba en *Electra* de Sófocles<sup>16</sup>. Resulta verosímil pensar que Eurípides ha explotado el recurso hasta un punto extremo.

La diferencia en la consideración de la teatralidad entre ambas obras resultará significativa, y nos permitirá comprender la preocupación eurípidea por los problemas de reflexión metateatral: en *Electra*, el recurso del *dolos* es urdido por Orestes y el pedagogo, pero la escena del llanto de Electra es sincera, ya que la joven, en su ignorancia, cree realmente en la muerte de su hermano. En *Helena*, en cambio, el engaño es llevado a un punto extremo, ya que toda la escena del *trenos* de Helena se presenta como parte de un *dolos* fingido: ella misma fue la dramaturga que urdió el *dolos* del que ahora es a un tiempo actora y espectadora. Vemos allí a un actor que actúa de Helena, quien, al mismo tiempo que, como autor teatral, diseña una representación que le permite escapar de Teoclimeno, actúa a su vez la situación ficticia, representando el papel de una viuda reciente y sorprendida. Mientras en Sófocles el público ve el sincero llanto de Electra, en Eurípides el público ve a un actor que hace de Helena fingiendo dolor por la muerte de su esposo que, en realidad, no ha ocurrido.

Sin embargo, hay otra diferencia sustancial en las tramas de ambos engaños: mientras en Sófocles ha sido Apolo quien dio la orden de llevar a cabo la venganza por la muerte de Agamenón a través del engaño que constituye la estructura argumental de la tragedia, aquí no ha sido la divinidad quien urdió el *mechánema*, sino exclusivamente los hombres (convertidos, de este modo, en autores de ficción). Además, la orden de Apolo, en Sófocles, intentaba restaurar el desorden cósmico producido por el asesinato perpetrado por Clitemnestra; mientras que, en Eurípides, es la mera salvación individual de los esposos lo que se resuelve a través de este engaño.

---

<sup>14</sup> Cf. Sousa e Silva 2005: 243-267.

<sup>15</sup> Cf. Rivier 1944.

<sup>16</sup> Cf. Zielinski 1927: 54-58 y Ghali-Kahil 1955.

En *Bacantes*, según creemos, la reflexión metateatral alcanzará su punto máximo. Sin embargo, en una representación teatral, cuando un personaje del ámbito de la ficción representada observa un objeto con conciencia de su carácter ficticio o representacional, estamos entonces en presencia del fenómeno del teatro dentro del teatro, o de una *teatralidad* de segundo grado, que no radica simplemente en la mirada de los espectadores sino en la del personaje como espectador del objeto representado. Es el punto de partida de *Bacantes*.

En este sentido, debe decirse que *Bacantes* constituye una inagotable cantera de procedimientos auto-referenciales sobre el teatro: se verifica allí la presencia de una obra dentro de otra obra, la reflexión sobre las emociones que el teatro debe producir sobre los espectadores, los casos en los que un personaje se refiere a sí mismo o a los demás como a un actor y a sus acciones como a representaciones teatrales, y la referencia a la condición teatral de la escena –y al histrionismo de los personajes– en las intervenciones que suplen las acotaciones escénicas.

En el prólogo de *Bacantes*, un actor que representa al dios Dionisos, patrono de la representación teatral, sube al *theologeion* para expresar desde allí sus intenciones: el dios va a revestirse con la ropa de un mortal, para convertirse en profeta de su propio culto y castigar la impiedad del rey de Tebas, el joven Penteo, que, con argumentos de política racionalista, quiere oponerse a las prácticas de las mujeres que han llegado desde Asia para difundir las prácticas de su nuevo culto<sup>17</sup>. El éxodo de la tragedia vuelve a mostrarnos al dios en su epifanía, extrayendo las conclusiones acerca de lo que acaba de ocurrir sobre la escena en el cuerpo de la tragedia. De manera que la estructura episódica de la tragedia muestra a un actor que representa el papel de Dionisos quien, a su vez, se ha vuelto a disfrazar para representar el papel de otro personaje, el profeta de su propio culto. En términos amplios, se trata de una representación dentro de otra representación o de una teatralidad de segundo grado.

En la mirada de los espectadores, la obra entera representa un momento del mito heroico que aparece ante sus ojos como la imitación de una acción: en este sentido, como una ficción. A los ojos del personaje de Dionisos, todo lo que ocurre sobre la ciudad de Tebas en la parte episódica responde a un plan que él ha urdido y está destinado a dejar una enseñanza –distinta, claro– a personajes y espectadores.

Esta representación, por supuesto, no tendrá las mismas características que adquiere el tópico del teatro dentro del teatro en la escena barroca e isabelina en adelante<sup>18</sup>. Sin embargo, debe señalarse que esta aparición del tópico no puede menos que corresponderse con la importancia que los atenienses le adjudicaron al teatro en la vida cotidiana y con una concepción generalizada del mundo y de

<sup>17</sup> Cf. Vernant 1985: 31-58.

<sup>18</sup> Cf. Orozco 1969; Hernández Valcarcel 1988-1989.

la vida como teatro. El tópico del *Theatrum mundi* tiene una tradición más extensa de lo que muchas veces se piensa<sup>19</sup>. En el *Filebo*, ya Platón decía que “en las lamentaciones y tragedias, no sólo del teatro, sino en la tragedia y comedia de la vida humana, el placer va mezclado con el dolor”. Muestra de esta manera que la concepción del mundo y de la vida como teatro no es una novedad barroca, sino que presenta una larga trayectoria desde el mundo clásico. Curtius encontraba la misma metáfora de la vida como teatro a partir de Horacio y Séneca, pero no en otras citas de la Grecia clásica<sup>20</sup>.

Sin embargo, en *Bacantes* tenemos ya con claridad el tópico del teatro dentro del teatro. Como hemos señalado, habrá algunas diferencias con la constitución barroca e isabelina del tópico: la estructura episódica de la tragedia constituye una escenificación de la que sólo el dios y el público tienen conciencia. El rey de Tebas, Penteo, así como los dos grupos de ménades –las tebanas que se mueven en el espacio extra-escénico del monte Citerón y las asiáticas que conforman el coro que se ve sobre la escena–, tanto como el adivino Tiresias y el viejo rey Cadmo, desconocen que están formando parte de una representación teatral enmarcada. Sin embargo, el destinatario del aprendizaje que esta representación enmarcada comporta no es (como el rey Claudio en el *Hamlet* de Shakespeare) un personaje dispuesto a contemplar esa representación –que se efectúa sobre el mismo escenario teatral– y consciente del carácter ficticio de lo representado. Sobre el escenario del teatro hay, no obstante, un momento en el que el propio público es espectador de las reacciones de uno de los personajes teatrales ante un espectáculo que contempla ante su propia vista (lo que podría denominarse “la contemplación de una *performance* trágica”): se trata del momento en que Penteo acecha, contempla y reacciona ante diversas circunstancias vinculadas con el culto dionisiaco que tiene ante sus ojos. Estas representaciones del culto tienen un objetivo bien definido por la propia divinidad en el prólogo (39-42).

Los personajes humanos son a un tiempo personajes de la representación primaria –en tanto constituyen actores que representan el papel que el autor teatral les ha asignado– y personajes de la representación secundaria –en tanto que, convertidos en figuras que actúan las acciones diseñadas por el dios ostensible y comandadas por el dios convertido en profeta de su culto, se convierten en objeto del aprendizaje propuesto por el dios como sentido de su presencia en Tebas. Por ello, sólo cuando caiga el telón de la representación enmarcada, los personajes de la representación secundaria se convertirán en espectadores repentinamente concientes del drama que han protagonizado; podrán recién entonces, al tomar

---

<sup>19</sup> Se discute si el tópico nació con el teatro isabelino de Shakespeare o en el barroco español, con Cervantes, Lope, Tirso y Calderón. Cf., sobre la primera posición, Gurr 1992: 123-131 y 142-146; Cook 1981: 176-177. La segunda postura la sostienen Andrés-Suárez 1997 y Montes Huidobro 1982: 289-310.

<sup>20</sup> Cf. Curtius 1976: 203-208.

conciencia de la representación de la que formaron parte, extraer sus conclusiones o realizar el aprendizaje que la acción más profunda les ha planteado.

La *orchestra* y el teatro mismo (en tanto espacio de la representación escénica, que incluye a los actores y a los espectadores) se convierten de este modo en el lugar donde el ritual no sólo se explica, sino que se ejecuta, se actualiza. La párodos se divide en un breve preludeo (64-72), dos pares de largas estrofas y antiestrofas y un largo epodo. Los dos versos finales de este preludeo anuncian lo que veremos y escucharemos a continuación: “Pues siempre entonaré a Dioniso un himno, cumpliendo con los ritos acostumbrados”<sup>21</sup>. Es decir, el himno que las mujeres asiáticas nos permitirán escuchar y ver (ya que la indumentaria del culto, así como la danza y la música que acompañan este canto forman una parte inescindible de él) constituye una parte del conjunto de actos que conforman el ritual acostumbrado del culto dionisiaco. El espacio de la representación teatral se ha convertido en espacio de la representación cultural. Los personajes de la representación teatral y los espectadores se convierten, de esta manera, y al mismo tiempo, en testigos y partícipes de una ceremonia de culto. El silencio sagrado pedido por las ménades a los personajes de la tragedia se dirige también a los propios espectadores, que se convierten entonces también en partícipes de la ceremonia cultural. El valor de este aspecto termina de dibujar el significado de los espacios escénicos de *Bacantes*.

Penteo, a lo largo de la tragedia, ha sido un testigo privilegiado de estas celebraciones. Escucha a las mujeres del coro, dialoga con el profeta de su culto, intenta apresarlos y fracasa, porque los milagros del palacio liberan inmediatamente al profeta, tal como él mismo lo había anticipado. El culto que se representa sobre el escenario y del cual Penteo y el público son testigos y partícipes tiene dos aspectos: la calma y la felicidad de las ménades integradas a la naturaleza; la furia destructiva en contra de aquel que se atreve a desafiar las prohibiciones sagradas. La representación de la tragedia es una actualización de este doble aspecto del culto dionisiaco y, al mismo tiempo, una actualización del efecto que la tragedia produce en aquellos que participan de su representación<sup>22</sup>.

Este punto es importante para una reinterpretación de la obra. La tragedia no trata meramente de la difusión de un credo religioso. Eurípides, por el contrario, reflexiona acerca de los efectos de la contemplación de un espectáculo, y con ello, también, acerca de la significación de la tragedia como género artístico. Para cumplir su objetivo, contrasta el resultado que debe esperarse de la contemplación consumada por Penteo, ávido siempre de nuevos espectáculos pero incapaz de comprender su valor sagrado y, por tanto, con una nula reacción ante ellos: ante tanto espectáculo, él no tiene, en realidad, competencia para ver. No

<sup>21</sup> τὰ νομισθέντα γὰρ αἰεὶ / Διόνυσον ὑμνήσω.

<sup>22</sup> Cf. Reynolds-Warnhoff 1997: 77-103.

hay, como en el caso de la épica, ni compromiso ni efecto catártico por parte del personaje. Penteo ve y sólo quiere ver más, hasta que se atreve a travestirse en una bacante él mismo para poder observar más de cerca a las mujeres en sus cultos. Pero no reacciona ni saca conclusiones. Pasa de un espacio al otro y, peor aún, el propio espacio sagrado lo invade, y él continúa con sus mismas conductas, incapaz de comprender. El mundo entero es un teatro, y el desafío que Eurípides plantea a sus espectadores consiste justamente en este llamado a una reacción diferente de la de Penteo, a una reacción que sea capaz de devolverle a la representación teatral (y, por lo tanto, al propio mundo) la unidad de sentido que, entonces como ahora, parecía entrar en conflicto con estos seres que confían solamente en la fuerza de la razón, pero que son ineptos para comprender la sacralidad del mundo (del teatro) que les toca habitar.

De esta manera, se produce en el marco de cada tragedia una tensión entre el curso de la acción previsto por el mito tradicional conocido por el público y muchas veces recuperado en el éxodo de cada tragedia, sobre todo a partir de las apariciones *ex machina*, y el curso de la acción presente en el mito modificado por Eurípides, que es anunciado y desarrollado por los personajes del drama; esta tensión decanta en un curso de acción que debe ser reconstruido por los espectadores y que crea un nivel de acción enteramente diferente a los otros dos, y que envuelve solamente a la audiencia; esta acción extra dramática en términos de las evaluaciones de la audiencia produce un distanciamiento respecto de la acción que sucede sobre el escenario de la obra y, consecuentemente, así como ayuda a articular y unificar la tragedia como un todo, obliga al espectador a formular su propio criterio acerca de la marcha de los acontecimientos. A través de estos recursos, el espectador es forzado a concluir que está contemplando una ficción literaria. Sin embargo, al mismo tiempo, es forzado a dar su propia respuesta acerca de la coyuntura que ocurre sobre la escena, acerca de las conductas de los personajes cuyo devenir observa y acerca del modo en que la literatura ejerce una influencia sobre la existencia del espectador-lector. Es en este sentido que, creemos, el teatro de Eurípides resulta absolutamente moderno.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés-Suárez, I., López de Abiada, J. M., Ramírez Molas, P. (eds.) (1997), *El teatro dentro del teatro. Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- Arrowsmith, W. (1974), *Euripides' Alcestis*. Oxford: University Press.
- Burnett, A. P. (1970), "Pentheus and Dionysus: Host and Guest", *CP* 65: 18-19.
- Burnett, A. P. (1971), *Catastrophe Survived: Euripides' plays of mixed reversal*. Oxford: University Press.
- Chalk, H. H. O. (1962), "Arete and Bia in Euripides' Heracles", *JHS* 82: 7-18.
- Conacher, D. J. (1967), *Euripidean Drama. Myth, Theme and Structure*. Toronto & London: University of Toronto press.
- Cook, A. J. (1981), *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London, 1576-1642*. Princeton: University Press.
- Cropp, M. J. (1986), "Heracles, Electra and the *Odyssey*", in Cropp, M. et al. eds., *Greek Tragedy and its Legacy: Essays Presented to D. J. Conacher*. Calgary, University Press: 187-199.
- Curtius, E. R. (1976), *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dale, A. M. (1967), *Euripides Helen*. Oxford: University Press.
- Dodds, E. R. (1960), *Euripides Bacchae*. Oxford: University Press.
- Dunn, F. (1996), *Tragedy's End. Closure and Innovation in Euripidean Drama*. Oxford & New York: University Press.
- Erbse, H. (1972), "Euripides' Alcestis", *Philologus* 116: 32-52.
- Ghali-Kahil, L. B. (1955), *Les enlèvements et le retour d' Hélène dans les textes et les documents figurés*. Paris: De Boccard.
- Gregory, J. (1979), "Euripides' Alcestis", *Hermes* 107: 259-270.
- Gregory, J. (1997), *Euripides and the Instruction of the Athenians*. Michigan: University of Michigan Press.
- Grube, G. M. A. (1941), *The Drama of Euripides*. London: Methuen.
- Gurr, A. (1992), *The Shakespearean Stage 1574-1642*. Cambridge: University Press.
- Hamilton, R. (1978), "Prologue Prophecy and Plot in Four Plays of Euripides", *AJPb* 99. 3: 277-302.
- Hartigan, K. (1981), "Myth and the Helen", *Eranos* 79: 23-31.
- Hernández Valcarcel, C. (1988-1989), "Algunos Aspectos del Teatro dentro del Teatro en Lope de Vega", *Anales de Filología Hispánica* 4: 75-96.
- Imhof, M. (1966), *Euripides' Ion: eine literarische Studie*. Bern and München:

Francke Verlag.

- Kovacs, D. (1983), "Euripides, *Troades* 95-7. Is sacking cities really foolish?", *CQ* 33: 334-338.
- Lesky, A. (1972), *Die tragische Dichtung der Hellenen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Matthiessen, K. (1964), "Elektra", "Taurische Iphigenia" und "Helena". *Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Meridor, Ra' Anana (1984), "Plot and Myth in Euripides' *Heracles* and *Troades*", *Phoenix* 38: 205-215.
- Meridor, Ra' Anana (1989), "Euripides *Troades* 28-44 and the Andromache scene", *AJPh* 110: 17-35.
- Michelini, A. N. (1988), "The Unclassical as Classic: The Modern Reception of Euripides", *Poetics Today*, Vol. 9, No. 4, *Episodes in the History of Criticism and Theory: Papers from the Fourth Annual Meeting of the GRIP Project*: 699-710.
- Montes Huidobro, M. (1982), "Teatro dentro del teatro: técnica preferencial del teatro cubano contemporáneo", in Bustos Tovar, E. (ed.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas 2*: 289-310.
- Nápoli, J. T. (2007), "Ónoma, érgon y lógos en Helena de Eurípides", in González de Tobia, A. M. (ed.), *Lenguaje, Discurso y Civilización. De Grecia a la Modernidad*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata: 339-352.
- Nápoli, J. T. (2009), "De Egipto a Esparta: el retorno de Helena", in Grammatico, G., Arbea, A., Jofré, M. (eds.), *Iter. Ruta hacia los orígenes: en busca de un nuevo espacio sacro para nuestros Penates*. Santiago de Chile, LOM: 111-129.
- Nápoli, J. T. (2013), "La irrupción de la literaturidad en los prólogos de Eurípides", in Pino Campos, L. M., Santana Henríquez, G. (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid, Ediciones Clásicas: 570-577.
- Orozco, E. (1969), *El teatro y la teatralidad en el Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Reynolds-Warnhoff, P. (1997), "The Role of *to sophon* in Euripides' *Bacchae*", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 57: 77-103.
- Rivier, A. (1944), *Essai sur le tragique d' Euripide*. Lausanne: F. Rouge & Cie.
- Rosenmeyer, T. G. (1963), *The Masks of Tragedy*. Austin: University of Texas Press.
- Schadewaldt, W. (1926), *Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der Tragödie*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

- Schklovski, V. (1991), “El arte como artificio”, in Todorov, T. (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI: 55-70.
- Schwinge, E. R. (1962), *Die Stellung der Trachinierinnen im Werk des Sophokles*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Segal, C. (1993), *Euripides and the Poetic of Sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcesteis, Hippolytus and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press.
- Smith, W. D. (1960), “The ironic structure in *Alcesteis*”, *Phoenix* 14: 127-145.
- Sousa e Silva, M. F. (2005), “Eurípides, crítico teatral”, in *Ensaaios sobre Eurípidés*. Lisboa, Cotovia: 243-267.
- Stoessel, F. (1940) “Prologos” in Pauly, A. & Wissowa, G. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, J. B. Metzler: 23.2343.
- Strohm, H. (1957), *Euripides. Interpretationem zur dramatischem Form*. Zetemata 15, München: Beck.
- Vernant, J. P. (1985), “Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d’ Euripide”, *L’Homme* 93, 25 (1): 31-58.
- Willink, C. W. (1966), “Some Problems of Text and Interpretation in the *Bacchae*, I”, *CQ* 16: 27-50.
- Wright, M. (2010), “The tragedian as critic: Euripides and early Greek poetics”, *Journal of Hellenic Studies* 130: 65-184.
- Zielinski, J. (1927), “De Helenae simulacro”, *Eos* 30: 54-58.
- Zuntz, G. (1960), “On Euripides’ Helena: Theology and Irony”, in Reverdin, O., Rivier, A. (eds.), *Euripide, Entretiens sur l’antiquité classique*. Genève, Foundation Hardt 6: 199-242.